

Miguel Ángel Marín

Edición crítica y estudio



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca

JACA

ANTOLOGÍA MUSICAL
DE LA CATEDRAL
EN EL SIGLO XVIII

ANTOLOGÍA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE JACA EN EL SIGLO XVIII



**ANTOLOGÍA MUSICAL DE LA
CATEDRAL DE JACA EN EL SIGLO XVIII**

**ANTOLOGÍA MUSICAL DE LA
CATEDRAL DE JACA EN EL SIGLO XVIII**

**Edición crítica y estudio de
Miguel Ángel Marín**

**Prólogo de
Tess Knighton**



Ficha catalográfica

Antología musical de la Catedral de Jaca en el siglo XVIII / edición crítica y estudio de Miguel Ángel Marín ; prólogo de Tess Knighton.- Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002

LXXI, 93 p. : partituras musicales ; 30 cm

ISBN: 84-8127-128-4

1. Catedral de Jaca. Archivo-Catálogos.- 2. Música sagrada-Catedral de Jaca-S. XVIII-Fuentes.- Marín, Miguel Ángel

783.034 (460.222 Jaca) "17" (093)

930.255 (460.222 Jaca)

© Miguel Ángel Marín

© De esta edición: Instituto de Estudios Altoaragoneses

Edita: Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)

Corrección y coordinación: Teresa Sas Bernad

Fotografías: Fernando Alvira

Cubierta: Marta Puyol Ibort ("Plano de Jaca y su ciudadela", 1707. Archives du Génie, Vincennes. Service historique de l'armée de terre)

ISBN: 84-8127-128-4

Depósito legal: HU-253/2002

Imprime: Gráficas Alós. Huesca

Impreso en España / *Printed in Spain*

Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)

Parque, 10. E-22002 Huesca. Tel. 974 294 120. Fax 974 294 122

www.iea.es / iea@iea.es

Para Ade

Índice

Agradecimientos	IX
Abreviaturas	X
Prólogo de Tess Knighton	XI
Tabla de obras editadas	XV
Estudio	XVII
Introducción: música y ciudad	XVII
La ciudad de Jaca	XVIII
El repertorio local	XX
El repertorio “importado”	XXVIII
La música en las provincias: el caso de Corelli	XLV
Descripción de fuentes	LI
Criterios editoriales	LXI
Aparato crítico	LXIII
Textos	LXIX
EDICIÓN MUSICAL	1
1. Francisco Viñas (1698-1784) Cantata de Navidad <i>Oscura noche fría</i> (1722)	3
2. José Conejos Gozos a Santa Orosia <i>En fervorosa oración</i>	13
3. Anónimo [¿Blas Bosqued?] Cantata al Santísimo Sacramento <i>Mi bien si yo consigo</i>	21
4. Blas Bosqued (1727-1799) Música para el certamen escolar <i>Si en el testamento viejo</i> (1756)	29
5. Luis Serra (c. 1680-1758) Tono a San Antonio de Padua <i>El cielo y la tierra</i>	43
6. Francisco Javier García Fajer (1730-1809) Aria al Santísimo Sacramento trovada a Santa Orosia <i>Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina</i>	55
7. Francisco Corradini (1700-1769) Tonadilla <i>No me hables, Pepe</i>	67
8. José de Nebra (1702-1768) Aria <i>Confuso, turbado</i> (1743)	69
9. Anónimo Aria <i>È falso il dir che uccida</i>	75
10. Anónimo Cantata profana <i>Quién sabe del origen</i>	79
11. Arcangelo Corelli (1653-1713) Sonata para violín y continuo, <i>Anh. 35</i> (c. 1695-1700)	87
12. Arcangelo Corelli (1653-1713) Sonata en trío, <i>op. 2, n.º 11</i> (1685)	91

Agradecimientos

Varias personas han contribuido con sus consejos a mejorar el resultado final de este libro. En particular, estoy en deuda con Esther Borrego por la revisión de la transcripción de los textos literarios; con Miguel Pérez por su trabajo como copista de buena parte de las obras; y con Rupert Ridgwell por la información sobre las dos fuentes de Corelli conservadas en la British Library. Adelaida Muñoz revisó pacientemente la parte textual haciendo innumerables sugerencias que la mejoraron. La generosidad de Juan José Carreras y Tess Knighton me permitió madurar algunas de las ideas vertidas aquí, mientras que Jesús Lizalde, archivero de la Catedral de Jaca, me facilitó enormemente el trabajo de campo.

Una acción integrada del Ministerio de Ciencia y Tecnología me permitió desplazarme a Roma y Bolonia para consultar los impresos de Corelli que se describen en la sección correspondiente. Igualmente, agradezco al Obispado de Jaca y a la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid su autorización para reproducir los manuscritos musicales que aparecen en las ilustraciones. Por último, este libro no hubiera visto la luz sin el decidido apoyo que el Instituto de Estudios Altoaragoneses me prestó desde un principio, no sólo impulsando la publicación de esta antología sino también financiando parte de la investigación previa con la concesión de una ayuda en 1998.

Marzo de 2002
Universidad de La Rioja

Abreviaturas

Archivos

AHN	España, Madrid, Archivo Histórico Nacional
ACJ	España, Jaca, Archivo de la Catedral (excepto archivo musical)
E-J	España, Jaca, Catedral (archivo musical)
E-Mn	España, Madrid, Biblioteca Nacional
E-Mm	España, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal
GB-Lb	Gran Bretaña, Londres, British Library
GB-Gu	Gran Bretaña, Glasgow, University Library
I-Bc	Italia, Bolonia, Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini
I-Rsc	Italia, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia
I-Rli	Italia, Roma, Academia Nazionale dei Lincei e Corsiniana
US-Wc	Estados Unidos, Washington, Library of Congress

Voces e instrumentos

S	soprano
A	alto
T	tenor
B	bajo
bc	bajo continuo
bj(s)	bajón (-es)
ch	chirimía
cl	clavicémbalo
tmp(s)	trompa (-s)
vl(s)	violín (-es)
vc	violoncello
vn	violón

Prólogo

Esta antología, que recoge una selección de música del siglo XVIII conservada en el archivo de la Catedral de Jaca, es fruto de la investigación pionera llevada a cabo por Miguel Ángel Marín en el reciente campo de la historia de la música urbana. Aunque los resultados de esta investigación han sido publicados en su estudio *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*¹ y aparecen de forma resumida en la introducción de este volumen, estas líneas pueden ser útiles para situar sus hallazgos dentro de un contexto más amplio. Hasta tiempos relativamente recientes, los historiadores de la música han mostrado una tendencia a centrarse casi exclusivamente en las obras de los “grandes compositores”: esto era lógico si pensamos que las figuras de la talla de Bach, Mozart o Wagner ofrecían un terreno fértil, casi inagotable, para desarrollar nuevos estudios cada vez más detallados, tanto biográficos como analíticos. La obra de los compositores, al igual que la de poetas o artistas, no considerados “grandes” quedaba así al margen de estos estudios simplemente porque su música, su poesía o su arte podían ser considerados de segunda clase o provincianos tan pronto como uno se alejaba de la corriente principal, y por tanto eran de interés incidental o subsidiario a la línea darwiniana de evolución con la que la perspectiva histórica reviste con demasiada facilidad el proceso creativo del pasado.

Pero la creatividad humana no evoluciona necesariamente en línea recta, ignorando el intercambio o la asimilación de ideas y técnicas entre individuos, instituciones y países en un momento determinado. Es cierto que los aspectos relacionados con la influencia han sido objeto de estudio, pero casi siempre en una única dirección, de los grandes hacia los menos grandes, desde el centro hacia la periferia. Como Peter Burke ha señalado en su estudio sobre el Renacimiento europeo,² son necesarios puntos de vista múltiples si queremos entender realmente el desarrollo cultural: lo que desde una posición centralista puede considerarse como una corrupción o divergencia de una tradición o tendencia particulares, se ve de forma bastante distinta desde una perspectiva local, o supuestamente periférica, donde el proceso creativo de asimilación, adaptación y transformación ocurre en la práctica diaria. Los historiadores urbanos hace tiempo que comprendieron el valor de los estudios centrados en pequeñas comunidades y en instituciones menores ubicadas en centros aparentemente marginales, como las parroquias, y la importancia de su contribución para la comprensión de las configuraciones más extensas y las

¹ Publicado por Reichenberger (Kassel, 2002).

² Peter Burke: *The European Renaissance: centres and peripheries* (Oxford: Blackwells, 1998), con traducción al español, *El Renacimiento Europeo: centros y periferias* (Barcelona: Crítica, 2000).

tendencias más amplias. Centrando la atención en la vida de la gente ordinaria y las dinámicas sociales de sus experiencias dentro de la familia, en términos de educación o de oficio, o como miembros de una cofradía u otra organización social, el pasado adquiere nuevas perspectivas que revelan la complejidad y el hibridismo del discurso cultural.

Jaca presenta precisamente uno de estos casos de estudio para el historiador de la música. Para la mayoría de los ciudadanos del periodo moderno, el paisaje sonoro urbano era una mezcla de lo cotidiano —el repique de campanas, el ruido de la calle y la casa, quizá el canto en un cortejo fúnebre en procesión— con lo especial u ocasional —como la música vocal e instrumental interpretada en la celebración de un santo local, por ejemplo—. La música tendría un papel prominente en ciertos ambientes institucionales o domésticos, si bien los distintos tipos de música serían tan sólo una parte integrada en la experiencia humana al igual que lo es ahora. Con todo, incluso los trabajos más recientes sobre la vida musical de las ciudades han optado por estudiar las mayores poblaciones —Florencia, Roma, Leipzig o Brujas, por ejemplo— y las instituciones más importantes dentro de ellas, con la catedral en el centro como una araña gigante tejiendo los hilos de su red a través de cada calle.³ Los historiadores de la música española, en particular, han tendido a centrarse sobre la vida musical de la catedral con la exclusión casi total de otras instituciones como parroquias y otras organizaciones como cofradías, las cuales bien pudieran haber tenido una mayor relevancia en la experiencia musical de muchos, si no de la mayoría, de quienes habitaban en ciudades.

Además, los estudios musicológicos centrados en una ciudad o en una catedral frecuentemente consideran la comunidad o la institución más o menos de forma aislada, como si no hubiera líneas de comunicación, redes de comercio e intercambio de las que se beneficiaban recíprocamente, o movimientos de un centro a otro. Una ciudad pequeña como Jaca en el siglo XVIII, emplazada en un terreno montañoso en la frontera entre España y Francia, no estaba tan aislada del resto del mundo como podría pensarse: como núcleo de mercado tenía importancia para el comercio a nivel local y regional; como fortaleza militar experimentaba cambios y flujos demográficos más o menos constantes; y como sede diocesana, con varias instituciones eclesiásticas además de la propia catedral, estaba en contacto no sólo con su archidiócesis en Zaragoza, sino también con las redes bien asentadas de las órdenes religiosas.

La vida musical cotidiana de una ciudad pequeña, en donde ciertas familias o grupos sociales podían dominar la actividad musical al tiempo que fomentaban su continuidad, estaba enriquecida por músicos que iban y venían, y por los que enseñaban y estaban en contacto con los que allí vivían. El repertorio musical y las prácticas interpretativas se transmitían a través de estas relaciones y así eran asimilados mediante la experiencia diaria u ocasional. En este sentido, uno de los ejemplos más sorprendentes conservados en el archivo de la Catedral de Jaca son las obras de Arcangelo Corelli (n.º 11 y n.º 12 de esta antología). No está aún del todo claro cómo llegaron estas sonatas a Jaca,

³ Excepciones recientes son la colección de artículos sobre la vida musical fuera de Londres en la Gran Bretaña georgiana publicada en *Early Music*, 28:4 (2000), y el volumen de ensayos titulado *Music and musicians in Renaissance cities and towns*, editado por Fiona Kisby (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

originalmente impresas en Bolonia y Roma, aunque es muy probable que vinieran a través de Barcelona; ni tampoco es posible establecer con precisión la función de estas piezas en la vida social de la ciudad: ¿fueron interpretadas como parte del servicio eclesiástico o en el ambiente doméstico de una casa o incluso en el contexto de un acontecimiento público de carácter educativo como los certámenes de las Escuelas Pías? La popularidad de la música de Corelli en toda Europa ha sido reconocida durante tiempo, pero el hecho de que su música aparezca en ciudades como Jaca en España o Colchester en Inglaterra,⁴ sea asimilada y, como Marín muestra en el caso de Jaca, sea adaptada para ser usada en el lugar, indica un grado de transmisión y sofisticación musicales que por lo general no se asocia con lugares supuestamente periféricos.

Varios aspectos de la vida musical en Jaca aparecen reflejados en las piezas cuidadosamente seleccionadas para esta antología que, a pesar de estar conservadas en el archivo catedralicio, reflejan las prácticas y tradiciones de varias instituciones y revelan el modo en que ciertas tendencias son asimiladas y adaptadas por el uso local. Tal y como muestra el sugerente estudio del autor, las piezas compuestas por el maestro de capilla para las principales celebraciones del año litúrgico forman el grueso del repertorio, junto con obras en honor a santos locales como los gozos para Santa Orosia, una pieza que pudo ser escuchada por una amplia mayoría de la población, al igual que pudo ocurrir con la obra que Luis Serra dedicó a San Antonio de Padua, el santo patrón de una de las cofradías más importantes de la ciudad. La música que se interpretaba en las procesiones tuvo que llegar a muchos oídos, aunque de modo confuso en algunos casos. Un examen atento revela que el texto de la cantata de Navidad de Viñas (n.º 1) había sido puesto en música sólo tres años antes en la Capilla Real de Madrid, mientras que una anotación en la partitura de una cantata al Santísimo Sacramento (n.º 3) prueba su conexión con las ceremonias del convento local de monjas. Otras obras fueron importadas de Zaragoza a través de la relación entre maestros y discípulos u otros contactos personales (n.º 5 y n.º 6). Pero no todas las piezas fueron producidas o destinadas para la interpretación en contextos litúrgicos o paralitúrgicos; algunas de éstas se interpretaron durante la entrega de premios del principal centro educativo de la ciudad (n.º 4). Finalmente arias de obras teatrales (n.º 8 y n.º 9), cantatas profanas (n.º 10) y otras obras vocales (n.º 7) llegaron a Jaca desde Madrid y otros lugares diversos y fueron escuchadas en diferentes ocasiones y contextos urbanos.

Con la excepción de Corelli, y posiblemente de José de Nebra, los nombres de los compositores representados aquí no son conocidos ni siquiera por la mayoría de los historiadores de la música. Aun así, estas obras representan la variada experiencia musical de muchos habitantes de la Jaca del siglo XVIII, con la asimilación de elementos musicales que también se encuentra en el resto de Europa, en particular de formas y estilos que emanaron de Italia. Estas piezas pueden parecer marginales al desarrollo, por ejemplo, de la cantata de Alessandro Scarlatti, Haendel o Bach, a pesar de lo cual reflejan cómo las ideas musicales se recibían y adaptaban a nuevos contextos, un aspecto que constituye una parte integrante e igualmente válida de la historia de la cultura. Desde una

⁴ Peter Holman: "The Colchester partbooks", *Early Music*, 28:4 (2000), 577-95.

perspectiva histórica, los focos de atención establecidos por la historia de la música pueden oscurecer las obras de los maestros de capilla de Jaca y Zaragoza presentadas aquí, pero no merecen permanecer para siempre en la sombra. El esmerado trabajo del editor en los archivos de Jaca, tanto para la transcripción de la música destinada a su estudio e interpretación como para la recreación del contexto en que fue concebida, interpretada y escuchada, proporciona una fascinante visión de las experiencias musicales características de la gente ordinaria que pasó toda su vida en una comunidad urbana en la Europa del siglo XVIII.

Tess Knighton
Universidad de Cambridge

Tabla de obras editadas

Compositor	Título	Autor del texto	Género y advocación	Plantilla	Lugar de composición	Año de composición	Copista	Lugar y año de la copia ¹	Sigla
1 Francisco Viñas (1698-1784)	<i>Oscuro noche fría</i>	José Cañizares (?) (1676-1750)	cantata de Navidad	S ch (o vl) 2bjs bc	Jaca	1722	autógrafo	Jaca	951
2 José Conejos	<i>En ferrososa oración</i>	Orencio Bergua (m. 1709)	gozos a Santa Orosia	SSAT vn bc	Jaca		autógrafo	Jaca, 1734-49 ²	647b
3 Anónimo [¿Blas Bosqued?, 1727-1799]	<i>Mi bien si yo consigo</i>	desconocido	cantata al Santísimo Sacramento, para el convento de San Benito	S bc	Jaca		Blas Bosqued	Jaca, 1750-99 ²	B67
4 Blas Bosqued (1727-1799)	<i>Si en el testamento viejo</i>	desconocido	certamen escolar, para las Escuelas Pías	SSAT 2vls 2bjs bc	Jaca	1756	autógrafo	Jaca	480
5 Luis Serra (c. 1680-1758)	<i>El cielo y la tierra</i>	desconocido	tono a San Antonio de Padua, ¿para una cofradía?	SSAT 2vls vn arpa	Zaragoza		José Conejos	Jaca, 1734-49 ²	873 A373
6 Francisco Javier García Fajer (1730-1809)	<i>Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina</i>	desconocido	aria al Santísimo Sacramento trovada a Santa Orosia	A 2vls 2tmps bc	Zaragoza		Blas Bosqued (texto trovado)	Jaca, 1750-99 ²	692
7 Francisco Corradini (1700-1769)	<i>No me hables, Pepe</i>	desconocido	tonadilla	S vl bc	Madrid (?)		Antonio Esteban	Zaragoza	656
8 José de Nebra (1702-1768)	<i>Confuso, turbado</i>	Manuel Guerrero (?) (m. 1753)	aria de la zarzuela <i>Viento es la dicha de Amor</i> (jornada II)	S vl bc	Madrid	20 mayo 1743 (estreno)	posiblemente no sea local	Madrid (?)	801
9 Anónimo	<i>É falso il dir che uccida</i>	Pietro Metastasio (1698-1782)	aria de la ópera <i>Adriano in Siria</i> (acto II)	S 2vls bc			posiblemente no sea local		A419
10 Anónimo	<i>Quién sabe del origen</i>	desconocido	cantata profana	S 2vls bc			posiblemente sea local		B48
11 Arcangelo Corelli (1653-1713)	<i>Sonata para violín y continuo, Anh. 35</i>			vl bc	Roma	c. 1695-1700, Bolonia ³	posiblemente no sea local		657/1
12 Arcangelo Corelli (1653-1713)	<i>Sonata en trío, op. 2, n.º 11</i>			2vls bc	Roma	1685, Roma ³	Francisco Viñas	¿Barcelona - Jaca?, anterior a 1731	sin sigla, pp. 308-11

¹ Todas las copias se conservan en el archivo de música de la Catedral de Jaca (E-J). El año de composición y el año de la copia en las composiciones locales es el mismo, a menos que se indique lo contrario.

² Período de actividad del compositor en Jaca.

³ Año y lugar de la primera edición impresa.

Estudio

Introducción: música y ciudad¹

¿Qué música podía escuchar un ciudadano de Jaca durante la primera mitad del siglo XVIII? Este volumen recoge la edición de doce obras seleccionadas entre los ricos fondos del archivo de música de la Catedral de Jaca para mostrar que el paisaje sonoro de esta ciudad era más variado e innovador de lo que pudiera pensarse de una comunidad tan pequeña y remota como ésta.

Entre los trabajos musicológicos ha habido, por lo general, una tendencia a equiparar la música de una institución (de la catedral en la mayoría de los casos) con la música compuesta por sus músicos, en particular por su maestro de capilla. Desde hace ya algún tiempo, sin embargo, ha ido saliendo a la luz abundante documentación demostrando que la vida musical de un centro tan complejo como una catedral no puede explicarse completamente sin atender a los múltiples vínculos existentes con el resto de las instituciones de la ciudad. Es muy frecuente, por ejemplo, encontrar a la capilla de música participando en las fiestas celebradas en otros centros religiosos o laicos del mismo entorno urbano (conventos, parroquias, cofradías, el cabildo municipal), una actividad que normalmente suponía unos ingresos económicos nada despreciables. Las consecuencias de estos intercambios institucionales, así como de las relaciones profesionales entre los intérpretes locales y su movilidad dentro de la ciudad al ser contratados ocasionalmente por otras instituciones (para reforzar los recursos propios en las celebraciones más importantes, para componer música dedicada a un santo particular o para enseñar los rudimentos técnicos a los miembros de una congregación, por ejemplo), exigen una aproximación distinta que en tiempos relativamente recientes se ha venido a denominar “musicología urbana”.²

¹ En cierto sentido, esta antología musical complementa mi libro *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002), aportando la edición de obras que en aquél no pudieron incluirse por razones de espacio. Al libro remito cuando me ha parecido oportuno señalar fuentes o explicaciones relacionadas con alguna de las obras editadas aquí que son más amplias de lo que razonablemente puede incluirse en este breve estudio.

² Para una discusión metodológica y crítica, se pueden ver los recientes trabajos de Tim Carter: “The sound of silence: models for an urban musicology”, *Urban History* (en prensa); Fiona Kisby (ed.), *Music and musicians in Renaissance cities and towns* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 1-13; y Clive Burgess y Andrew Wathey: “Mapping the soundscape: church music in England, 1450-1550”, *Early Music History*, 19 (2000), 1-46. Un ejemplo clásico de esta visión es Reinhard Strohm: *Music in Late Medieval Bruges* (Oxford: Clarendon Press, 1985).

Desde esta óptica, la catedral aparece como un componente más, sin duda entre los importantes, de un entramado musical rico y complejo en el que también participaban el resto de las instituciones locales y cuyas actividades musicales, por tanto, moldeaban la vida ceremonial de la ciudad en su conjunto. Sólo desde una perspectiva metodológica más amplia que deje de centrarse en la catedral para otear la ciudad en su conjunto (o, si se quiere, que observe la catedral como una institución insertada y condicionada por su contexto urbano), es posible entender la presencia de ciertas composiciones en el archivo de la Catedral de Jaca, como ocurre con algunas de las editadas aquí. En estos términos integradores debe entenderse la selección de obras propuesta en esta antología que ayuda a explicar la vida de una ciudad en su conjunto partiendo de unos manuscritos musicales conservados en una sola institución.

Por otro lado, Jaca no estaba ciertamente al margen de las redes urbanas que conectaban las ciudades, a pesar de su localización marcadamente periférica en los Pirineos, a pocos kilómetros de la frontera francesa. Las relaciones profesionales y personales entre los músicos locales y foráneos y los contactos institucionales (la catedral con su archidiócesis en Zaragoza, las Escuelas Pías y los conventos con el resto de los establecimientos de su orden o la ciudadela con los fuertes militares) formaban canales de comunicación que permitían intercambiar y conocer obras de colegas activos en las partes más alejadas del país. Zaragoza ejerció una especial influencia sobre Jaca, como bien se refleja en el propio archivo musical, pero también llegó música de otras ciudades de la región, del país e incluso de Italia. La ausencia de una imprenta musical potente en España durante el siglo XVIII, en marcado contraste con otros contextos europeos, no impidió que las obras circularan en copias manuscritas con cierta rapidez, al tiempo que se iban modificando y adaptando a los contextos y posibilidades de los lugares a donde llegaban.

De acuerdo con estas premisas, la reconstrucción que aquí se propone de una parte del repertorio que podía escuchar un jacetano del siglo XVIII incluye no sólo las composiciones de los maestros de capilla locales destinadas a las celebraciones de la catedral dentro o fuera del recinto de la propia institución, como es el caso respectivamente de la cantata de Navidad *Oscura noche fría* de Francisco Viñas (n.º 1) y de los gozos *En fervorosa oración* de José Conejos (n.º 2). Además, también incluye obras de maestros catedralicios destinadas a otras instituciones locales, como ocurre con *Mi bien si consigo* (n.º 3) y *Si en el testamento viejo* (n.º 4), compuestas por Blas Bosqued para el Convento de Benedictinas y las Escuelas Pías respectivamente. Incluso, como se explica más abajo, obras de autores que nunca pusieron un pie en Jaca, como Luis Serra y Francisco Javier García Fajer (ambos vinculados a Zaragoza), José de Nebra (a Madrid) y Arcangelo Corelli (a Roma), así como obras profanas (obras anónimas n.º 9 y n.º 10), son parte, y ciertamente no la menos significativa, de la vida musical de Jaca en tanto que fueron copiadas, adaptadas o interpretadas en la ciudad. La historia de la música contada desde este ángulo fronterizo adquiere, de esta forma, una perspectiva bien distinta.

La ciudad de Jaca

La localización de Jaca en una zona que ha sido frontera durante como mínimo los últimos mil años ha impreso a la ciudad un marcado carácter estratégico a lo largo de su

desarrollo histórico que sólo la reciente construcción europea comienza paulatinamente a diluir. Parece seguro que los 3.000 habitantes que aproximadamente vivían en Jaca en el siglo XVIII eran conscientes de la importancia histórica que la ciudad había tenido en la época medieval. Siendo Jaca capital del Reino de Aragón en el siglo XI, se inició con Ramiro I (1035-1063) la reconquista desde tierras altoaragonesas, entonces frontera con el reino musulmán. En estos momentos se estableció el obispado de Jaca, comenzando la construcción de una de las primeras catedrales románicas de Europa. La leyenda del martirio de Santa Orosia (patrona de la diócesis) y la batalla victoriosa contra los árabes un primer viernes de mayo son dos de los acontecimientos medievales a mitad de camino entre la historia y la leyenda que después de casi un milenio aún perduran en el calendario festivo de la ciudad. De esta etapa dorada sólo quedaba en el siglo XVIII, aparte de algunos restos arqueológicos, la memoria local que forjaba una identidad colectiva.

Fue durante el renacer de los siglos XV y XVI, tras el periodo de declive de los dos siglos anteriores, cuando se configuró en la ciudad el perfil urbano que ha permanecido prácticamente inalterado hasta mediados del siglo XIX. Entonces se fundaron nuevas instituciones y la economía local floreció, ambos acontecimientos en buena medida gracias al surgimiento de una burguesía emprendedora. Ante una posible invasión de los hugonotes, Felipe II adoptó una política activa tendente al fortalecimiento de la frontera norte de sus reinos peninsulares. Esta política se materializó con la restauración en Jaca de la sede obispal (trasladada a Huesca con el inicio de la reconquista, de la que definitivamente se desvincula entonces) y el levantamiento de la ciudadela, las dos aportaciones urbanísticas e institucionales más destacables del momento con palpables consecuencias hasta el presente. Si la localización de Jaca hubiera sido distinta, es previsible que ni el clero ni la milicia hubieran ejercido un papel histórico tan determinante. El mapa institucional de Jaca se transformó, además, con la fundación entre 1555 y 1616 de tres conventos por benedictinas, dominicos y carmelitas descalzos, a los que habría que añadir la presencia de los franciscanos (desde comienzos del siglo XIII) y los escolapios (desde 1735). Por tanto, clérigos, soldados y órdenes religiosas habitaban en la catedral, la ciudadela y los cinco monasterios que, junto al propio concejo municipal, conformaban las instituciones de la ciudad. Sus torres eran las más prominentes del paisaje urbano; sus campanas y su música, las más destacables del paisaje sonoro. Desde una perspectiva administrativa y política, Jaca, que había recibido el título de Muy Noble y Muy Leal Ciudad por su apoyo a la causa borbónica en la Guerra de Sucesión (1700-14), era el centro de un corregimiento regido por un gobierno municipal en conflicto cíclico con las autoridades militares de la ciudadela y, en menor medida, con las autoridades eclesiásticas del obispado y la catedral.

La práctica totalidad de los ciudadanos adultos de Jaca eran miembros de una o varias de las 43 cofradías que durante el siglo XVIII existían. El carácter asistencial y devocional de las cofradías de la Edad Moderna hizo de estas organizaciones verdaderos centros de caridad con una presencia aplastante en la Europa católica, especialmente en España. Algunas de las cofradías jaquesas eran gremiales y agrupaban a los trabajadores de un mismo oficio. En particular, las labores relacionadas con la agricultura, la principal actividad económica de la zona, estaban bien representadas, con las cofradías del

Santo Cristo del Pilar de agricultores, Santiago de pelaires y San Miguel de tejedores. Parece que prácticamente no había ningún habitante adulto en Jaca que no fuera hermano de alguna cofradía.

En el siglo XVIII, los habitantes de esta ciudad pequeña y remota estaban confinados dentro del área urbana cercada por las murallas (en pie hasta fechas tan recientes como 1917), con la excepción del monasterio de franciscanos, los soldados de la ciudadela, unos pocos ermitaños y quizá algunos agricultores. A la ciudad se accedía a través de siete puertas vigiladas, cinco de las cuales se encontraban en la mitad norte de la ciudad orientadas hacia los Pirineos franceses, potencial origen del peligro. Para un habitante de la época, las dimensiones de la ciudad debieron de parecer bastante reducidas. Una distancia de sólo 415 metros separa la puerta de las Monjas y la puerta de San Francisco, los dos extremos de la calle Mayor, que atraviesa la ciudad de este a oeste, mientras que de norte a sur hay unos 670 metros.³ Es en este pequeño espacio intramuros localizado en la periferia geográfica española donde tenía lugar un paisaje sonoro formado por una combinación de ruidos, sonidos y música elaborada que debía de contrastar con su entorno rural, más silencioso. El campanario marcando el rito diario, el griterío del mercado, la trompeta del pregonero, los cantos monódicos en los recintos sacros y los clarines de la ciudadela formaban, junto a una multitud de ruidos, el sonido de la vida cotidiana que se mezclaba y enriquecía en los días festivos con las salvas de cañones, los fuegos artificiales, el repique de campanas y las obras polifónicas. Con la edición de estas obras se recupera un elemento, entre los más significativos en el ceremonial urbano, de ese caleidoscopio sonoro del pasado: la música vocal e instrumental que escuchaban los jaqueses del siglo XVIII.

El repertorio local

Es posible que los habitantes de la mayoría de las ciudades españolas escucharan a la capilla de música de su catedral o colegiata más que a ningún otro grupo musical estable de su entorno; ciertamente en el caso de Jaca esto era así ya que la catedral contaba con los músicos mejor preparados. Según la dotación de plazas que recoge la documentación oficial, la capilla de música estaba compuesta por un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor, cuatro niños de coro (o escolanos, como se les llamaba en Aragón) y un bajón; además había dos sochantres responsables del canto llano que interpretaba el coro. Sin embargo, la práctica cotidiana muestra que otros miembros de la catedral sin plaza permanente en la capilla colaboraban con un cierto grado de estabilidad. En concreto, las capellanías eran ocupadas, a veces por imposición del estatuto

³ La única visión de conjunto sobre la historia de la ciudad de Jaca sigue siendo la publicada por Domingo Buesa Conde: *Jaca. Dos mil años de Historia* (Zaragoza: Departamento de Cultura del Casino de Jaca, 1982), a completar con la colección de artículos y bibliografía específica recogida en Isabel Falcón Pérez (ed.): *Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaca en la Corona de Aragón (Siglos XII-XVIII)*, vol. 3 (Jaca: Gobierno de Aragón, 1993). Sobre la estructura y evolución urbanas de la ciudad son fundamentales, pese a estar centrados en la Edad Media, los trabajos de José María Lacarra: “Desarrollo urbano de Jaca en la Edad Media”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 4 (1951), 139-55, y Jean Passini: “La structure urbaine de Jaca aux XIe et XIIe siècles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 24 (1988), 71-97.

fundacional, por antiguos niños de coro a los que no se les podía acomodar en la capilla de música tras el cambio de voz. Esta práctica indica que la documentación catedralicia sobre la plantilla oficial basada en las plazas expresamente destinadas a músicos profesionales excluye a varios instrumentistas y cantantes que, de hecho, formaban parte estable de la estructura musical de la institución.

La producción musical de la catedral equivale, a efectos prácticos, al conjunto de obras de los compositores que ocuparon el magisterio de capilla, ya que prácticamente ningún otro músico de la capilla compuso obras.⁴ El tenor Francisco Piedrafita (c. 1657-1737) ocupó interinamente el magisterio durante un breve periodo de cuatro años a comienzos del siglo XVIII (1700-04), hasta que el contralto José Antonio Betrán (m. 1716) fue nombrado maestro de capilla oficialmente. Ambos músicos habían nacido en Jaca, en cuya catedral aprendieron los rudimentos musicales. Betrán, de quien se han conservado 80 obras, era además sobrino de un canónigo y tío de dos niños de coro. Tras su muerte fue sustituido entre 1717 y 1721 por Juan Francisco Sayas (m. ¿1764?), más conocido por su tratado *Música canónica, motética y sagrada* (Pamplona, 1761), quien al parecer procedía de la Catedral de Tarazona, a donde regresó con posterioridad. No se ha conservado en el archivo ninguna obra en papeles sueltos de su breve estancia en Jaca.

La vida musical de la ciudad se revitalizó con la llegada del maestro de capilla Francisco Viñas (1698-1784) en enero de 1722, procedente de Barcelona, donde presumiblemente se formaría. La infancia de Viñas durante los años de la Guerra de Sucesión coincide con la presencia en la ciudad condal de una capilla de música repleta de músicos italianos y austriacos al servicio del archiduque Carlos, en cuyo honor también interpretó música la capilla de la catedral en varias ocasiones. De este compositor se conservan en Jaca 43 obras en latín y 42 en castellano (de un total aproximado de cien composiciones conocidas), todas, excepto doce sin datar, fechadas durante su estancia en Jaca y por lo tanto anteriores a 1731, cuando promocionó a la Catedral de Calahorra.⁵

Con Viñas aparecieron en el repertorio local los elementos característicos del estilo italiano, cuyas primeras manifestaciones en España surgen en torno a los últimos años del siglo XVII. Un ejemplo ilustrativo es la cantata *Oscura noche fría* para soprano, violín (o chirimía), dos bajones y continuo editada en esta antología (n.º 1). Esta obra fue compuesta para celebrar la Navidad de 1722, la primera que el músico pasaba en Jaca tras su llegada apenas once meses antes. No parece exagerado decir que *Oscura noche*

⁴ Al margen de la producción de los maestros de capilla, en el ámbito de la catedral sólo se han conservado una, cuatro y siete obras respectivamente del contralto Andrés Lafuente, el bajón Martín Bandrés y el tenor Manuel Navarro. Para una visión de conjunto sobre la historia de la capilla de música, se puede consultar Miguel Ángel Marín: "Jaca", en E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 2000), vol. 6, 520-23.

⁵ Sobre los miembros y repertorios de la capilla de música del archiduque Carlos, puede verse el documentado trabajo de Andrea Sommer-Mathis: "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII", *Artígrama*, 12 (1996-97), 45-78. Una semblanza de la vida y obra de Viñas aparece en Miguel Ángel Marín, "Viñas, Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 10 (en prensa).

fría marca un punto de inflexión en la historia musical de Jaca en tanto que es la primera obra que utiliza violines entre todas las conservadas en la catedral y es la composición más temprana articulada formalmente mediante la combinación de arias y recitados, llevando, además, el nombre de “cantada” en su portada. Viñas compondría sólo cuatro ejemplos más de este género durante su estancia en Jaca. Este aspecto muestra que la integración de las secciones propias del repertorio italiano (fundamentalmente arias y recitados) en la tradición compositiva hispana fue más lenta de lo que en ocasiones se ha pensado.⁶

Si hemos de ser precisos, una de las partes de *Oscuro noche* es para “chirimía o violín”, con lo que tanto un instrumento como otro pudieron haber tomado parte en la ejecución de la obra. Si se interpretó con violín fue seguramente una de las pocas ocasiones en que sonaría dentro del recinto catedralicio durante la década de 1720. En esos años la documentación institucional no menciona la contratación de ningún violinista, al tiempo que muy pocas obras llevan este instrumento incorporado en su plantilla. De hecho sólo dos obras más de Viñas incluyen el violín, una misa fechada en 1728 (sig. 921) y el villancico a Santa Orosia *¿Quién nos llama?* de 1730 (sig. 960). Ambas obras están escritas significativamente para un único violín, frente a la pareja de violines más habituales, lo cual confirma en la práctica la ausencia de músicos preparados para tocar este instrumento que refleja la documentación de la catedral. Hasta una fecha tan tardía como 1734 no hubo un músico violinista permanente en la plantilla de la capilla, año en que el fraile Luis Entrena, casi seguro procedente de un convento local, ejerció durante algunas semanas esta función. La propia presencia de un fraile en la capilla catedralicia es un buen ejemplo de la movilidad de los músicos dentro de su entorno urbano.

Es difícil imaginar cómo percibirían esta obra los asistentes a los maitines navideños de la noche del 24 de diciembre de 1722, en particular los que pudieran reconocer la novedad tímbrica del lenguaje y de la estructura formal de la cantata. No hay duda de que, al margen de que en ese año sonara un violín en la catedral, esta composición presenta rasgos notablemente distintos en comparación con el repertorio conocido hasta esa fecha en Jaca. La obra comienza con una obertura instrumental de carácter majestuoso, un aspecto infrecuente aunque no del todo desconocido en los villancicos del siglo XVII, para dar paso a dos parejas de recitados y arias da capo, la primera grave y la segunda presto. La textura de las arias enfrenta la parte vocal solista al grupo instrumental formado por el violín (o chirimía) y los dos bajones que van presentando imitativamente los mismos motivos melódicos, tal y como ejemplifican los primeros compases de las dos arias (cc. 42-54 y cc. 144-46).

Los nuevos aires musicales que Viñas trajo a la catedral seguramente se explican por el mundo profesional más rico y amplio en el que se habría desarrollado su formación. Como se muestra más abajo, el músico catalán conocía bien el repertorio instru-

⁶ Es evidente que la localización de la ciudad y la jerarquía de la institución son variables fundamentales. Un caso totalmente opuesto —la Capilla Real de Madrid— muestra una integración de secciones italianas mucho más progresiva y rápida a partir de 1703, cfr. Álvaro Torrente: “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”, en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 87-94.

mental italiano del momento, en particular la obra de Arcangelo Corelli, que quizá circularía entre los músicos italianos y españoles afincados en Barcelona durante los primeros años del siglo XVIII. Pero además Viñas también tenía noticias sobre la vida musical madrileña. El texto de la cantata *Oscura noche fría* es en realidad uno de los villancicos de Navidad que se cantaron en la Capilla Real en 1719, presumiblemente con música de José de Torres y texto de José de Cañizares, los responsables de estos menesteres en la corte de aquel momento.⁷ El mismo texto navideño fue escuchado, con tan sólo tres años de diferencia, por el Rey de España y los habitantes de una modesta ciudad de provincias.⁸

La presencia del violín en la capilla de música de la Catedral de Jaca pasó de ser excepcional a estable con la llegada al magisterio de José Conejos (1734-49) procedente de Zaragoza, el sucesor de Viñas tras un breve periodo de tres años en los que el puesto quedó vacante (1731-34). Posiblemente su nombramiento en Jaca tuvo lugar gracias a la recomendación de Luis Serra, por entonces maestro de capilla de la Seo de Zaragoza, lo que muestra la influencia de las relaciones personales así como la integración de Jaca en un circuito catedralicio. En su carta dirigida al cabildo jacetano Serra dice que la música de Conejos, quien “se haya en mi compañía”, se había interpretado en Zaragoza con aclamación; tras su nombramiento en Jaca fue José Lanuza, maestro de El Pilar, quien envió otra misiva como muestra de agradecimiento.⁹ Ambas cartas no dejan lugar a duda sobre la estrecha relación profesional que Conejos tenía con las dos personas que ocupaban los puestos musicales posiblemente más influyentes en Aragón en esos momentos, además de explicar, como veremos, la presencia de obras de Serra en Jaca.

La obra de Conejos editada en este volumen, los gozos a Santa Orosia *En fervorosa oración* (n.º 2), ejemplifica como pocas el papel fundamental que la música desempeñaba en las celebraciones colectivas de carácter urbano. De un lado, el componente popular de la obra es parte de la misma esencia de este género musical desde los primeros ejemplos medievales, precisamente localizados en el Reino de Aragón, donde tuvo el mayor desarrollo hasta su etapa dorada en el siglo XIX. De otro, el texto mariano, otro de sus rasgos característicos, también está presente en el ejemplo de Conejos.¹⁰ Como patrona de la diócesis, Santa Orosia encarnaba la devoción local por excelencia, a la que los jacetanos y sus autoridades recurrían constantemente en muestra de agradecimiento o en

⁷ Véase la descripción de fuentes para la localización del correspondiente pliego de villancico.

⁸ Viñas también utilizó textos puestos en música varias décadas antes. Al menos se conocen dos ocasiones en que tomó la primera sección de sendos villancicos puestos en música en El Pilar de Zaragoza. La introducción de su villancico *Qué hermosa nave las ondas surca* (sig. 948) de 1723 es la misma que Pérez Roldán utilizó en los Reyes de 1672, y que también aparece en un villancico anónimo (sig. A117) conservado en Jaca y copiado por el maestro de capilla local José Lafuente antes de 1689, cuando murió. Lo mismo ocurre con la introducción de *Qué hermosa nave de pluma, peina del mar a la espalda* (sig. 949), compuesta por Viñas en 1726 y, de nuevo, puesta en música previamente para los Reyes de 1673 en El Pilar. La descripción completa de los impresos zaragozanos que contienen estos textos aparece en Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín: *Pliegos de villancicos en la British Library de Londres y en la University Library de Cambridge* (Kassel: Reichenberger, 2001), n.º 188 y n.º 189. Sobre la circulación y reutilización de textos de villancicos, pueden consultarse las referencias dadas en la nota 22 de esta sección.

⁹ ACJ, Correspondencia, Caja 33, leg. 2, cartas de 30.6.1734 y 7.7.1734 respectivamente.

¹⁰ José López Calo: “Gozos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, 804-07.

súplica de auxilio. No hay prácticamente ningún acontecimiento relevante en la historia de Jaca durante la Edad Moderna que no implicase un acto de devoción pública hacia la santa, en la mayoría de los casos en forma de procesiones acompañadas de oraciones, misas, sermones o novenas. Estos elementos distinguen a los gozos frente al villancico, a pesar de que ambos géneros puedan coincidir en la estructura formal, tal y como ocurre con *En fervorosa oración*, formada por estribillo, respuesta y coplas.

El texto es un poema extraído de la segunda edición del *Novenario de Santa Orosia* (Zaragoza, 1726) de Orencio Bergua (m. 1709), párroco de la cercana villa de Yebra donde se custodiaba la cabeza de la santa como reliquia y que estaba, por lo tanto, estrechamente unido al culto y ritual orosianos.¹¹ El hecho de que Bergua escribiera su novenario con un lenguaje sencillo y claro seguramente se explica por el propósito que tenía la obra: servir como guía para el rezo de las novenas que frecuentemente se celebraban en la ciudad. Junto a las oraciones que debían rezarse según el día de la novena, aparece el poema *En fervorosa oración*, quizá seleccionado por Conejos debido a su popularidad entre los habitantes. El texto, reproducido más abajo, está formado por un estribillo que alterna con trece coplas y tiene claramente una vocación didáctica; las ocho primeras coplas narran cronológicamente la vida y martirio de la santa, mientras que las coplas restantes aluden a los desastres naturales ante los cuales su ayuda era repetidamente invocada (plagas e inundaciones). El estilo musical que Conejos empleó en estos gozos se adapta perfectamente a la función para la que se destinaron, esto es, la interpretación en procesiones que transcurrían por las calles de la ciudad. Textura homofónica sin acompañamiento instrumental junto a melodías sencillas compuestas por notas de valores largos e intervalos pequeños son los elementos más destacables de la factura musical de esta obra, una buena muestra del repertorio musical específicamente destinado a ceremonias públicas devocionales.

Además de la catedral, el resto de las instituciones locales también contaban con algún grupo de músicos más o menos preparados, aunque la documentación encontrada no da excesiva información al respecto. Es seguro que el convento de benedictinas tenía una estructura musical mínima posiblemente formada al menos por una organista, una o dos cantantes y una bajona (nombre con el que se conocía a la intérprete femenina del bajón). Un ceremonial fechado en torno a 1760 que describe las fiestas anuales del convento y la música necesaria para su celebración menciona la interpretación de ocho villancicos anuales como mínimo, además de abundantes obras polifónicas en latín.¹² Por desgracia, el archivo de la congregación no contiene ni una sola obra musical de la edad

¹¹ La primera edición del *Novenario* data de 1699, citada por José Simón Díaz: *Bibliografía de la Literatura Hispánica* (Madrid: CSIC, 1961), vol. 6, 449. Según Enrique Satué: *Las romerías de Santa Orosia* (Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988), 90, sucesivas ediciones aparecieron durante los siglos XVIII y XIX. Sobre Orencio Bergua, con un sucinto comentario introductorio de su *Novenario*, puede verse Ricardo Mur: “*Con o palo y o ropón*”. *Cuatro estampas inéditas sobre el culto a Santa Orosia* (Jaca: Raro, 1995), 420-21.

¹² Este ceremonial aparece en las últimas páginas del *Libro de las profesiones y edad de las monjas*, Archivo de Monjas Benedictinas (Jaca), manuscrito encuadernado sin sigla. Una transcripción completa del documento, junto al análisis de la documentación musical relacionada con el convento, se encuentra en Marín: *Music on the margin*, Apéndice 2.

moderna y la documentación conocida es muy escasa, por lo que resulta complicado poder reconstruir la vida musical y el repertorio que interpretaban las monjas benedictinas de Jaca.

El archivo de la catedral, sin embargo, puede ser de ayuda en este sentido, ya que los miembros de la capilla catedralicia colaboraron activamente en las ceremonias conventuales como autores y como intérpretes (y quizá también como profesores de algunas monjas).¹³ Por ejemplo, en la catedral se han conservado 29 villancicos, prácticamente todos compuestos por los maestros locales, dedicados al patrón de la comunidad, San Benito, e interpretados en su festividad (21 de marzo) según reza el propio ceremonial mencionado. Del mismo modo se encuentran en la catedral 18 villancicos también compuestos en su mayoría por músicos locales para la toma de hábitos de las benedictinas, una de las ceremonias extraordinarias de mayor relevancia en la vida de la institución monacal.

Si bien es verdad que hay abundantes indicios para identificar algunas de las obras que la capilla catedralicia interpretaba en las celebraciones del convento, es mucho más difícil saber qué obras en particular cantaban las monjas. La cantata anónima al Santísimo Sacramento *Mi bien si yo consigo* (n.º 3) es una de las pocas composiciones que hasta el momento puede ser razonablemente incluida en el repertorio propio de las monjas. Una reveladora inscripción de la fuente manuscrita parece apuntar hacia la destinataria de la composición: “para Doña Rosa Pequera”. En efecto, Rosa Pequera tomó los hábitos en 1741 tras algunos años como novicia, tal y como se documenta indirectamente por la cantata *Claustro venturoso* (sig. 621) que José Conejos compuso para esta ceremonia. Es interesante señalar que el apellido Pequera aparece en Jaca asociado a familias cuyos miembros ocuparon destacados lugares en el gobierno municipal, en el cabildo catedralicio e incluso en el propio convento como abadesas, lo que parece indicar que Rosa pertenecía a una familia local con raigambre.¹⁴

La anotación de la fuente sugiere que esta pieza fue compuesta para ser cantada por la propia Rosa Pequera. Por un lado, el estilo de la cantata corresponde a las características del repertorio conservado en la catedral potencialmente compuesto para ser interpretado por las monjas. *Mi bien si yo consigo* no contiene ningún instrumento obligado, lo que coincide con la ausencia documentada de monjas instrumentistas en el convento de Jaca, posiblemente exceptuando una bajona. Además, está escrita para una sola voz femenina con algunos pasajes de mediana dificultad, lo que sugiere que Pequera, si fue realmente la intérprete, gozaba de una cierta habilidad técnica que trascendía la mera afición.

¹³ Sobre la vida musical en los conventos femeninos españoles pueden verse los trabajos de Alfonso de Vicente: *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989); Alfonso de Vicente: “La actividad musical en los monasterios de monjas en Ávila durante la Edad Moderna. Reflexiones sobre la investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana”, *Revista de Musicología*, 23:2 (2000), 509-62; y Colleen R. Baade: “La ‘música sutil’ del Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla: aportaciones para la historia de la música en los monasterios femeninos de Madrid a finales del siglo XVI - siglo XVII”, *Revista de Musicología*, 20:1 (1997), 221-30. Sobre las transformaciones del repertorio musical para la adaptación a las posibilidades de las monjas, véase también Soterraña Aguirre: *Un manuscrito para un convento. El Libro de música dedicado a Sor Luisa en 1633* (Valladolid: Las Edades del Hombre, 1998).

¹⁴ Además de Rosa, otras dos monjas de apellido Pequera se documentan en el convento de Jaca en fechas imprecisas: Joaquina y Ana María (abadesa a comienzos del siglo XVIII).

Por otro lado, se ha conservado una carta incompleta y sin fecha, lamentablemente sin referencia musical alguna, que Pequera dirigió al sucesor de Conejos en el magisterio, Blas Bosqued (maestro entre 1750 y 1799), lo que al menos demuestra un indiscutible contacto personal entre ambos.¹⁵ Si además se considera que la gran mayoría de las obras conservadas en la catedral que se destinaron a las ceremonias benedictinas fueron compuestas por Bosqued y que esta cantata es copia de su mano, parece razonable tal y como se hace en esta antología atribuir *Mi bien si yo consigo* a este maestro de capilla.

Sobre las posibilidades musicales de las cuatro órdenes masculinas establecidas en la ciudad (carmelitas, dominicos, franciscanos y escolapios) muy poco puede decirse ya que de sus archivos no quedan más que unos pocos documentos junto a una historia manuscrita del Convento del Carmen, obra del carmelita Francisco Lalana, datada en torno a 1773.¹⁶ En ausencia de otras fuentes documentales, es imposible saber los recursos musicales disponibles en cada institución; sólo está documentado el puesto estable de un organista en cada monasterio. Sin embargo, hay pruebas indirectas para sugerir que algunas órdenes de religiosos disponían de recursos musicales propios más completos de lo que la escasez de fuentes hace pensar en un primer momento. Un caso conocido, por ejemplo, es la colaboración ya mencionada del monje carmelita fray Luis Entrena en 1734 con la capilla catedralicia como contralto y violinista.¹⁷ En ese año ocupó una de las cuatro capellanías que el canónigo Agustín Jalón había fundado a mediados del siglo XVII para ser cubiertas específicamente por personas con habilidades musicales. La entrada de Entrena a la catedral como violinista es particularmente importante, y no por casualidad coincide con la llegada al magisterio de José Conejos unos meses antes. Es en estos momentos cuando el violín pasó a ser un instrumento estable en la catedral, si bien ya se venía utilizando ocasionalmente, como vimos, desde la llegada de Francisco Viñas en 1722; Entrena fue por tanto el primer violinista prebendado en la catedral. Si este monje también participaba con el violín en las festividades que su comunidad celebraba en el Convento del Carmen, siquiera en ocasiones especiales, es algo que no se puede documentar aunque parece probable. En cualquier caso, esta colaboración refleja el ambiente musical innovador que había en alguno de los conventos locales, al tiempo que ilustra la contribución de los centros religiosos menores a la vida musical de la catedral.¹⁸

Sin embargo, las habilidades musicales de los frailes en Jaca no estaban limitadas a la interpretación. En el archivo de la catedral se encuentran unas pocas obras compuestas por miembros de las órdenes representadas en la ciudad. El hecho de que se hayan

¹⁵ La carta se encuentra en E-J, borrador B39.

¹⁶ Francisco Lalana: *Historia de el Monasterio Real de Sancta Christina de Summo Portu de Aspa, del Orden de Predicadores de la Ciudad de Jacca*, manuscrito c. 1773 (editado en facsímile en Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, s. d.). Esta historia no contiene referencias directas sobre las posibilidades musicales de los carmelitas de Jaca.

¹⁷ El nombramiento y despedida de Entrena aparecen en ACJ, *Libros de Gestis*, 30.4.1735 y 6.8.1735, respectivamente.

¹⁸ Otros casos similares proceden del Monasterio de San Francisco, cuyos vicarios de coro actuaron como sochantres en la catedral en dos ocasiones, según se recoge en ACJ, *Libros de Gestis*, 7.7.1730 y 16.2.1754.

conservado en la catedral es en sí mismo interesante, a pesar de que no existan referencias documentales que aclaren la función o el contexto interpretativo de algunas de estas obras. Una de las piezas es el dúo a la Navidad *Toca la gaita, Antón*, para dos sopranos, violín y continuo. Por la inscripción contenida en la obra, “En Jaca me escribía Fray José Zabal y Rubio”, se deduce que Zabal debió de pertenecer a alguno de los monasterios locales. La misma caligrafía se puede reconocer en otras dos obras manuscritas conservadas en la catedral. Ambas son profanas y al menos la primera de ellas se compuso en Madrid: las cantatas *Qué fiero rigor* de Antonio Cabezudo y el anónimo *Señor cupidillo*, ambas para dos sopranos y continuo.¹⁹

Posiblemente la orden religiosa que mayor impacto cultural tuvo en Jaca fue la de los escolapios, quienes con el decidido apoyo de las autoridades municipales y eclesiásticas fundaron en 1735 un colegio junto a una iglesia pequeña en la céntrica calle Mayor, a pocos metros del convento de benedictinas. Prohibidos en teoría (que no siempre en la práctica) la fundación de aniversarios y el establecimiento de cofradías en la iglesia escolapia, la manifestación pública más distintiva de esta orden fueron sin duda los certámenes escolares, una especie de competición académica que se representaba públicamente al final del curso por profesores y alumnos para mostrar los logros pedagógicos conseguidos. Estos actos están estrechamente relacionados con el teatro escolar de fines didácticos tan conocido en el caso de los jesuitas. El papel que la música desempeñó en estos actos, aún no suficientemente reconocido,²⁰ variaba según la factura y complejidad de las obras, pero siempre era destacable. Desde canciones infantiles (en algunos casos posiblemente melodías de origen popular con un texto nuevo) hasta comedias y loas pasando por sinfonías instrumentales, el abanico de géneros musicales documentados en los certámenes de las Escuelas Pías durante la segunda mitad del siglo XVIII en España es ciertamente amplio.

El archivo de la Catedral de Jaca contiene tres obras compuestas expresamente para otros tantos certámenes locales, una suerte de género musical del que por el momento no se conocen otros ejemplos. Bajo el título de “Música para el certamen”, Blas Bosqued compuso tres obras entre 1753 y 1756, una de las cuales aparece editada aquí: *Si en el testamento viejo* (n.º 4), fechada en 1756 y escrita para cuatro voces (SSAT), dos

¹⁹ La obra de Cabezudo tiene concordancia en E-Mn, M2618, una antología musical de comienzos del XVIII estudiada por Juan José Carreras: “La cantata de cámara en España a principios del siglo XVIII: El manuscrito 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, en M. A. Virgili, C. Caballero y G. Vega (eds.), *Actas del Congreso Internacional “Música y Literatura en la Península Ibérica”* (Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997), 65-126. Para una discusión más amplia sobre la recepción de esta música en Jaca, así como algunas ilustraciones de las obras, puede verse Miguel Ángel Marín: “‘A copiar la pureza’: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, *Artigrama*, 12 (1996-97), 257-76.

²⁰ Es significativa, por ejemplo, la ausencia de una sección propia en la voz “Órdenes religiosas”, en *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, 133-42.

²¹ Las otras dos obras son: *Albricias pueriles escuadras* (sig. 478) y *Arme la fama el eco soberano* (sig. 479), ambas para cuatro voces (SSAT), dos violines y continuo. El papel musical de los escolapios en Jaca fue sugerido por Pedro Calahorra: “Música del siglo XVIII para una Loa a Carlos III”, *Revista de Musicología*, 11:3 (1988), 895-902, donde se edita la loa *Hoy al clarín de mi voz* (sig. 429) que posiblemente fue interpretada en el contexto de los certámenes escolares.

violines, dos bajones y continuo.²¹ Es prácticamente seguro que los escolapios no sólo contrataron a Bosqued para componer la obra sino también a la capilla de la catedral para interpretarla, ya que los recursos musicales propios apenas excederían el puesto de organista para las celebraciones en la iglesia, que haría las veces de maestro de música en el colegio. Esta colaboración no es además un hecho aislado. Blas Bosqued compuso no menos de diez obras, conservadas en el archivo catedralicio, para la celebración que cada 27 de agosto hacían los escolapios en honor al fundador de la orden, el oscense San José de Calasanz (1556-1648).

Las fuentes documentales que ayudarían a reconstruir el contexto interpretativo de estas obras son escasas. Tan sólo han sobrevivido unos pocos documentos en el archivo del Colegio de las Escuelas Pías de Jaca y nueve impresos de los certámenes celebrados en Jaca (todos en el archivo del Colegio de las Escuelas Pías de Zaragoza). Por desgracia, no se encuentra el impreso correspondiente, si llegó a existir, de ninguno de los eventos académicos para los que Bosqued compuso sus tres certámenes, por lo que una reconstrucción completa del contexto de estas obras es imposible por el momento. Sin embargo, en el caso de *Si en el testamento viejo* ha llegado hasta nosotros una especie de *libretto* manuscrito con el texto que se había de poner en música y con algunas indicaciones para el compositor (Bosqued en este caso) cuyo contenido aparece en la sección de textos. Que el documento haga referencia al cabildo catedralicio y que haya un añadido en la portada de mano del propio Bosqued diciendo “El Deán, Señor Miguel de Sas y el cabildo” hacen pensar que quizá fuera la propia catedral quien patrocinó el evento, como de hecho se ha documentado en otros certámenes.

Con respecto a la estructura formal, la música para el certamen difiere considerablemente del villancico, un género que pese a su enorme versatilidad no podía adaptarse a esta función. Estas obras consisten en una sucesión de secciones de una a cuatro estrofas de cuatro versos pentasílabos, hexasílabos y octosílabos, cada una articulada por una estructura semejante al aria, pero, como explícitamente se indica, sin repetición da capo. De hecho, las fuentes musicales y textuales sólo ocasionalmente usan el término “aria” para referirse a estas secciones; los términos “música” o “canción” son los más frecuentes. Las indicaciones de tempo “despacio”, “grave” o “allegro” son añadidas por el propio Bosqued en el *libretto* manuscrito, cuyo texto fue presumiblemente escrito o seleccionado por algún escolapio. También se diferencia notablemente del villancico en tanto que estas secciones están inconexas desde el punto de vista dramático, sin llegar a presentar una acción narrativa lineal, ya que entre las distintas secciones musicales del certamen se interpolaban otros eventos hablados (concursos entre los alumnos, recitales de poesía, breves representaciones teatrales, etc). Incluso dentro de una misma sección se intercalaban breves diálogos entre las frases musicales convenientemente separadas por calderones, como ejemplifica el andante *Viva la gracia y el primor* (cc. 9-41).

El repertorio “importado”

Junto a las obras compuestas en Jaca para las celebraciones de cualquiera de las instituciones de la ciudad, llegaron otras piezas procedentes de los más variados lugares. De este modo los jaqueses no sólo podían escuchar las composiciones de los músicos locales interpretadas por los grupos existentes en ese momento, sino que también tenían la posibilidad de conocer obras compuestas a cientos o incluso miles de kilómetros por músicos de mayor prestigio y habilidad que los de Jaca. La importancia del repertorio “importado” en la vida musical de Jaca es tal que una selección de obras representativa de la música que sonaba en la ciudad durante el siglo XVIII estaría irremediabilmente incompleta si se basara exclusivamente en la producción local. Precisamente el hecho de que se conserven obras de cerca de 150 compositores que no trabajaron en las instituciones locales es uno de los aspectos más destacados del archivo musical de la catedral. El repertorio procede tanto de instituciones geográficamente muy cercanas a Jaca como de otras muy alejadas. Así, hay obras de compositores vinculados a instituciones cercanas y muy modestas, como Ricardo Ustárriz e Isidoro de Laguna, maestros en la Parroquia de Falces (Navarra) y la Colegiata de Alfaro (La Rioja) respectivamente, junto con otras de autores activos en Madrid (Vicente Adán, Sebastián Durón o Francisco García Pacheco) y Valencia (Pedro Martínez de Orgambide y Antonio Ortells), o incluso de autores extranjeros aclamados en los teatros europeos (Johann Adolf Hasse o Baldassare Galuppi). Aunque no siempre es posible determinar cómo llegaron estas composiciones ni establecer si fueron interpretadas en la ciudad, hay al menos indicios reveladores que prueban los vínculos de parte de este repertorio con los músicos locales. Las ocho últimas obras de esta antología son una selección de piezas compuestas en Zaragoza, Madrid y Roma pero conservadas en el archivo catedralicio que ilustran los procesos de transmisión de la música y su posterior adaptación a un contexto periférico.

Las dos obras del catalán Luis Serra (c. 1680-1758) y del riojano Francisco Javier García Fajer (1730-1809) contenidas en esta antología son sólo una muestra de la gran dependencia musical de Jaca con respecto a Zaragoza, donde ambos músicos desarrollaron gran parte de su carrera musical. La capital aragonesa no sólo proporcionó la mayoría de los pocos músicos foráneos que sirvieron en la capilla de música de la catedral jacetana durante el siglo XVIII, sino que también funcionó como un centro al que acudir cuando había necesidad de formar a músicos o comprar instrumentos. Allí fueron enviados durante unos meses dos infantes de Jaca para aprender a tocar el violín y el oboe, y de esta ciudad procedían el maestro de capilla José Conejos (nombrado en 1734) y los organistas Joaquín Barsala (en 1779) y probablemente Vicente Andrés (en 1725); igualmente, los sochantres Felipe Climent, Juan Eruel, Tomás Gan, José Sinués, Miguel Pérez y Mariano Terrén ocuparon posiciones en centros zaragozanos en algún momento durante sus carreras profesionales.

Estos estrechos lazos de dependencia musical acabaron dejando una huella indeleble en el propio archivo musical, como muestra el hecho de que prácticamente todos los maestros de capilla que durante el siglo XVIII trabajaron en la Seo o en El Pilar de Zaragoza estén representados con alguna obra en el archivo de la Catedral de Jaca. Seguramente no es casualidad que Serra (maestro en El Pilar, 1715-58) y García Fajer (maestro en la Seo, 1756-1809) sean los compositores foráneos de los que se conserva

un mayor número de obras en Jaca. Además de ocupar puestos relevantes en Zaragoza, ambos músicos entablaron intensas relaciones profesionales con dos músicos influyentes de la Catedral de Jaca. Este caso es un ejemplo más de cómo las redes profesionales y personales formadas por músicos eran un vehículo activo para el intercambio y circulación del repertorio musical y textual.²²

El nombramiento de José Conejos sin examen ni oposición como maestro de capilla fue posible, como vimos, gracias a las recomendaciones que sus maestros Luis Serra y José Lanuza enviaron al cabildo jaqués. No es por tanto de extrañar que Conejos conociera la producción de Serra y copiara seis de las catorce obras que del músico catalán se conservan en Jaca, entre las que se encuentra el tono a San Antonio de Padua *El cielo y la tierra* que se edita en esta antología (n.º 5).²³ Como ocurre con todo el repertorio importado que se estudia en esta sección, es siempre difícil poder determinar si estas obras llegaron realmente a interpretarse en Jaca. Aquellas que fueron copiadas por músicos locales permiten al menos asegurar que formaban parte del repertorio catedralicio, aunque fuera sólo como material de estudio.

En el caso de *El cielo y la tierra* es además posible proponer un contexto particular en el que pudo interpretarse si se tiene en cuenta su dedicatoria a San Antonio de Padua (1195-1231). El periodo de José Conejos como maestro de capilla en Jaca (1734-49) coincidió con el surgimiento de la cofradía de San Antonio de Padua, fundada en el Monasterio de San Francisco en 1742. Según la documentación existente, los propios franciscanos estaban encargados de realizar los servicios litúrgicos, incluyendo la interpretación del canto llano, que la cofradía organizó durante su breve andadura hasta la disolución en 1775. Al igual que hacían con otras cofradías locales asentadas en su monasterio, los franciscanos cantaban completas y una *Salve regina* en la víspera del día del patrón (13 de junio) a cambio de recibir una considerable cantidad de dinero, tal y como registran los libros de cuentas de la cofradía.²⁴ Aunque la documentación no prueba que en estas actividades devocionales hubiera música más compleja que el canto llano de los franciscanos, al menos demuestra que la música era una parte (y no precisamente la más económica) en la vida ceremonial de esta cofradía.

En relación con la devoción a este santo quizá deba mencionarse el pequeño fondo

²² La correspondencia personal de Miguel de Irizar transcrita en Matilde Olarte Martínez, *Miguel de Irizar y Domenzáin (1635-1684?): Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996), es una documentación que muestra, como pocas, la dimensión del proceso de transmisión de música a través de redes personales. Respecto al intercambio de textos impresos de villancicos se pueden consultar Pablo L. Rodríguez: “Sólo Madrid es Corte”. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la Catedral de Segovia”, *Artigrama*, 12 (1996-97), 257-76, y Miguel Ángel Marín: “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)”, *Revista de Musicología*, 23:1 (2000), 103-30.

²³ Las obras en cuestión, además de *El cielo y la tierra*, son: *Magnificat* (sig. 862), salmo *Beatus vir* (sig. 866), salmo *Laudate dominum* (sig. 867), cantata al Santísimo *Desde este cristal luciendo* (sig. 869) y cantata al Santísimo *Espera no admitas sentido* (sig. 870). La lección *Para mihi Domine* (sig. 864) es copia de Bosqued, quien también participó en la copia del salmo *Laudate dominum* ya mencionado. Además, se conservan dos obras de José Lanuza: la cantata al Santísimo *Alma que vas surcando* (sig. 771) y el villancico al Santísimo *Jesús qué prodigio* (sig. 770), quizá también copiada por el propio Conejos.

²⁴ La documentación que ha sobrevivido de esta cofradía se encuentra en AHN, leg. 37103.

de 17 obras polifónicas en castellano dedicadas a San Antonio de Padua que hay en la Catedral de Jaca: siete anónimas (de las cuales una está copiada por Viñas, dos por Conejos y dos por Bosqued), siete de Conejos, dos de Bosqued y la editada aquí de Serra. Este santo estaba entre los más venerados por los franciscanos junto a San Francisco de Padua y San Pedro de Alcántara, lo cual, por el momento, explica la fundación en el monasterio franciscano de una cofradía dedicada a San Antonio. Esto también puede justificar que algunas de las obras polifónicas dedicadas a este santo, especialmente la copiada por Viñas necesariamente anterior al año de la fundación de la cofradía, fueran destinadas a las celebraciones de los propios franciscanos. Aunque no se ha conservado ni un solo documento procedente de este monasterio, está suficientemente probado que las órdenes locales contrataban regularmente a la capilla catedralicia para la interpretación y composición de música polifónica en las celebraciones más destacadas de sus calendarios festivos. Ya hemos visto los casos del convento benedictino y de los escolapios, donde se interpretaban las obras dedicadas a San Benito, a la toma de hábito de las monjas, a San José de Calasanz y a los certámenes escolares. Igualmente se ha conservado un número importante de obras dedicadas a la Virgen del Carmen y a Santo Domingo que indudablemente estuvieron destinadas, respectivamente, a los monasterios de carmelitas y dominicos.

Sin embargo, también es posible que algunas de las obras dedicadas a San Antonio de Padua fueran compuestas a petición de la cofradía; la coincidencia cronológica al menos permite plantear esta posibilidad. Las siete composiciones de Conejos, las dos obras anónimas copiadas, quizá también compuestas, por él y la copia del tono de Serra, es decir, más de la mitad de las obras dedicadas a este santo, datan de la década de 1740, cuando la cofradía estaba recién fundada. En particular, los años de las siete obras de Conejos oscilan entre 1741 y 1748 (bien por el año de composición dado en portada, bien por el de fabricación del papel en el que aparecen); casi un villancico por año. Además, las dos obras de Bosqued fueron compuestas en 1755 y 1770, es decir, son anteriores a la disolución de la cofradía en 1775. El hecho de que la escasa documentación conservada de esta cofradía sólo mencione las prestaciones musicales dadas por los franciscanos no debe descartar la posibilidad de que la capilla catedralicia participara ocasionalmente con obras polifónicas entre las que podría encontrarse el tono de Serra *El cielo y la tierra*. Esto es precisamente lo que se ha documentado en algunas de las 43 cofradías activas en Jaca durante el siglo XVIII, cuyos hermanos posiblemente escucharon música de, por ejemplo, el mismo Sebastián Durón.²⁵

Por lo demás, el tono de Serra respeta la estructura convencional de estribillo y coplas, estas últimas interpretadas según dice la propia fuente musical “sin parar”, esto es, sin intercalar el estribillo tras cada una de ellas. Las dos partes de continuo para violón y arpa son similares y es destacable el hecho, aparentemente sin sentido, de que la parte de violón tenga cifrado (reproducido escrupulosamente en esta edición).

²⁵ Para más detalles sobre la recepción en Jaca y el contexto interpretativo de obras de Durón, pueden verse los capítulos tercero y octavo de Marín: *Music on the margin*; en aquél se incluye también una tabla con la descripción completa de las 17 obras dedicadas a San Antonio de Padua.

El manuscrito claramente muestra que estas cifras aparecen en tinta distinta al resto de la obra, siendo añadidos posteriores quizá resultado de interpretar esta parte con el órgano.

La relación maestro-discípulo, como la que existía entre Serra y Conejos, puede ser también un sólido argumento para explicar la amplia presencia de obras de García Fajer en Jaca, si bien es cierto que la difusión de este compositor apenas tiene parangón en la historia de la música española anterior al siglo XX. El nombramiento de Joaquín Barsala como organista de la Catedral de Jaca en 1779 fue apoyado con las recomendaciones de Joaquín Nebra (organista en la Seo de Zaragoza, 1730-82) y el propio García Fajer, quienes dicen en su carta dirigida al cabildo que Barsala “ha suplido algunas ocasiones en la capilla de la Seo de organista, que es mozo de buen manejo en el órgano, buen solfista, y tiene voz de contralto, y lo juzgamos hábil para el desempeño de organista de la Santa Iglesia de Jaca”.²⁶ Este vínculo profesional seguramente justificaría, al menos en parte, la presencia de veinte obras de García Fajer en el archivo de la catedral, de las que al menos cinco (incluida la editada aquí) fueron copiadas total o parcialmente por Blas Bosqued, maestro de capilla cuando Barsala era organista.²⁷ La caligrafía de Barsala no ha podido ser identificada, por lo que no es posible determinar si también participó en la copia del repertorio de García, algo que por otra parte parece probable.

En cambio, sí es seguro que Bosqued participó en la copia del aria *Rey eterno soberano* de García Fajer editada en esta antología (n.º 6), aunque no llegó a copiar la obra en su totalidad. En esta aria, escrita para contralto, dos violines, dos trompas y continuo, se puede apreciar una textura casi orquestal, más compleja y elaborada que el acompañamiento instrumental de las obras de la primera mitad de siglo. Se conservan dos juegos completos bajo la signatura 692, ambos contienen las partes de contralto, dos violines y continuo realizadas por dos escribanos que aún no han sido identificados. En uno de los juegos Bosqued hizo añadidos. Por un lado, aparecen de su mano dos partes para trompas, sin que por el momento se pueda determinar si Bosqued las compuso *ex novo* o, lo más probable, simplemente copió las partes originales quizá en mal estado. Por otro lado, de mayor interés es el texto nuevo que Bosqued añadió en la parte vocal original, alterando de este modo la devoción original del aria al Santísimo Sacramento a una estrictamente local como la de Santa Orosia (ilustraciones 1 y 2).

²⁶ ACJ, Correspondencia, caja 34, leg. 3.

²⁷ Las obras de García Fajer copiadas por Bosqued son: cantada al Santísimo *Cristiano que ese piélago* (sig. 686), y las arias al Santísimo *Misera ovejita* (sig. 684), *Soberbio monstruo* (sig. 689), *Rey eterno soberano* (sig. 692) y *Llega todo humillado* (sig. 694b). No parece casual que todas las obras en castellano de García Fajer copiadas por un músico local estén dedicadas al Santísimo Sacramento, precisamente lo mismo que ocurría con las de Serra y Lanuza copiadas por Conejos (citadas en la nota 23).

²⁸ Para una visión panorámica desde el punto de vista musicológico sobre la variedad de procesos de adaptación textual del repertorio teatral para ser usado en los villancicos del siglo XVII, pueden verse los trabajos de Carmelo Caballero: “Miscent sacra profanis: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Actas del Congreso Internacional “Música y Literatura en la Península Ibérica”*, 49-64, y “En trova de lo humano a lo divino: las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”, en E. Casares y Á. Torrente (eds.), *Ópera en España e Hispanoamérica* (Madrid: ICCMU, 2001), vol. 1, 95-115.

Handwritten musical score for an aria. The score is written on aged, yellowed paper with several staves of music. The lyrics are "Aria al S. mo con Dios. Rey eterno soberano". The signature "Garcia" is written in the lower right, with a large "B" below it. There is a small "6. 116" written near the bottom right.

1. Francisco Javier García Fajer: aria *Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina*, portada (E-I, 692)

Las adaptaciones textuales en el repertorio paralitúrgico y profano son un fenómeno conocido que presenta una amplia casuística. Las “vueltas a lo divino” de textos profanos y las menos frecuentes “vueltas a lo humano” de textos religiosos eran prácticas bien comunes.²⁸ Entre las adaptaciones menores se encontraban los cambios de advocación del repertorio paralitúrgico para destinarlas a diversos contextos devocionales, tal y como ejemplifica el aria *Rey eterno soberano*, convertida con un nuevo texto escrito por Bosqued (en algunos pasajes de forma algo forzada) en *Fiel Orosia, virgen reina*. El archivo musical de la Catedral de Jaca presenta otros muchos ejemplos con repertorio propio y ajeno. El dúo al Santísimo *En ese altar oh dueño* (sig. 708) de José Gil de Palomar (maestro de capilla en varias catedrales aragonesas durante la segunda mitad del siglo XVIII), copiado además por la misma mano que el aria de García Fajer *Si llego a la mesa* (sig. 687), lleva una hoja adjunta cuyo encabezamiento es: “otra letra al Nacimiento para este mismo dúo”. Bosqued realizó esta práctica con asiduidad también en sus propias obras. La portada de su aria *Así en tiempo airoso* (sig. 456) indica que es un “Aria trovada a la Virgen con violines Oh María” modificando algunas palabras del texto ahora ilegibles por la superposición de un trozo de papel con la palabra “María”. Del mismo modo, por citar otros ejemplos ilustrativos, su cantata *Amante esposa mía* (sig. 371), inicialmente dedicada a Santa Orosia, cambia a Santa Quiteria; o el aria *Rindan Benito a su sagrado* (sig. 467), dedicada a San Benito, pasa a Santa Orosia. El hecho de que todos estos nombres de santos tengan tres sílabas facilitaba sin duda un cambio rápido de advocación.

La influencia de Zaragoza sobre Jaca (y sobre muchos otros centros aragoneses) no sólo se demuestra por la amplia recepción de obras compuestas en la capital, en particular en El Pilar y la Seo. A pesar de la dificultad en reconstruir los procesos de circulación de música, hay suficientes indicios que apuntan hacia el papel que Zaragoza también desempeñó enviando a centros aragoneses menores música recibida de ciudades importantes. Un ejemplo bien documentado es la tonadilla *No me hables, Pepe* (n.º 7) conservada en Jaca, obra que el italiano Francisco Corradini (1700-1769) compondría en Madrid, donde trabajó desde 1730 hasta su muerte. Esta obra fue copiada por Antonio Esteban, “copiante de El Pilar”, según indica la inscripción que aparece en la tonadilla *Mosqueteros de mi vida* (707/3) de Antonio Guerrero (m. 1776), del mismo escriba que la de Corradini. No hay información disponible sobre la actividad de este copista en El Pilar, pero un tenor llamado Antonio Esteban aparece documentado en la Catedral de Ávila en 1780 cuando se dice que es “el más antiguo de los de la capilla”. El hecho de que José Oliac Serra (1707/08-1780), sobrino de Luis Serra y maestro de capilla en la Catedral de Ávila desde 1733, tuviera estrechos vínculos con Zaragoza hace pensar que el tenor y el copista pudieran ser la misma persona.²⁹

²⁹ La inscripción completa en la tonadilla de Guerrero es: “Lo copió Antonio Esteban, copiante en Nuestra Señora del Pilara [*sic*] de Zaragoza”. La explicación más detallada sobre la transmisión de estas tonadillas desde Madrid hasta Jaca se encuentra en Marín: “A copiar la pureza”, donde además aparecen varias ilustraciones de estas obras. La información sobre el tenor Antonio Esteban y la relación de Oliac con Zaragoza aparecen en José López Calo: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila* (Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1979), 31 y 262.

La tonadilla de Corradini (y curiosamente también la de Guerrero) sigue las principales convenciones del género tal y como se encontraba en sus primeros estadios a mediados del siglo XVIII: pieza breve de carácter burlón ambientada en una escena costumbrista y con acción dramática generalmente plana y simple (aunque en las últimas décadas del siglo alcanzaría cotas de cierta complejidad). Dentro del conjunto del espectáculo teatral del momento, estas populares composiciones se interpolaban a modo de *intermezzi* entre los actos de representaciones de mayores dimensiones.³⁰ A pesar de que no se conoce la fecha en que Corradini compuso *No me hables, Pepe* (por el momento la única tonadilla documentada de este autor), ciertos elementos hacen pensar que se trata de uno de los primeros ejemplos del género, quizá incluso anterior a la primera etapa de gestación fechada por Subirá entre 1751 y 1757. Por un lado, la brevísima duración de esta obra se aleja considerablemente de la extensión de otras tonadillas fechadas en esa década, en sí mismas consideradas piezas cortas.³¹ Por otro lado, y debido a su brevedad, no hay desarrollo posible de la acción dramática. Estos elementos sugieren que quizá la pieza de Corradini sea el fragmento de una obra más amplia. De hecho, se conocen ejemplos de sainetes que incluyen una canción suelta al final llamada “tonadilla”.

Tras Zaragoza, posiblemente fuera Madrid, villa y corte, la ciudad que más influyó en la vida musical de Jaca, a pesar de que les separaban más de 300 kilómetros. La obra de José de Nebra (n.º 8), seguramente la de Francisco Corradini y quizá también las dos composiciones anónimas (n.º 9 y n.º 10) fueron compuestas en Madrid para pasar a Jaca en algún momento posterior difícil de precisar. Que el aria *Confuso, turbado* de José de Nebra (1702-1768) se escribió en Madrid está suficientemente probado, no sólo porque este compositor desarrolló toda su carrera musical en instituciones madrileñas (fundamentalmente en la Capilla Real), sino sobre todo porque esta aria pertenece a su zarzuela *Viento es la dicha de Amor*, estrenada en Madrid el 20 de mayo de 1743. La obra completa, basada en la obra que Antonio Zamora (m. 1728) escribiera entre 1722 y 1728, se ha conservado en una fuente depositada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (E-Mn) que parece haber sido la misma que se utilizó en el propio Teatro del Príncipe para el estreno y las dos reposiciones posteriores. El texto de *Confuso, turbado* forma en realidad parte de un añadido que posiblemente hiciera Manuel Guerrero (m.

³⁰ Sobre la tonadilla pueden verse los trabajos clásicos de José Subirá: *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, Olózaga, 1928-1930), y *Tonadillas teatrales inéditas* (Madrid: Tipografía de Archivos, Olózaga, 1932), además de la contribución centrada en el aspecto literario del género de César Real Ramos y Luis Alcalde Cuevas: “La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII”, en R. Kleinertz (ed.), *Teatro y Música en España (siglo XVIII)* (Kassel: Reichenberger, 1996), 124-44.

³¹ Varios ejemplos de tonadillas han sido editados por Javier Suárez-Pajares (ed.): *Tonadillas (I)* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998) y Fernando Cabañas Alamán (ed.): *Pablo Esteve. Tonadillas escénicas a solo* (Madrid: Real Conservatorio de Música, Cámara de Comercio e Industria, 1992).

³² Para un estudio detallado de *Viento* pueden verse los trabajos de José Máximo Leza: “Spanish Baroque zarzuela: discovery and recovery”, *Early Music*, 24:4 (1996), 718-20, y sobre todo “La zarzuela *Viento es la dicha de amor*. Producciones en los teatros públicos madrileños en el siglo XVIII”, en *Actas del Congreso Internacional “Música y Literatura en la Península Ibérica”*, 393-405.

1753) para el estreno, repetido en la reposición de 1748 pero sustituido por el aria *Si yo te obedezco* en la de 1751.³²

Por el momento no ha sido posible identificar al copista del aria de Nebra conservada en Jaca, pero no parece ser copia de una mano local, o al menos no hay similitudes con las fuentes propias de la capilla catedralicia. La misma caligrafía aparece, sin embargo, en el aria *Che legge tiranna* (sig. 133/2) puesta en música por el enigmático Lorenzo Bologna de quien apenas se conoce nada.³³ En sentido estricto y a partir de estos datos, es imposible afirmar que *Confuso, turbado* formara parte del archivo de la catedral en torno a mediados del siglo XVIII. Sin embargo, el estudio del resto de las obras de Nebra conservadas en Jaca aporta pruebas que al menos confirman la presencia temprana en esta ciudad de otras obras de este compositor aragonés.

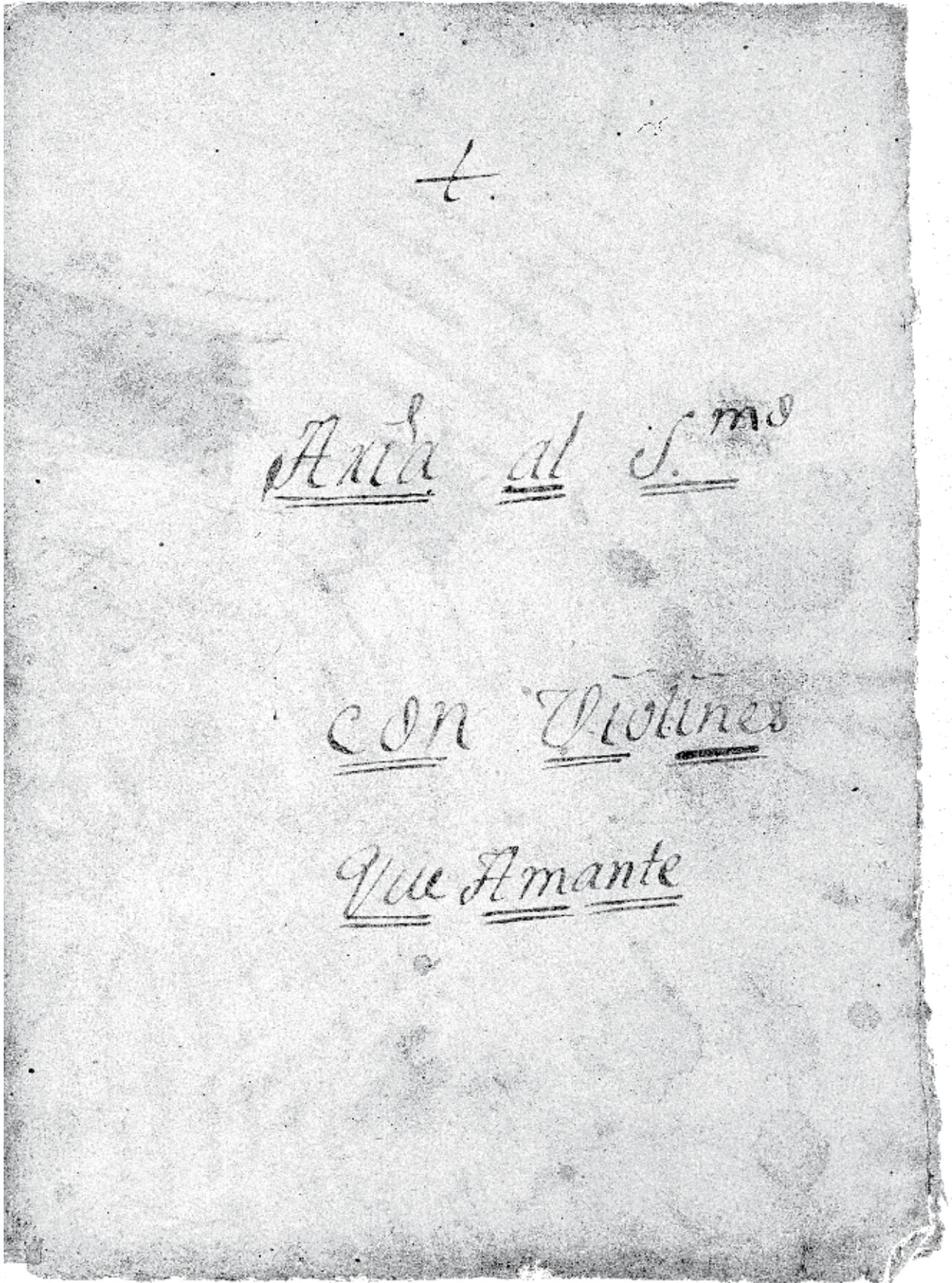
Además de *Confuso, turbado*, otras tres composiciones de José de Nebra se conservan en Jaca. La cantata al Santísimo *La que esparce* (sig. 802) data de 1733 y es la obra religiosa más temprana entre todas las datadas de este autor, posiblemente compuesta para la Capilla Real a pesar de que hasta 1751 Nebra ocupó distintos puestos de organista, ajenos, en principio, a la composición. El cuatro al Santísimo *Hermoso cupido* (sig. 804) lleva el añadido “de Aguilar” quizá en referencia al propietario, una inscripción que también aparece, con ligeras variantes, en un grupo de obras remitidas desde el Colegio Imperial de Madrid.³⁴ Finalmente, hay dos fuentes de la cantata al Santísimo *Qué amante, qué benigno* (sig. 803 y sig. A228) cuyo estudio detenido arroja interesantes conexiones. La fuente A228 es copia de Blas Bosqued, quien venía ejerciendo como copista en la catedral al menos desde 1744, seis años antes de asumir el magisterio; la portada de esta copia no desvela el autor, por lo que en la actualidad está catalogada como anónima (ilustración 3). Casi con toda seguridad, Bosqued hizo su copia a partir de la otra fuente conservada en Jaca (sig. 803), donde efectivamente se identifica a “Dn. Jph. Nebra” como autor, dato que Bosqued sin embargo no consignó en su copia.³⁵

Lo más interesante de todo esto es que comparando la fuente sig. 803 con la copia completa de *Viento es la dicha de Amor* conservada en E-Mm resulta evidente que se trata del mismo copista, tal y como reflejan las ilustraciones 4 y 5. Este hallazgo demuestra, en primer lugar, que los músicos de Jaca (quizá el propio Bosqued) recibían copias musicales de Madrid enviadas directamente por algún escribano estrechamente relacionado con José de Nebra y con la actividad teatral de la corte. En segundo lugar, prueba que Nebra era bien conocido en Jaca a mediados del siglo XVIII. A la postre, este hallazgo permite sugerir que las copias de su *Confuso, turbado* (y por tanto también del anónimo *Che legge tiranna*) son cercanas en el tiempo a las representaciones madrileñas de *Viento* en la década de 1740, momento en el que presumiblemente la copia de *Confuso*

³³ Ninguno de los diccionarios de referencia recoge entrada sobre este autor. No obstante, en RISM (<http://www.rism.harvard.edu/RISM/>) aparecen tres obras manuscritas de Lorenzo Bologna, dos de las cuales están datadas en 1744 y 1760. En el Apéndice 3 de Marín: *Music on the margin*, aparecen ilustraciones de las arias de Nebra y Bologna.

³⁴ Ésta fue la hipótesis que sostuve en “A copiar la pureza”; en p. 271 aparece la reproducción de la portada de esta fuente.

³⁵ En la actualidad algunas partes de la copia 803 están erróneamente catalogadas como autor anónimo con la signatura A224, seguramente porque estaban dispersas antes de realizar el inventario.



3. José de Nebra: cantata *Qué amante, qué benigno*, portada, copiada por Blas Bosqued (E-J, A228)

Aria No
 Confuso turbado a amante rendido
 no en quien se olvidó ni a quien el Amor Confuso
 turbado amante rendido ni en quien se olvidó
 ni a quien se olvidó ni a quien el Amor ni a quien
 ni a quien el Amor ni a quien el Amor ni a quien el Amor

4. José de Nebra: aria *Confuso, turbado*, de la zarzuela *Viento es la dicha de Amor*, soprano (E-Mm, Mus. 50-3, p. 100)

pasaría a formar parte del archivo catedralicio.

El aria *È falso il dir che uccida* (nº 9) comparte con la obra de Nebra el hecho de ser extractos de una composición teatral de mayor envergadura, en este caso de la ópera *Adriano in Siria* (acto II) con texto de Metastasio. Al igual que *Confuso, turbado*, el copista de la fuente de *È falso* conservada en Jaca permanece sin identificar, aunque es bien conocido el interés que los músicos jacetanos tenían por la ópera. En particular Bosqued también copió un importante número de arias italianas extraídas de óperas en ocasiones representadas en los teatros de Madrid y Barcelona y compuestas entre otros por Johann Adolf Hasse, Niccolò Jommelli, Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Porpora y Domenico Terradellas. Como se explica en otro lugar, estas arias llegaron a Jaca en una fecha relativamente temprana (década de 1750), precisamente cuando las temporadas de los teatros públicos de las principales ciudades españolas empezaron a poner en escena óperas italianas regularmente.

³⁶ Para una visión más amplia sobre las arias italianas de Jaca, puede verse Miguel Ángel Marín: "Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca", en *Ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, 375-401, donde erróneamente atribuí *È falso* a Conforto. Para la presencia de música de David Pérez en archivos españoles, puede verse Miguel Ángel Marín: "La fortuna di David Perez nella Spagna: La circolazione delle arie", *Avidi Lumi*, 5:14 (2002), 24-33.

Cantata al Sr^{mo}

Rez.^{do}

Que amante que benigno que piadoso En la hostia nevada sedir

fraza Este Dios Amoroso que asi comunicarse al hombre

traza pero asi disfrazado explica Vigilante succu-

dado puer delas Almas Adalid divino Cuydar dem Sa-

lud asi previno.

Aria
Allegro.

Sugeta impulso humano el Curso de una

fuenta el Curso de una fuente detiene Su conciencia mas

buelve a respirar. Con mas vigor mas buelve a respirar

5. José de Nebra: cantata *Qué amante, qué benigno, alto* (E-I, 803)

Sobre la autoría de *É falso* por el momento sólo es posible especular. Es seguro que no se trata del *Adriano* que Niccolò Conforto adaptó para Madrid en 1757, pero quizá podría formar parte de las versiones musicadas por Baldassare Galuppi, David Pérez o Johann Adolf Hasse, todos ellos razonablemente bien representados en archivos hispanos.³⁶

Entre todas las obras de esta antología la cantata humana *Quién sabe del origen* (n.º 10) es sobre la que menos información hay disponible hasta el momento (ilustración 6). De hecho, no se ha podido identificar el autor, el copista ni la procedencia, aunque hay indicios que sugieren una vinculación con la catedral más allá de su mera presencia en el archivo musical. El copista del borrador sig. B48, donde sólo aparece esta cantata es la misma persona que copió el borrador sig. B12, que contiene cinco obras: la cantata humana *Si haré y en esperanza*, las arias *Porta in sen la luccioletta* y *De la noche*, el dúo a Santa Orosia *Clarín brillante qué asombro* y una misa, un conjunto que encarna perfectamente la variedad de repertorios conservados en el archivo de Jaca, donde se mezclan con aparente normalidad obras sacras y profanas, y textos en latín, castellano e italiano. El dúo dedicado a la patrona de la ciudad, Santa Orosia, del que no hay ninguna concordancia en el archivo de la catedral, es en sí mismo una prueba sólida para argumentar que B12, y por tanto B48 con la cantata *Quién sabe del origen*, son con mucha probabilidad copias locales aunque sea difícil explicar el contexto en el que se interpretó el repertorio profano en Jaca.

En cualquier caso, la cantata humana *Quién sabe del origen* es una de las ocho conservadas en la Catedral de Jaca, cifra a la que cabría añadir una tonada y un solo profanos de características similares.³⁷ La cantata de cámara, caracterizada por un texto arcadio, escrita para una o dos voces y una estructura modular fundamentalmente compuesta por la alternancia de arias y recitados (perfil al que perfectamente se ajusta *Quién sabe del origen*), es un género del que en España apenas se conservan unas docenas de obras procedentes de las primeras décadas del siglo XVIII.³⁸ Predominantemente aparecen conservadas en antologías encuadernadas, siendo excepcionales los ejemplos en papeles sueltos. En este contexto, las obras de Jaca, todas en papeles sueltos, parecen reflejar una práctica más habitual de lo que las antologías conocidas hasta hace unos años habían permitido intuir.

Finalmente, esta antología se cierra con dos composiciones de Arcangelo Corelli

³⁷ Cantatas *Aunque lloro y gimo* (sig. A409); *Ay dulce Olimpia qué dichosos* (A402); *Bella ingrata entre mudanza* (sig. A400); *Selvas de Arcadia, cumbre de Fileno* (sig. A428); *Si haré y en esperanza* (sig. B12-1); *Tirano del alma* (sig. A410) y la única de autor conocido, de Antonio Cabezudo, *Qué fiero rigor* (sig. 482). Además hay copias del solo *Señor cupidillo* (A405) y la tonada *Ay qué tormento* (sig. A399).

³⁸ Para una visión de conjunto actualizada, puede verse Juan José Carreras: "Cantata. V The Spanish cantata to 1800", en S. Sadie y J. Tyrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.ª ed. (Londres: Macmillan, 2001), vol. 5, 37-40, y "La cantata de cámara en España a principios del siglo XVIII", en *Actas del Congreso Internacional "Música y Literatura en la Península Ibérica"*, donde se recoge una exhaustiva bibliografía al respecto.

³⁹ Sobre la presencia de Corelli en Francia, se puede ver Marc Pincherle: "Corelli et la France", en A. Cavicchi, O. Mischiati y P. Petrobelli (eds.), *Studi Corelliani. Atti del Primo Congresso Internazionale* (Florencia: Leo S. Olschki, 1972), 13-18, y Manuel Ferreira: "The 'French style' and Corelli", en S. La

Reci^o Cantata Humana 939

Quien sabe de su origen y la mudanza en su primera ay corazon tu baxo polo del bien a-

mas no sigui la caera y fura al para digera el mero quera quera amol

Aria.

Pete si mate se acerte amor mio amado buero que me desca en em peño sola y

hite a supo ras a supo ras

Pete si mate se acerte amor mio amado buero que me desca

6. Anónimo: cantata profana *Quién sabe del origen*, f. 1r (E-J, B48)

(1653-1713), quien ejerció en España, como en otros países europeos, una notable influencia durante el siglo XVIII a tenor de la relativa abundancia de fuentes conservadas en archivos hispanos. A pesar de que esta influencia no alcanzara el culto que en Inglaterra y en Francia se rindió al compositor italiano, es indudable que la presencia de Corelli en España fue importante.³⁹ Una estimación provisional del número de obras corellianas manuscritas e impresas identificadas en archivos españoles ronda la treintena, muchas de las cuales, en el caso de los manuscritos, son además copias hispanas. El archivo de la Catedral de Jaca ocupa un lugar destacado en este panorama al ser, hasta la fecha, el fondo español más importante en cuanto a número de fuentes manuscritas conservadas, un total de ocho sonatas. Siete de estas sonatas aparecen en el llamado Manuscrito Jaca (sin sigla), un libro encuadernado en pergamino en la época que contiene en torno a 110 composiciones en las 513 páginas que lo forman.⁴⁰

Dos obras de Corelli han sido seleccionadas para este volumen, la *Sonata para violín y continuo*, Anh. 35, conservada en papeles sueltos (sig. 657/1), y la *Sonata en trío*, op. 2, n.º 11, contenida en el Manuscrito Jaca (pp. 308-11). Aún no ha sido posible identificar al copista de la *Sonata para violín y continuo*, quien sin duda era de origen español, según confirman las inscripciones del propio manuscrito (véanse la Descripción de fuentes y la ilustración 7); no obstante, parece bastante probable que no sea una copia local, o al menos no se han encontrado similitudes caligráficas con el resto de las fuentes depositadas en la Catedral de Jaca. La comparación de esta copia con otras tres fuentes que se conocen de esta sonata permite analizar las modificaciones de la fuente jacetana, tal y como se comenta con más detalle en la siguiente sección (ilustración 7).⁴¹

El aspecto más destacable de la fuente que contiene la *Sonata en trío*, op. 2, n.º 11 es la estrecha implicación del maestro de capilla Francisco Viñas en la copia del Manuscrito Jaca, en el que también pueden distinguirse, como mínimo, otros cuatro

Via (ed.), *Studi Corelliani. Atti del Quinto Congresso Internazionale* (Florenca: Leo S. Olschki, 1996), 379-88. Para Inglaterra véase Denis Arnold: "The Corellian cult in England", en G. Giachin (ed.), *Nuovi Studi Corelliani. Atti del Secondo Congresso Internazionale* (Florenca: Leo S. Olschki, 1978), 81-88; Enrico Careri: "Francesco Geminiani e il culto inglese per Corelli", en S. La Via (ed.), *Studi Corelliani. Atti del Quinto Congresso Internazionale* (Florenca: Leo S. Olschki, 1996), 347-73; y William Weber: *The rise of musical classics in eighteenth-century England. A study in canon, ritual, and ideology* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 75-88.

⁴⁰ Una primera aproximación sobre la presencia de Corelli en España aparece en Craig H. Russell: "An investigation into Arcangelo Corelli's influence on eighteenth-century Spain", *Current Musicology*, 34:1 (1982), 42-52. Algunas de las fuentes corellianas de Jaca eran conocidas desde que Anglés publicó el contenido del Manuscrito Jaca en "Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles", *Anuario Musical*, 27 (1962), 105-12. En un trabajo posterior, Luis A. González Marín: "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español", *Anuario Musical*, 52 (1997), 101-41, identifica como obras de Corelli algunas piezas anónimas. Para una visión actualizada de la presencia de Corelli en España y de las fuentes jacetanas, puede verse la sección "Corelli in Jaca: an example of peripheral reception" en Marín: *Music on the margin*, capítulo 8.

⁴¹ Las fuentes conocidas de esta sonata aparecen en Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné* (Colonia: Arno Volk Verlag, 1980), 254-55, quien comprensiblemente no tenía noticia de ninguna de las fuentes corellianas de Jaca. Una tercera fuente manuscrita de esta sonata se encuentra en la Library of Congress, Washington, M 219, C79 S6, y no ha podido ser consultada para esta edición.

Sinfonia Italiana de 3.º tono. *Arcangelo Corelli. Violinista del Papa.*

Allegro

Preludio de espacio.

Muy agitado.

Principio adentro.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, there is a title in Italian: "Sinfonia Italiana de 3.º tono." followed by the composer's name "Arcangelo Corelli" and his role "Violinista del Papa." Below this, the tempo marking "Allegro" is written. The first section is labeled "Preludio de espacio." and the second section is marked "Muy agitado." The notation consists of ten staves, with the first two staves of each section likely representing the violin and continuo parts. The handwriting is in an old style, and the paper shows signs of age and wear.

7. Arcangelo Corelli: Sonata para violín y continuo, Anh. 35, preludio y muy airoso (E-I, 657/1)

copistas más. La variedad de copistas y repertorios hace pensar que el proceso de copia y compilación de esta fuente fue complejo y, por tanto, requeriría un estudio en profundidad que sobrepasa el objeto de estas líneas. Por el momento será suficiente con indicar que Viñas, en efecto, parece ser el responsable de la copia de la *Sonata en trío, op. 2, n.º 11* que se edita en esta antología, un hecho perfectamente en sintonía con el papel renovador que como vimos ejerció este compositor cuando llegó a Jaca en 1722; quizá parte del manuscrito vino de Barcelona con el propio Viñas (ilustración 8).

Además, hay otros dos elementos que de forma indudable vinculan esta fuente a la Catedral de Jaca. Por un lado, Bosqued copió con aspecto de borrador varias secciones de una misa en las páginas finales del libro (pp. 508-513), un repertorio del todo discordante con el conjunto de la fuente, que contiene fundamentalmente obras para órgano y algunos ejemplos instrumentales. Este hecho parece sugerir que el músico simplemente aprovechó los últimos espacios en blanco de un libro que estaría a su alcance. Por otro lado, parece que Bosqued también podría ser el copista de la única obra en castellano de todo el manuscrito, el dúo *Al héroe famoso* (pp. 164-65), para dos sopranos, violín y continuo, dedicado a San José. Esta pieza, cuyo autor no se indica en la fuente, es en realidad del maestro de capilla José Conejos, según confirma una fuente concordante fechada en 1747 y conservada en papeles sueltos en la propia catedral (sig. 613). Ambos elementos demuestran que el Manuscrito Jaca no se terminó definitivamente de copiar hasta al menos 16 años después de la promoción de Viñas a la Catedral de Calahorra en 1731 y que las obras copiadas en el libro formaron parte del repertorio de la Catedral de Jaca en uso —aunque no necesariamente con fines prácticos— hasta mediados del siglo XVIII. Con el repertorio a disposición de los músicos locales, es perfectamente verosímil que en Jaca se interpretaran sonatas de Corelli a partir de 1722.

La música en las provincias: el caso de Corelli

La estrecha vinculación de la selección de obras editadas en este volumen con los músicos e instituciones de Jaca es suficiente para mostrar que esta ciudad estaba relativamente al tanto de lo que ocurría en términos musicales en otros lugares más importantes. Su localización marcadamente periférica no privó a los músicos locales de conocer los autores y las obras más destacadas del momento. La circulación de fuentes manuscritas permitió una amplia difusión a través de redes de las que no estaban excluidos los lugares más remotos. Con la transmisión de manuscritos irremediabilmente aparecieron alteraciones que son aún más notables cuando las obras tienen que adaptarse a un contexto con escasos recursos musicales, como ocurría en la Catedral de Jaca. Pero las modificaciones con respecto al original no siempre se explican por la capacidad musical supuestamente más restringida de una institución de provincias; la dimensión creativa también puede jugar un papel importante.

La comparación de las dos fuentes conocidas del aria *Confuso, turbado* de Nebra podría llevar a pensar que la supresión de las partes de violín 2 y contrabajo —esta última simplemente dobla la de continuo— en la copia de Jaca (fuente A1) con respecto a los manuscritos madrileños (fuente A2) respondía precisamente a un mecanismo de adaptación a un contexto con menos recursos humanos. Es cierto que no se ha documen-

Violon

Violon

Basso Continuo

Se de Camara de Corelli

307

8. Arcangelo Corelli: Manuscrito Jaca, Sonata en trío, op. 2, n.º 11, p. 309 (E-I, sin sigla)

tado la existencia de un contrabajo en la capilla de música de Jaca, pero también lo es que un añadido posterior en la parte de violín 2 de la fuente A2 indica que “esta no se dice” en referencia a la supresión en el escenario madrileño de dicha parte. En la fuente A2 muchas de las indicaciones de dinámica aparecen, extrañamente, en la parte del contrabajo, pero fueron copiadas con escrupulosidad en las partes de violín 1 y continuo de la fuente A1. Por lo demás, las partes comunes en ambas fuentes son idénticas. Todo esto parece confirmar la hipótesis ya sugerida de que la fuente A1 está cercana temporalmente a la escena madrileña y quizá al propio compositor.

Los casos más interesantes relacionados con las adaptaciones que los manuscritos jaqueses tienen con respecto a sus originales son, sin duda, las sonatas de Corelli, precisamente el repertorio más lejano geográfica y musicalmente de Jaca. La *Sonata para violín y continuo* (n.º 11) fue catalogada por Marx entre las obras apócrifas, aunque existen suficientes indicios para considerarla auténtica, tal y como propone el propio musicólogo alemán. De hecho, se ha sugerido que su composición fue quizá fruto de un encargo realizado por el conde Fabrizio Laderchi, un oficial en la corte toscana, partiendo de una carta remitida por Corelli desde Roma el 3 de junio de 1679 en que le adjuntaba una sonata cuya parte de bajo podía ser interpretada por un violón, que en ocasiones trasciende el mero acompañamiento para entablar una relación motívica y contrapuntística con el violín.⁴² Esta obra vio la luz por primera vez en la imprenta boloñesa del también músico Carlo Antonio Buffagnotti (1659-1716) en un impreso que no indica ni el impresor ni el lugar ni el año de la edición, aunque con seguridad puede datarse entre 1680 y 1700.⁴³ Al margen de esto, es casi seguro que la publicación fue el resultado de los vínculos personales que Corelli mantendría con los músicos boloñeses tras su estancia en esta ciudad entre 1666-67 y quizá 1675 (fecha del primer documento probando el asentamiento del violinista en Roma), años en los que completaba su formación en el contexto de la Accademia Filarmonica de la que fue miembro desde 1670 y a la que también pertenecía el impresor Buffagnotti.⁴⁴ De hecho, el resto de las seis sonatas contenidas en el impreso de Buffagnotti son obras de compositores contemporáneos (Giuseppe Torelli, Antonio Montanari, Giacomo Cesare Predieri, Carlo Mazzolini,

⁴² Para este asunto puede verse Marx: *Die Überlieferung*, 47, y Peter Allsop: *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Time* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 10. Sobre la carta al conde Laderchi puede verse Michael Talbot: “Corelli, Arcangelo” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, 457-63, y la transcripción en Massimo Privitera: *Arcangelo Corelli* (Palermo: L'Epos, 2000), 25.

⁴³ Es destacable el hecho de que la sonata de Corelli sea la única entre las siete contenidas en el impreso que adscribe la parte de continuo a un “basso” y no a un violón o a un violoncello como ocurre en las demás obras; Adriano Cavicchi: “Corelli e il violinismo bolognese”, en A. Cavicchi, O. Mischiati y P. Petrobelli (eds.), *Studi Corelliani. Atti del Primo Congresso Internazionale* (Florenca: Leo S. Olschki, 1972), 39. Existe una edición facsímil de este impreso en la colección Biblioteca Musica Bononiensis (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1974), serie IV, vol. 22, y una edición crítica realizada por Hans Joachim Marx (ed.): *Arcangelo Corelli. Historich-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, vol. 5 (= Werke ohne Opuszahl) (Colonia: Arno Volk Verlag, 1976), 96-100.

⁴⁴ Sobre la etapa boloñesa de Corelli pueden verse las visiones de conjunto actualizadas en Allsop: *Arcangelo Corelli*, 16-26, y Privitera: *Arcangelo Corelli*, 19-28, a completar con Anne Schnoebelen: “Bologna, 1580-1700”, en C. Price (ed.), *The Early Baroque Era from the late 16th century to the 1660s* (Londres: Macmillan, 1993), 103-20, donde se ofrece una descripción sobre la vida musical de Bologna durante el siglo XVII con amplias referencias a la práctica interpretativa y a las discusiones teóricas que tenían lugar dentro de la Accademia Filarmonica.

Giuseppe Jacchini y Clemente Rozzi), muchos de los cuales también desarrollaron su actividad profesional en Bolonia en las principales instituciones musicales de la ciudad, la Basílica de San Petronio y el Concerto Palatino, a las que Corelli parece que no llegó a pertenecer. Además de la fuente jaquesa, existen un segundo impreso quizá posterior realizado en Amsterdam en 1697 por Estienne Roger (junto a otras cuatro sonatas para violín del propio Corelli) y tres fuentes manuscritas (dos de ellas en la British Library, Londres). Una de estas últimas es la única cuya parte de acompañamiento contiene cifrado, seguramente porque fuera interpretado al clavicémbalo.

Adriano Cavicchi ha sugerido con argumentos aparentemente sostenibles que este impreso podría haber visto la luz aproximadamente en 1680, al ser el más primitivo técnica y tipográficamente, además de tener numerosos errores, de cuantos impresos musicales publicó Buffagnotti, todos caracterizados por la ausencia del año de impresión. Sin embargo, la fecha de nacimiento de algunos de los compositores representados en la colección hace pensar que fue posterior, en torno a 1695-1700. Por ejemplo, Giuseppe Jacchini nació en 1667, Giacomo Cesare Predieri en 1671 y Antonio Montaner en 1676, tan sólo trece, nueve y cuatro años antes de la fecha de publicación propuesta por Cavicchi. Parece, por tanto, más razonable pensar que el año de impresión podría situarse entre 1695 y 1700, tal y como también propone Marx.⁴⁵

En relación a la sonata de Corelli, la comparación de la edición boloñesa (A2 en la descripción de fuentes) con el Manuscrito Jaca (A1) arroja interesantes resultados. El más llamativo, además de la ausencia en el manuscrito del quinto movimiento, es sin duda el cambio de estructura de los movimientos segundo y tercero, que aparecen en forma bipartita en A1. Esta adaptación, igualmente ausente en las fuentes británicas, quizá pudiera venir provocada por la necesidad de ajustar la sonata de Corelli a una estructura más familiar para los músicos españoles, pero en cualquier caso tiene importantes consecuencias musicales. Por lo pronto, la inclusión de una doble barra en el movimiento segundo demanda una interpretación distinta sin llegar a alterar la organización armónica, puesto que el c. 21, donde A1 incluye la doble barra, contiene una cadencia en la dominante reforzada por el reposo rítmico de una blanca; la segunda sección concluye, como en el impreso, en tónica. Sin embargo, la transformación en estructura bipartita del tercer movimiento conlleva cambios más profundos. Los 39 compases que forman este movimiento en A2 transcurren fundamentalmente en la tonalidad de la obra (La menor, que es transportada a Sol menor en A1), con breves pasajes en torno a las tonalidades cercanas de Do Mayor y Mi menor. Sin embargo, A1, con nueve compases menos y una línea melódica ligeramente más ornamentada que A2, dibuja una estructura armónica bien distinta:

I – I :| | : I - V

⁴⁵ Adriano Cavicchi: “Corelli e il violinismo bolognese”, 33-46, y Marx: *Die Überlieferung*, 47, 254. El año de publicación también oscila entre los dos extremos sugeridos en las correspondientes entradas de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, escritas por Albert Dunning: “Montanari, Antonio (Maria)”, vol. 17, 14; Anne Schnoebelen: “Predieri. 5. Giacomo Cesare Predieri”, vol. 20, 282; y Anne Schnoebelen: “Jacchini, Giuseppe Maria”, vol. 12, 717-18.

La conclusión del movimiento en la dominante prepara la caída a la tónica con la que comienza la Giga final, que aparece reseñada como “aria” en la fuente española. En la presente edición se ha optado por incluir en este último movimiento la parte de violín de A2 para mostrar por comparación las numerosas variantes melódicas contenidas en A1, que trascienden la mera ornamentación del original en ciertos pasajes.

Además de estos cambios armónicos existen otras adaptaciones más sutiles pero no menos trascendentes. Por ejemplo, en el primer movimiento de A1 aparecen en repetidas ocasiones una corchea con puntillo y semicorchea allí donde hay dos corcheas en el impreso boloñés, un cambio rítmico también inexistente en las fuentes británicas. Igualmente, tienen importantes consecuencias armónicas unos accidentales aparentemente inocentes contenidos en la fuente de Jaca. En particular, el *si* becuadro de cc. 11, 14 y 15 (que transportado una segunda mayor ascendente equivaldría a *do* sostenido en A2), justo antes de finalizar el primer movimiento, introduce una interesante ambigüedad tonal mayor-menor inexistente en A2. Exactamente lo mismo ocurre aunque de un modo más atrevido al finalizar el segundo movimiento, cc. 37-38, 40-41, donde de nuevo un *si* becuadro introduce un elemento sorpresivo de gran riqueza armónica. Por lo demás, tal y como ha señalado A. Cavicchi, el motivo formado por segundas repetidas descendentes que aparece en el violín al comienzo (cc. 3-4) se repite con transformaciones a lo largo de la sonata, dando así coherencia interna y elementos unificadores a la obra.⁴⁶

La otra sonata de Corelli editada aquí es la *Sonata en trío, op. 2, n.º 11* para “due violini, e violone o cimbalò”, a cuya primera edición, publicada en Roma en 1685 por Giovanni Angelo Mutij (también impresor de las sonatas op. 1 cuatro años antes), seguirían al menos otras cuarenta impresiones antes de 1800 en el resto de Italia y Europa. Aunque en el año de publicación Corelli estaba al servicio de la reina Cristina de Suecia, la colección de doce sonatas op. 2 está dedicada al cardenal Benedetto Pamphili, quien poco tiempo después acogería al músico bajo su patronazgo.⁴⁷ Las modificaciones que presenta la copia de la *Sonata en trío, op. 2, n.º 11* en el Manuscrito Jaca con respecto a las dos primeras ediciones romanas de 1685 y 1688 (las únicas consultadas para esta antología supuestamente supervisadas por el propio Corelli) son muy significativas. En este caso las diferencias no afectan tanto a la estructura armónica como a la línea melódica, en particular la del violín 2. Las variaciones son tantas que, de nuevo, se ha optado por incluir en esta edición la parte de violín 2 que aparece en el impreso de 1685 justo

⁴⁶ Este motivo aparece con variantes y generalmente en anacrusa en cc. 12-13, 13-14, 22-23, 26-27, 33-34, 36-37, 39-40, 46-47, 48-50, 82, 96 y 101, algunos pasajes más de los ya señalados por Cavicchi: “Corelli e il violinismo bolognese”, 41.

⁴⁷ Sobre la relación de los tres personajes implicados en el op. 1 (la Reina de Suecia, el impresor Mutij y el compositor), puede verse el trabajo de Franco Piperno: “Cristina di Svezia e gli esordii di Arcangelo Corelli: attorno all’Opera I (1681)”, en G. Grioli (ed.), *Cristina di Svezia e la musica* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1998), 99-132. Existe una edición crítica de la *Sonata en trío, op. 2, n.º 11* publicada por Jürg Stenzl (ed.): *Sonate da Camera, Opus II und IV*, Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, vol. 2 (Laaber: Laaber-Verlag, 1986), 70-73.

⁴⁸ Las sonatas en trío contenidas en el Manuscrito Jaca son las siguientes: op. 1, n.º 11; op. 2, n.º 7; op. 2, n.º 9; op. 3, n.º 10; op. 3, n.º 12 y op. 4, n.º 10. Significativamente, en la sonata op. 2, n.º 9 el pentagrama destinado a la parte de violín 2 está en blanco, mientras que la sonata op. 2, n.º 7, editada por Santiago Kastner (ed.): *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi* (Milán: Suvini Zerboni, 1972), 8-11, aparece en un arreglo para arpa.

debajo de la contenida en el Manuscrito Jaca. Como se puede apreciar, en algunos pasajes las diferencias son tales que podría en efecto hablarse de una voz nueva. Es posible que quizá por iniciativa del propio copista, Viñas, se optara por descartar la parte original y reemplazarla por otra nueva, algo que no ocurre con el resto de las sonatas en trío de Corelli que contiene el manuscrito.⁴⁸ En este sentido parecen apuntar los numerosos tachones de la parte de violín 2, frente a las partes más pulcras del violín 1 y el acompañamiento (ilustración 8). La dificultad técnica de la parte original parece no ser un argumento sostenible para explicar el cambio, a tenor de los pasajes no menos complicados que presenta la nueva parte de violín.

Al margen de esto, la fuente del Manuscrito Jaca no presenta mayores diferencias con respecto a los dos impresos romanos. Sólo cabría mencionar el cifrado más completo del acompañamiento de la edición de 1685, que en cierto sentido complementa el dado por la fuente jaquesa (y que se incluye en esta edición en cursiva, véase el Aparato crítico), y la presencia de algunos signos de expresión como ligaduras de articulación y trinos de los impresos (especialmente el de 1685) que no aparecen en la fuente manuscrita.

Además de las adaptaciones de las dos sonatas corellianas conservadas en Jaca mostradas aquí, sería necesario explicar el modo en que este repertorio instrumental llegó a España y el contexto en el que se interpretó en sus lugares de recepción, que, como hemos visto con las obras anteriores, no debe restringirse a la institución que conserva las fuentes. Sobre ambos aspectos hay por el momento lagunas documentales difíciles de cubrir.⁴⁹ Al menos, es posible afirmar que Corelli era conocido no sólo en Jaca sino también en Cervera, Mataró y Vilanova i la Geltrú, todos ellos lugares pequeños en donde se conservan copias del italiano. De esta forma, es evidente que la periferia española participó siquiera de forma modesta del repertorio nacional e internacional, que recibía, adaptaba e interpretaba. Desde esta óptica, el estudio de la vida musical de una ciudad debe ocuparse en igual medida tanto de la producción propia de los músicos locales como de las copias que realizaban y de la música importada que interpretaban. La flexibilidad en los procesos de transmisión de los manuscritos musicales y en la adaptación de las obras a contextos interpretativos distintos, junto con la existencia de redes

⁴⁹ Las visitas reales, como la de Felipe V a Nápoles en 1702 donde tuvo la ocasión de escuchar a Corelli, o el patronazgo de diplomáticos españoles en Italia, como la celebración del cumpleaños de la embajadora española en Roma, la Duquesa de Medinaceli, en 1693, con la participación de Corelli interpretando varias “sinfonías” (cfr. Gloria Staffieri: “Arcangelo Corelli compositore di ‘sinfonie’. Nuovi documenti”, en P. Petrobelli y G. Staffieri [eds.], *Studi Corelliani. Atti del Quarto Congresso Internazionale* [Florenca: Leo S. Olschki, 1990], 337), son algunos de los contactos hispanos más tempranos a explorar con más detalle. Sobre la presencia de obras de Corelli en otras ciudades pequeñas españolas, así como sobre la existencia de una posible edición madrileña de las sonatas op. 5 en 1772, puede verse Marín: *Music on the margin*, capítulo 8.

Descripción de fuentes

Esta sección contiene la descripción de las fuentes musicales y textuales utilizadas en la edición crítica; cada fuente aparece identificada con una letra (A para las fuentes musicales y B para las textuales) seguida de un número. A1 y B1 siempre corresponden respectivamente a la fuente musical y textual, en todos los casos manuscrita, conservada en la Catedral de Jaca. La descripción de cada fuente incluye, cuando es pertinente, los siguientes descriptores por este orden:

- * identidad de la fuente.
- * localización actual (en el caso de los manuscritos) y ejemplar consultado (en el caso de los impresos).
- * descripción del soporte.
- * títulos diplomáticos.
- * repertorio bibliográfico.
- * otros ejemplares conocidos (en el caso de impresos).

En la descripción del soporte se incluyen, a su vez, los siguientes elementos:

- * naturaleza de la fuente (manuscrito o impreso).
- * formato del soporte (hoja, pliegos sueltos,¹ fascículo,² cuaderno o libro; partecillas o partitura).
- * disposición (horizontal o vertical).
- * tamaño en centímetros (cm).
- * número de pentagramas por hoja.
- * textura y calidad del papel.
- * descripción e identificación, en su caso, de la marca de agua (sólo en las fuentes conservadas en Jaca).
- * Copista.

Las medidas de las fuentes siempre aparecen en el siguiente orden: alto x ancho. Las medidas del papel corresponden, en su caso, al pliego doblado salvo indicación con-

¹ En el contexto de este libro, pliego suelto se define como un folio de tamaño ligeramente superior al moderno A3 doblado por su eje vertical, resultando un documento en disposición horizontal con el doblez en la parte superior en el que normalmente sólo se utilizan las caras externas, estando las caras internas en blanco.

² En el contexto de este libro, fascículo se define como uno o más folios rectangulares apaisados doblados por su eje vertical, resultando un documento en disposición horizontal con el doblez en el margen izquierdo en el que normalmente se utilizan las cuatro o más caras disponibles.

traria. El grosor sólo aparece en la fuente n.º 12 como tercera medida. El copista del texto en B1 es siempre el mismo que el copista de la música en A1, salvo en el caso de *Rey eterno soberano*, cuyo texto original fue posteriormente trocado por Blas Bosqued (*Fiel Orosia, virgen reina*). Todas las fuentes descritas, manuscritas e impresas, son anteriores a 1800.

1. Francisco Viñas: cantata *Oscuro noche fría* (1722); S, ch (o vl), 2bjs, bc.

A1 E-J, 951.

Ms., cinco pliegos sueltos, particellas en disposición horizontal. 20 x 31 cm. Un pliego por parte más un pliego con portada y con la parte de continuo. Entre ocho y doce pentagramas por pliego trazados con rastrillo. Papel de calidad media con marca de agua formada por tres círculos alineados verticalmente coronados por una cruz.³ Procedencia del papel desconocida. Autógrafo.

Portada: *Año 1722 / Cantada a Solo. / al Naci.^{to} de Christo. / con instrumentos / Obscura noche fría. / de Fran.^{co} Viñas*. Encabezamiento de las partes: [soprano]; *chirimía o violín; baxo 1; baxo 2; Acomp.^{to}* Movimientos: *Opertura; reci.^{do}; Aria Grave; reci.^{do}; Aria Presto*.

B1 E-J, 951.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical).

B2 E-Mn, VE/1306-34.

Pliego impreso de villancicos, villancico sexto.

Portada: *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Magestad la noche de Navidad, de este año de MDCCXIX [= 1719]*. Posiblemente obra de José Cañizares (1676-1750), poeta cortesano en ese año.

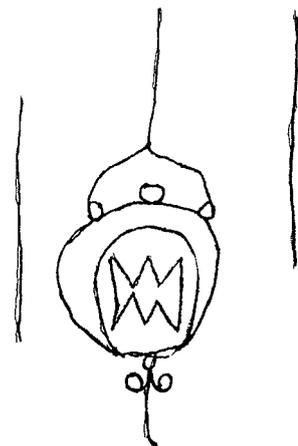
Repertorio bibliográfico: Biblioteca Nacional, *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1990), 282.

Otros ejemplares: E-Mn, R/35155.³

2. José Conejos: gozos *En fervorosa oración*; SSAT, vn, bc.

A1 E-J, 647b.

Ms., seis pliegos sueltos, particellas en disposición horizontal. 22 x 30,5 cm. Un pliego por parte más un pliego con portada y con la parte de violón; ésta es exactamente igual a la parte de “acompañamiento” (salvo la ausencia de cifrado), por lo que que no ha sido transcrita en un pentagrama distinto. Cinco pentagramas en las partes vocales y de violón; nueve pentagramas en la parte de acompañamiento. Pentagramas trazados con rastrillo. Papel de calidad media fabricado con marca de agua no identificada (véase ilustración 9).



9. Marca de agua y contramarca de José Conejos: gozos *En fervorosa oración*, portada (E-J, 674)

³ Sobre la intensa difusión de esta marca de origen genovés y su imitación en multitud de molinos a lo largo de la geografía española que hacen imposible la identificación del origen del papel, pueden verse los comentarios de Oriol Valls i Subirà: *La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. (Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1982), 22-23.

Autógrafo.

Portada: *Gozos a Nuestra Patrona / S.^{ta} Orosia / Conejos*. Encabezamiento de las partes: *triple 1.^o; triple 2.^o; cont.^{to}; tenor; Bilon; Acompa.^{to}*. Movimientos: *estr.^{to}; resp.^{ta}; coplas*.

B1 E-J, 647b.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical).

B2 Transcripción moderna.⁴

Impreso. Poema contenido en Orencio Bergua: *Espiritual Novenario a la gloriosa Reyna, Virgen y Martir Santa Orosia, insigne patrona de las montañas de Jaca* (Zaragoza: Pascual Bueno, 1726), segunda edición, 4 hs. + 119 pp.; pp. 27-31. En 8.^o.

Repertorio bibliográfico: Antonio Palau y Dolcet: *Manual del librero hispanoamericano*, 28 vols. (Barcelona: Librería Anticuaria de A. Palau, 1948-77), 27909; Francisco Aguilar Piñal: *Bibliografía del siglo XVIII* (Madrid: CSIC, 1981), vol. 1, 605.

Ejemplares conocidos: Archivo del Seminario Conciliar (Madrid), 3/26-6-20. Otros ejemplares en posesión privada citados en las obras de la nota 11 del estudio introductorio.

3. Anónimo [¿Blas Bosqued?]: cantata *Mi bien si yo consigo*; S, bc.

A1 E-J, B-67.

Ms., dos hojas sueltas utilizadas por ambas caras, partitura en borrador en disposición vertical. 29,5 x 21 cm. Sin portada. Entre diez y doce pentagramas por hoja trazados con rastrillo. Papel de baja calidad con marca de agua representando un medallón con dos dragones alados a ambos lados y culminado por una corona; procedencia desconocida. Copista: Blas Bosqued. Rosa Pequera, aparente destinataria de la obra, aparece documentada como monja en el Convento de Benedictinas de Jaca.

Movimientos: *Aria 1.^a para Doña Rosa* (folio 1r); *2.^a Aria al S.^{mo} para Doña Rosa Pequera* (folio 2r); *Reci.^{do} Antes del Aria* (folio 2v).

B1 E-J, B-67.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical).

4. Blas Bosqued: música para el certamen escolar *Si en el testamento viejo* (1756); SSAT, 2vls, 2bjs, bc.

A1 E-J, 480.

Ms., doce pliegos sueltos, particellas en disposición horizontal. 14,5 x 29,5 cm. Uno o dos pliegos por parte más un pliego con portada y la parte de bajón 2. Entre ocho y once pentagramas por pliego trazados con rastrillo. Las dos partes del bajón son exactamente iguales a la parte de “acompañamiento” (salvo la ausencia de cifrado), por lo que que no han sido transcritas en pentagramas distintos, excepto en un aria donde un bajón tiene una parte propia distinta al continuo. Papel de

⁴ Hay dos transcripciones modernas idénticas realizadas por Enrique Satué Oliván: *Las romerías de Santa Orosia* (Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1988), 108-109, y por Ricardo Mur: *Con o palo y o ropón. Cuatro estampas inéditas sobre el culto a Santa Orosia* (Jaca: Raro, 1995), 469-70. Otras ediciones posteriores del *Novenario* publicadas en Zaragoza en 1767 y 1804 aparecen en el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (www.mcu.es/ccpb/index.htm).

calidad media procedente de dos molinos distintos. Papel con marca y contramarca datadas en 1756 y fabricado en un molino de Béarn (Francia)⁵ en todos los pliegos, excepto la parte de bajón 1, en papel ligeramente más grueso y blanquecino, procedente del molino catalán de Ferrer i Masià.⁶ Autógrafo.

Portada: *Mussica para el Certamen l a 4 ... y solo: l de l M.ⁿ Blas Bosqued l año 1756*. Encabezamiento de las partes: *Tiple 1.^o; Tiple 2.^o; Contr.^{to}; Tenor; Violín 1.^o; Violín 2.^o; Acompa.^{to} Baxon; Baxon 2.^o; Acompa.^{to}*. Movimientos (parte de continuo): *Desp.^o; And.^e; Aria And.^{te}; All.^o; All.^o; Grave; Aria And.^{te}; Area fuerte; All.^o*.

B1 E-J, 480.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical).

B2 E-J, 480.

Ms., una hoja doblada en 4.^o en disposición vertical. 21,5 x 31 cm (medidas de la hoja sin doblar). Posiblemente escrita para solicitar la aprobación del cabildo. Incluye indicaciones sobre la interpretación de la obra que no aparecen en la fuente musical (véase la sección de Textos). Papel de calidad baja con marca de agua fechada en 1753 y procedente de un molino de Béarn (Francia).⁷ Copista no identificado. Esta hoja se encuentra en la actualidad junto a la fuente musical.

Añadido posterior por una mano distinta (posiblemente de Blas Bosqued): *S.^r D.ⁿ Miguel de Sas, Deán y Cabildo*.

5. Luis Serra: tono *El cielo y la tierra*; SSAT, 2vls, vn, arpa.

A1 E-J, 873 / A373.

Ms., nueve pliegos sueltos, particellas en disposición horizontal. 21,5 x 31 cm. Un pliego por parte más portada. Ocho pentagramas por pliego, excepto el reverso de soprano 1 y tenor con tres pentagramas para las coplas; todos trazados con rastrillo. Las dos partes del acompañamiento, para violón y arpa, presentan pequeñas diferencias; las cifras en la parte del violón son un añadido posterior posiblemente por un copista distinto. Papel de calidad media; marca de agua formada por tres círculos alineados verticalmente; el círculo superior, que encierra una cruz, tiene dos leones alados a ambos lados y está coronado por una cúpula rematada por una cruz pequeña. Contramarca

⁵ Marca reproducida en Valls i Subirà: *La historia del papel en España*, 63, marca 24. Este autor señala (p. 21) la importancia de Jaca en el comercio (a veces ilegal) de papel entre España y esta zona francesa. La importancia de la datación de esta marca de agua (obligatoria en el papel fabricado en Francia tras los decretos publicados entre 1742 y 1764), incluyendo en su diseño el año de fabricación del papel, ya fue comentada en la contribución pionera de Jean LaRue: "Watermarks and Musicology", *Analecta Musicologica*, 33 (1961), 135. Para una discusión más amplia sobre la validez de esta filigrana para la datación del repertorio musical conservado en Jaca, puede verse Marín: *Music on the margin*, capítulo 6.

⁶ Marca reproducida con ligeras variantes en Valls i Subirà: *La historia del papel en España*, 229-30, marcas 27 a 29 (dos de las cuales en papeles relacionados con Huesca y Zaragoza fechados en 1778). En Oriol Valls i Subirà: *The paper and its watermarks in Catalonia*, en *Monumenta Chartae Papyriceae*, (Amsterdam: The Paper Publication Society, 1970), vol. 17, marca 400, también se encuentra una reproducción de esta marca, añadiéndose (p. 267), que el molinero Josep Ferrer i Macià, de la familia de los Ferrer, fue el primero que usó el yunque como símbolo en su filigrana como metáfora de su apellido, 'herrero' en castellano. Esta marca de agua también aparece en el villancico a San Pedro de Bosqued *Triunfos publiquen los aires* (sig. 472), fechado en 1760.

⁷ Véase la nota 5 de este apartado.

formada por las iniciales “PM”, de igual tamaño y forma que la contramarca del papel de la cantata anónima *Quién sabe del origen* (n.º 9). Papel de procedencia desconocida.⁸ Copista: José Conejos, discípulo de Luis Serra. En E-J se han localizado otras cinco obras de Serra copiadas por Conejos. Por error, los pliegos de este tono aparecen colocados en dos carpetas con firmas distintas: en 873 se encuentran la portada y las partes de soprano 2, alto, tenor, violín 1, violín 2 y arpa; en A373, las partes de soprano 1 y violón.

Portada: *Tono A Quatro con vio.s* | *A S.ª Antonio de Padua* | *El Cielo y la Tierra* | *D.ª Luis Serra*. Encabezamiento de las partes: *Tiple 1.º a 4*; *Tiple 2.º a 4*; *Alto a 4*; *Tenor a 4*; *Violin 1.º*; *Violin 2.º*; *Acom.º para el violon*; *Acom.º para el Arpa, a 4*. Movimientos: [estribillo]; *coplas a solo sin parar*.

B1 E-J, 873 / A373.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical).

6. Francisco Javier García Fajer: aria *Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina*; A, 2vls, 2tmps, bc.

A1 EJ, 692.

Ms., siete pliegos sueltos (en la misma carpeta se conserva otra copia completa de esta obra); particellas en disposición horizontal. 22 x 31 cm. Uno o dos pliegos por parte, todas con portada, más portada general de la obra en cuyo reverso está la parte de trompa 1. Entre nueve y doce pentagramas por pliego trazados con rastrillo. Distintas remesas de papel mezcladas. La portada y las dos partes de trompas en papel con marca de agua representando un torreón relacionado con algún molino no identificado de la familia Guarro;⁹ el resto del juego con marca de agua de “RRVMEV” [= Romeu], papeler catalán del área de Capellades.¹⁰ El otro juego sin marca de agua. Intervienen tres copistas: dos no identificados son responsables de sendos juegos; Blas Bosqued (identificado con una “B” en la portada de la obra) añade el texto trovado a Santa Orosia y copia sobre un papel distinto las dos partes de trompa y la portada general (véanse ilustraciones 1 y 2). En E-J se han localizado otras cinco obras de García Fajer copiadas total o parcialmente por Bosqued.

Portada: *Aria al S.º con viol.s* | *Rey eterno soberano* | *García* | *B*. Portada de las partes: *voz*; *violín 1.º*; *violín 2.º*; *vajo* (las partes de trompa sin portada).

B1 E-J, 692.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical). El copista del texto original *Rey eterno soberano* es el mismo que el del resto de la obra, mientras que el copis-

⁸ Esta marca de agua aparece con frecuencia en papeles de música local en distintas décadas del siglo XVIII, identificados, en algunos casos, con el añadido de las iniciales del molinero. Las iniciales “PM” no se han podido identificar, al igual que tampoco las iniciales “LB” que aparecen en muchos papeles con obras del maestro de capilla local José Antonio Betrán (maestro en 1704-16).

⁹ Es imposible precisar el origen exacto del papel con esta marca. Tan sólo es posible afirmar que es la filigrana característica de la familia Guarro. La historia de esta familia aparece trazada en Valls i Subirà: *The paper and its watermarks in Catalonia*, 184-87, desde la fundación por Ramón Guarro (muerto en 1736) hasta la expansión del negocio por sus tres hijos y sucesivos descendientes durante los siglos XVIII y XIX. Fue una de las marcas más difundidas en España. Se pueden encontrar reproducciones en las marcas 495, 498, 499, 500 y 505 de la citada obra de Valls y en Valls i Subirà: *La historia del papel en España*, 235-36, marcas 49 y 50.

¹⁰ Varias reproducciones de sus marcas de agua aparecen en Valls i Subirà: *La historia del papel en España*, 247, marcas 89-92. La marca 92 es prácticamente idéntica a la encontrada en esta obra de música.

ta del texto trovado *Fiel Orosia, virgen reina* es Blas Bosqued.

7. Francisco Corradini: tonadilla *No me hables, Pepe*; S, vl, bc.

A1 E-J, 656.

Ms., un pliego suelto, partitura en disposición horizontal. 21,5 x 30,5 cm. Sin portada. Nueve pentagramas por cara trazados con rastrillo. Papel de calidad media con marca de agua representando un círculo coronado por una cruz con doble barra y con trenzas decorativas en los tres lados restantes que asemejan un racimo de uvas; en el medio aparecen una sigla ilegible (posiblemente las iniciales "FN"). Papel procedente de algunos de los varios molinos catalanes de la familia Font.¹¹ Copista: Antonio Esteban, vinculado a El Pilar de Zaragoza en torno a mediados del siglo XVIII. En E-J se ha localizado otra copia del mismo copista sobre papel de idéntica procedencia, la tonadilla *Mosqueteros de mi vida* (707/3) de Antonio Guerrero.

Encabezamiento: *Tonadilla del Ju con violín de D.ⁿ Franc.^{co} Coradini* [sic]. Movimientos: *Desp.^o; vivo*.

B1 E-J, 656.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical).

8. José de Nebra: aria *Confuso, turbado* (de *Viento es la dicha de Amor*, 1743); S, vl, bc.

A1 E-J, 801.

Ms., fascículo formado por dos pliegos doblados y cosidos por el lado izquierdo; partitura en disposición horizontal. 21,5 x 29,5 cm. El fascículo contiene las partes de soprano y continuo; ocho pentagramas por cara trazados con rastrillo. Folio 1r portada; folios 1v y 4r-v en blanco; folio 3v rayado sin utilizar. La parte de violín en un pliego suelto independiente. Particella en disposición horizontal; el recto contiene la parte de violín con diez pentagramas trazados con rastrillo, el verso está en blanco. 21,5 x 29,5. Papel de buena calidad posiblemente de la misma remesa que el fascículo. El papel del fascículo tiene una marca de agua formada por las iniciales "CMC" de procedencia desconocida; el papel de la particella sin marca de agua. Copista no identificado, aunque posiblemente esta obra fue copiada en Madrid. Copia sin datar posterior a 1743. En E-J se ha localizado otra obra del mismo copista: el aria *Che legge tiranna* (133/3) de Lorenzo Bologna.

Portada del fascículo: *Aria a solo / con violín. / Confuso turbado. / De Nebra*. Encabezamiento de la particella: *Violín | con la Pte*.

A2 E-Mm, Mus. 50-3.

Ms., trece cuadernos con la zarzuela completa *Viento es la dicha de Amor*; disposición horizontal. 21 x 29 cm. Un cuaderno en partitura con las partes vocales y bajo continuo; 71 ff. Doce cuadernos con las partes de violín 1 (dos cuadernos); violín 2 (tres); oboe 1 (uno), oboe 2 (uno), trompa 1 (uno), trompa 2 (uno), violoncello (uno); contrabajo (dos), datados en 1743 ó 1752; algunos cuadernos están duplicados. Diez pentagramas por pliego en todos los cuadernos trazados con rastrillo. Papel de buena calidad sin marca de agua. Al menos dos copistas no identificados. El aria *Confuso*

¹¹ Cfr. Valls i Subirà: *The paper and its watermarks in Catalonia*, 272-73, marcas de agua 419, 421 y 423. Los Font fueron una familia de papeleros que comenzaron su andadura en 1665 con Jaume Font. Sus cuatro hijos y descendientes fundarían sus propios molinos durante todo el siglo XVIII en Capellades, Girona, La Riba y Ripollet. No ha sido posible determinar con precisión el molino de procedencia del papel de esta obra, aunque Valls sugiere que pudiera ser de alguno de los dos Frances Font, hijo y nieto de Jaume.

aparece en las siguientes partes: parte vocal (cuaderno en partitura); violín 1 (en los dos cuadernos); violín 2 (en los dos); contrabajo (en los dos).

Portada del cuaderno en partitura: *Musica de la Zarzuela / Intitulada / Viento es la dicha de Amor / D.^{na} Joseph Nebra*. Añadido posterior: *Año de 1752*.

Encabezamiento del aria (cuaderno en partitura, ff. 49r-50v): *Aria / And.^{no}*. Añadido posterior: *No* (posiblemente una indicación para la representación de 1752, en que se suprimió esta aria).

B1 E-J, 801.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical A1).

B2 E-Mm, Tea. 1-9-4.

Ms., dos cuadernos en 4.^o con el texto completo de la zarzuela *Viento es la dicha de amor*; 27 ff. y 28 ff. respectivamente. 21 x 16 cm. Posiblemente responda a las representaciones de 1743 (estreno) y 1748. La representación de 1752 tiene un texto ligeramente distinto en el que el aria *Confuso, turbado* es sustituida por *Si yo te obedezco*. Papel de calidad media. Copista no identificado.

Portada del primer cuaderno: *Zarzuela nueva / Intitulada Viento es la dicha de Amor* (f. 1r); varias anotaciones posteriores manuscritas en portada. Título en f. 2r: *Zarzuela / Viento es la Dicha de Amor. / de / D.^{na} Antonio Zamora*; sigue la lista de personajes.

Portada del segundo cuaderno: *Jornada segunda de la / Zarzuela / Viento es la dicha de Amor*. Encabezamiento de parte vocal (jornada II, f. 15v): *Confuso: Aria*.

9. Anónimo: aria *È falso il dir che uccida* (de *Adriano in Siria*); S, 2vls, bc.

A1 E-J, A-419.

Ms., cinco pliegos sueltos, particellas en disposición horizontal. 24 x 34,5 cm, tamaño superior al habitual. Un pliego por parte más portada. Entre ocho y nueve pentagramas por pliego trazados con rastrillo. Papel de buena calidad sin marca de agua; procedencia desconocida. Copista no identificado, posiblemente no sea local.

Portada: *Aria Humana / con violines / Italiana*. Encabezamiento de las partes: *Cantada* (parte de soprano); *violin 1.^o*; *violin 2.^o*; *Acomp.^{to}*.

B1 E-J, A-419.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical A1).

10. Anónimo: cantata *Quién sabe del origen*; S, 2vls, bc.

A1 E-J, B48.

Ms., un pliego suelto; partitura en borrador en disposición vertical; las cuatro caras están utilizadas. 30,5 x 20,5 cm. Sin portada. Doce pentagramas en cada cara trazados con rastrillo. Papel de calidad media; marca de agua formada por tres círculos alineados verticalmente y coronada por tres cruces sobre el círculo superior; contramarca formada por las iniciales "PM", de igual tamaño y forma que la contramarca del papel utilizado en la obra de Serra. Papel de procedencia desconocida.¹² Copista no identificado. En E-J se ha localizado otra fuente del mismo copista, el fascículo vertical en borrador B12, que contiene, entre otras obras, la cantata profana *Si haré y en esperan-*

¹² Véase la nota 8 de este apartado.

za, también de autor anónimo.

Encabezamiento: *Cantata humana*. Movimientos: *Rec.do*; *Aria*; *Recitado*; *Aria*.

B1 E-J, B48.

Ms., texto incluido en el manuscrito musical (véase la descripción de la fuente musical).

11. Arcangelo Corelli: *Sonata para violín y continuo, Anh. 35* (primera edición, Bolonia c. 1695-1700).

A1 E-J, 657/1.¹³

Ms., un pliego suelto, partitura en disposición horizontal. 20,5 x 30 cm. Sin portada. Diez pentagramas por cara trazados con rastrillo. Excepcionalmente, la música aparece escrita en una cara externa y en una cara interna. Papel de calidad media; marca de agua formada por tres círculos alineados verticalmente con tres cruces sobre el círculo superior; contramarca formada por una inicial poco visible que se asemeja a una "G". Papel de procedencia desconocida.¹⁴ Copista no identificado. Seguramente no es una copia local aunque las anotaciones en castellano indican sin duda que el copista es español. No se ha identificado ninguna otra fuente de este copista en E-J.

Encabezamiento: *Sinfonia italiana de Seg.º tono* (esquina superior derecha); *De Arcangelo Corely: Violinista del Papa* (esquina superior izquierda). Movimientos: *Preludio despacio*; *muy ayroso*; *adagio ayroso*; *aria ayroso*. Al pie de la cara primera: *Prosigue adentro*; al pie de la cara segunda: *Finis*.

A2 I-Bc, DD 30, ff. 2-3.¹⁵

Impreso, particellas en disposición apaisada. 23 x 33 cm. Ocho pentagramas por página en cada particella. Edición sin indicación de impresor, lugar ni año, atribuida a Carlo Antonio Buffagnotti en Bolonia c. 1695-1700.¹⁶ Partes con impresión en el recto dejando el verso en blanco; violín (12 pp., incluyendo portada con indicación de los compositores de las sonatas) y bajo (9 pp.). El volumen contiene además otras seis sonatas de G. Torelli, A. Montanari, G. Predieri, C. Mazzolini, G. Jacchini y C. Rozzi. La sonata de Corelli tiene un quinto movimiento que no aparece en ninguna de las otras tres fuentes manuscritas descritas en este apartado. Existe otra edición impresa por Estienne Roger en Amsterdam en 1697.

Título: [7] *SONATE À VIOLINO E VIOLONCELLO DI / VARI AUTORI* (de la obra); *SONATA I ARCANGELO CORELLI* (de la sonata). Movimientos: sólo el segundo movimiento viene con indicación de tempo, *Allegro*.

Repertorio bibliográfico: Gaetano Gaspari: *Catalogo della Biblioteca Musicale G. B. Martini di Bologna* (Bologna: Regia Tipografia Fratelli Merlani, 1905), vol. IV, 76 (reimpresión en Bologna: Arnaldo Forni, 1969); Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis*.

¹³ Esta fuente no aparece entre las citadas por Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné* (Colonia: Arno Volk Verlag, 1980), 254-55. En cambio, sí recoge dos fuentes manuscritas conservadas en GB-Lb (fuentes A3 y A4) y una en US-Wc (que no ha podido ser consultada para esta edición), al igual que la edición impresa en Bolonia (A2). Esta descripción de las fuentes toma algunos de los datos aportados por Marx en su catálogo.

¹⁴ Marca semejante a la descrita en las notas 8 y 12 de este apartado, aunque con distintas iniciales.

¹⁵ Existe una edición facsímil en la colección Biblioteca Musica Bononiensis (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1974), serie IV, vol. 22. Hay una edición crítica por Hans Joachim Marx (ed.): *Arcangelo Corelli. Historich-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, vol. 5 (= Werke ohne Opuszahl) (Colonia: Arno Volk Verlag, 1976), 96-100.

¹⁶ Para las distintas hipótesis sobre la fecha de publicación de este impreso puede verse el estudio introductorio.

Catalogue raisonné (Colonia: Arno Volk Verlag, 1980), 254; RISM, C 3857.

No se conocen otros ejemplares de esta edición.

A3 GB-Lb, Add. 31403, pp. 62-63.

Ms., libro, partitura en disposición vertical. 40 x 27 cm. Doce pentagramas en cada página; cada pauta tiene seis líneas, en vez de las cinco habituales. Papel de calidad media; marca de agua formada por un racimo de uvas. Procedencia desconocida. Copista no identificado de comienzos del siglo XVIII. En f. 1r un sello indica la fecha en que la British Library adquirió el libro y su anterior poseedor: “purchased of / Julian Marshall, Esp. / 10 July 1880; 26 March, / 9 April 1881”; este sello es igual al que presenta Add. 32466 (A4). El libro fue reencuadernado en 1985. Libro compilado y utilizado en Inglaterra, según se desprende del repertorio que contiene y las anotaciones manuscritas. Además de esta obra de Corelli, el libro contiene obras de J. Bull, E. Bevin, O. Gibbons, E. Soncino, Mr. Blithman, W. Byrd, Tallis, J. Blown y T. Morley. Es la única fuente conocida de la sonata de Corelli que contiene cifras en la parte de continuo, las cuales deben de responder a la práctica interpretativa inglesa; este cifrado ha sido utilizado en esta edición. Carece del tercer movimiento *Adagio*.

Encabezamiento: *Son: by Archangelo Corelli*. No hay indicación de movimientos.

Repertorio bibliográfico: A. Hughes-Hughes: *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum* (Londres: British Museum, 1909), 90; Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné* (Colonia: Arno Volk Verlag, 1980), 255.

A4 GB-Lb, Add. 31466, ff. 3v - 4r.

Ms., libro, partitura en disposición vertical. 36 x 24 cm. Dieciocho pentagramas en cada cara. Papel de calidad media; marca de agua formada por la inicial ‘A’ repetida dos veces y en medio una especie de X que aparenta ser dos espadas cruzadas. Procedencia desconocida. Copista no identificado de comienzos del siglo XVIII. Un sello en la hoja de guardas indica la fecha en que la British Library adquirió el libro y su anterior poseedor: “purchased of / Julian Marshall, Esp. / 10 July 1880; 26 March, / 9 April 1881”; este sello es igual al que presenta Add. 31403 (A3). Libro compilado y utilizado en Inglaterra, según se desprende del repertorio que contiene y las anotaciones manuscritas. Además de esta obra de Corelli, el libro contiene obras de H. Albicastro, Th. Farmer, G. Finger, C. A. Lonati, Nicolo, J. Chr. Pepusch, D. Purcell y J. Schenk.

Portada: *Sixty Six / Solo's or Sonata's / FOR / A Violin a Bass Viol or Harpsichord / Composed / BY / Several Eminent Masters*. Encabezamiento: *Corelli*. No hay indicación de movimientos.

Repertorio bibliográfico: A. Hughes-Hughes: *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum* (Londres: British Museum, 1909), 90; Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné* (Colonia: Arno Volk Verlag, 1980), 254.

12. Arcangelo Corelli: *Sonata en trío, op. 2, n.º 11* (primera edición, Roma 1685).

A1 E-J, Manuscrito Jaca (sin sigla), pp. 308-313.¹⁷

Ms., libro conocido como Manuscrito Jaca, partitura en disposición horizontal. Encuadernación de época en pergamino; 514 páginas. 15 x 21 x 3,5 cm. Ocho pentagramas por página, excepto en p. 308-309, donde hay nueve. Papel de calidad media sin marca de agua o con marca guillotizada;

¹⁷ Una breve descripción de los contenidos de este importante manuscrito aparece en Higinio Anglés: “Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles”, *Anuario Musical*, 27 (1962), 105-12, con comentarios posteriores en Santiago Kastner (ed.): *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi* (Milán: Suvini Zerboni, 1972), 8-11; y Luis Antonio González: “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales”, *Anuario Musical*, 52 (1997), 119-20. Un estudio introductorio de esta fuente y de las obras de Corelli que contiene aparece en Marín, *Music on the margin*, capítulo 8.

procedencia desconocida. 111 obras, mayoritariamente para órgano, de Juan Cabanilles y algunas piezas instrumentales, incluyendo siete sonatas de Corelli. Al menos intervinieron cinco copistas, siendo el maestro local Francisco Viñas el mejor representado; Viñas copió esta sonata en trío.

No hay título en portada. Encabezamiento de la sonata (p. 308): *Sinfonia a 3.º de Camara de Corelli*. Movimientos: primer movimiento sin título; *Alemanda Presto*; *Giga Allegro*.

A2 I-Rli, Musica C 10/2.

Impreso, particellas en disposición vertical. 22 x 16,5 cm. Primera edición, impresa en Roma en 1685 por Giovanni Angelo Mutij. Sólo se conservan las partes de violín 2 (38 pp.) y violón / clave (38 pp.). Cada parte aparece junto a otras ediciones romanas de la op. 1, op. 3 y op. 4 encuadradas en la época en pergamino.

Portada: *SONATE DA CAMERA / A trè, doi Violini, e Violone, ò Cimbalo / CONSECRATE / ALLE'EMIN.^{MO} E REV.^{MO} SIGNORE / IL SIGNOR / CARD. PANFILIO / DA ARCANGELO CORELLI DA FVSIGNANO, / Detto il Bolognese, / OPERA SECONDA*. Encabezamiento de la sonata (parte de violín 2, p. 33): *SONATA VNDECIMA*. Movimientos: *Preludio Adagio*; *Allemanda Presto*; *Giga Allegro*.

Repertorio bibliográfico: Claudio Sartori: *Bibliografia della Musica Strumentale Italiana Stampata in Italia fino al 1700*, 2 vols. (Florencia: Leo S. Olschki, 1952 y 1968), vol. 1, 514-15, vol. 2, 171; Edith Schnapper (ed.): *The British Union Catalogue of Early Music*, 2 vols. (Londres: Butterworths Scientific Publications, 1957), 218; Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné* (Colonia: Arno Volk Verlag, 1980), 106; Enrico Careri: *Catalogo del fondo musicale Chiti-Corsini della Biblioteca Corsiniana di Roma* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1998), 34; RISM, C 3693.

Otros ejemplares de esta edición: I-Bc; GB-Gu.

A3 I-Rsc, B.5.13.1 y B.5.13.2.

Impreso, particellas en disposición horizontal. 17,5 x 25 cm. Séptima edición de la obra y segunda edición en Roma, impresa en 1688 por Giovanni Angelo Mutij. Sólo se conservan las partes de violín 1 (26 pp.) y violín 2 (26 pp.). No se utilizaron las mismas planchas que en la edición de 1685.

Portada: *SONATE DA CAMERA / A TRE / Dui Violini, e Violone, ò Cimbalo / CONSECRATE / ALLE'EMIN.^{MO} E REV.^{MO} SIG. / IL SIGNOR / CARDINAL PANFILIO / DA ARCANGELO CORELLI DA FVSIGNANO / DETTO IL BOLOGNESE. / Opera Seconda, nuouamente ristampata*. Encabezamiento de la sonata (parte de violín 1, p. 22): *SONATA VNDECIMA*. Movimientos: *PRELVDIO Adagio*; *Allemanda Presto*; *Giga Allegro*.

Repertorio bibliográfico: Claudio Sartori: *Bibliografia della Musica Strumentale Italiana Stampata in Italia fino al 1700*, 2 vols. (Florencia: Leo S. Olschki, 1952 y 1968), vol. 2, 178; Claudio Sartorio: "Sono 51 (fino ad ora) le edizioni italiane delle opere di Corelli e 135 gli esemplari noti", *Collectanea Historiae Musicae*, 2 (1957), 379-89; Hans Joachim Marx: *Die Überlieferung der*

Criterios editoriales

El principal propósito de esta edición crítica es transcribir los textos musicales del modo que mejor representen su contexto histórico. Cuando existen discrepancias entre la fuente original y las convenciones modernas, por lo general se ha dado prioridad a las segundas señalando la modificación en el aparato crítico. En aquellos casos en que existen varias fuentes de una misma obra, esta edición se basa en la conservada en Jaca. La adopción de este criterio se justifica en tanto que uno de los objetivos es analizar las modificaciones musicales resultantes de la adaptación del repertorio a un contexto institucional y musical con recursos más limitados, como ocurría en la Catedral de Jaca.

Los criterios editoriales utilizados han sido los siguientes:

1. El encabezamiento de cada obra se compone de los siguientes elementos: número de la obra dentro del volumen, género, título (en cursiva) y, cuando se conocen, lugar y año de composición (que en algunos casos puede corresponder al estreno o a la primera edición; véase Tabla de obras editadas). En el margen derecho se indica el nombre completo del compositor con las fechas de nacimiento y muerte, el archivo donde se conserva la fuente principal (siempre E-J) y la signatura.
2. El nombre y el aire de las secciones están como en el original con la ortografía modernizada; los añadidos editoriales aparecen entre corchetes. Los títulos diplomáticos de portadas, encabezamientos y movimientos se reproducen en la descripción de fuentes.
3. Los nombres de las partes vocales e instrumentales están modernizados y homogeneizados; el original aparece en la descripción de fuentes. Las partes vocales e instrumentales se presentan en partitura, asignando a cada parte un pentagrama distinto (excepto en las partes de violón o bajón cuando son exactamente iguales a la del acompañamiento, como ocurre en *En fervorosa oración* de José Conejos y en *Si en el testamento* de Blas Bosqued).
4. Los incipits se han incluido sólo en los gozos *En fervorosa oración* de José Conejos, la única obra escrita originalmente en notación mensural.
5. Las claves han sido modernizadas. Los gozos *En fervorosa oración* de José Conejos, la única obra entre las editadas escrita en claves altas, han sido transportados una cuarta baja. Las dos partes para trompa en la obra *Rey eterno soberano* han sido igualmente adaptadas a las convenciones modernas de escritura.
6. Los accidentales se han transcrito como en el original, excepto cuando aparecen dos o más veces en el mismo compás, en cuyo caso sólo se ha transcrito la primera vez. Dos tipos de accidentales editoriales se han añadido encima de las notas: los accidentales sin corchetes están implícitos armónicamente por comparación con otras voces, con pasajes análogos, o por la realización del continuo; los accidentales con corchetes son sugerencias editoriales, en ocasiones

dadas por otras fuentes. Todos los accidentales se aplican al compás entero, a menos que aparezcan expresamente cancelados.

7. El valor original de las notas se ha mantenido.
8. El compás original se ha mantenido.
9. El barrado aparece como en la fuente, incluso en aquellos casos en que se aleja de las convenciones modernas.
10. Las coloraciones aparecen marcadas entre pequeños corchetes encima de las notas.
11. Las barras de compás y las dobles barras entre secciones aparecen como en la fuente, excepto en la obra *En fervorosa oración* de José Conejos, donde la doble barra sólo aparece en el último compás.
12. Las indicaciones de repetición aparecen como en la fuente, aunque presentadas según las convenciones modernas. Cuando se añaden las señales de Fine y Da Capo, que no están en la fuente, aparecen entre corchetes.
13. Los compases vacíos siempre están representados por un silencio de redonda, independientemente del modo en que aparezcan en la fuente.
14. Las ligaduras de valores y las ligaduras de expresión aparecen como en la fuente; ambas ligaduras se señalan con un trazo de línea discontinua cuando son editoriales. Los *staccatos* aparecen como en la fuente; los *staccatos* editoriales se señalan entre corchetes.
15. Las cifras del continuo aparecen como en el original, pero colocadas debajo del pentagrama para evitar confusión con los accidentales editoriales. No se han añadido cifras nuevas con las salvedades explicadas en el aparato crítico en relación con las dos sonatas de Corelli. Ocasionalmente, las cifras incompletas se han adaptado a las convenciones modernas, colocando los añadidos entre corchetes.
16. Las indicaciones de dinámica y agógica aparecen como en la fuente. Las sugerencias editoriales por analogía con otros pasajes o comparación con otras fuentes están colocadas entre corchetes.
17. En las obras vocales se ha optado por el texto de la fuente musical conservada en Jaca, excepto las salvedades indicadas en el aparato crítico. En la transcripción de todos los textos la ortografía y la puntuación han sido modernizadas.
18. El sistema de identificación de octavas usado en este libro es el siguiente:



Aparato crítico

En este apartado se señalan las diferencias que existen entre las fuentes musicales y la edición crítica. Salvo indicación contraria, las diferencias hacen referencia a la fuente A1-B1 (es decir, la conservada en la Catedral de Jaca); estas diferencias se localizan indicando, por este orden, el movimiento (cuando hay más de uno), el número de compás y la parte de compás (en superíndice). Nueve obras sólo cuentan con una única fuente musical conocida: las autógrafas compuestas en Jaca por los maestros de capilla locales (Francisco Viñas, José Conejos y Blas Bosqued) y las compuestas en otras ciudades pero conservadas, y a veces también copiadas, en Jaca (las de Luis Serra, Francisco J. García Fajer, Francisco Corradini, el aria anónima *È falso il dir che uccida* y la cantata anónima *Quién sabe del origen*). Al existir una única fuente musical las diferencias con la edición son pequeñas, a pesar de que algunas obras tienen más de una fuente textual con ligeras variantes reseñadas en la transcripción de textos.

Por el contrario, se conocen varias fuentes de las obras de José de Nebra y, sobre todo, Arcangelo Corelli, algunas de las cuales son además más cercanas al compositor que las de Jaca y por tanto más autorizadas. A pesar de ello, la edición de las obras que contiene esta antología se basa primordialmente en las fuentes jaquesas. Al existir varias fuentes, las diferencias con la edición son más sustanciales. Las más destacables aparecen señaladas en esta sección y son objeto de comentarios más amplios en el estudio introductorio. Cuando las variantes son cuantiosas y mínimas, sólo se han realizado comentarios generales, omitiendo la descripción minuciosa en esta sección; éste es el criterio adoptado con las partes de violín de las dos sonatas de Corelli.

Siendo el objetivo primordial de esta antología ofrecer la edición de las obras que se interpretaban y escuchaban en Jaca, puede explicarse, entonces, que el menor grado de autoridad que tienen algunas fuentes conservadas en Jaca no coincida con la mayor importancia que se les concede aquí. El caso más significativo es el de la *Sonata en trío, op. 2, n.º 11* de Corelli, donde la parte de violín segundo de la fuente jaquesa editada en esta antología tiene poca semejanza con la original publicada en Roma en 1685.

1. Francisco Viñas: cantata *Oscura noche fría* (1722); S, ch (o vl), 2bjs, bc.

Original en particellas. Do Mayor. La parte de soprano está escrita en clave de Do 1.^a; el resto de las partes, todas instrumentales, están como en la edición.

Recitado *Oscura*: cc. 29-30; 31-32; y 35-36, continuo, no hay barra entre los compases.

Aria *Ay Señor*: cc. 81-82, bajón 1, no está claro si la ligadura de expresión cubre las seis semicorcheas o las cinco últimas.

Recitado *Mas ya*: cc. 132-134; 135-136; 137-138; y 140-141, continuo, no hay barra entre los compases.

Aria *Luce*: c. 190², bajón 2, sostenido sobre la primera semicorchea *SOL* incompatible armónicamente con el resto de las partes.

2. José Conejos: gozos *En fervorosa oración*; SSAT, vn, bc.

Original en particellas; notación mensural. Todas las partes están escritas en claves altas: soprano en Sol; alto en Do 2.^a, tenor en Do 3.^a; la parte de bajo continuo aparece copiada dos veces en el mismo pliego, una en clave de Do 4.^a y otra en clave de Fa. En la edición la obra ha sido transportada una cuarta baja. No hay diferencias entre la fuente musical y la edición crítica.

3. Anónimo [¿Blas Bosqued?]: cantata *Mi bien si yo consigo*; S, bc.

Original en partitura. La parte de soprano está escrita en clave de Do 1.^a; la parte de bajo continuo está como en la edición. En la fuente las secciones aparecen en el siguiente orden: aria *Mi bien*, aria *Batiendo* y recitado *Mas si tú*. El recitado lleva la inscripción “antes del aria” indicando el orden en que se han de interpretar las secciones, que es el adoptado en la edición; al final del recitado aparece la inscripción “Aria en 5.^o tono punto alto” en referencia al aria final *Batiendo*.

Aria *Mi bien*: c. 2⁴, continuo, la segunda corchea es *la*, sustituida en la edición por *si* por analogía con cc. 10 y 52.

Aria *Mi bien*: c. 19³, soprano, *re* sostenido omitido en la edición por innecesario.

Aria *Mi bien*: c. 66³⁻⁴, continuo, un barrado para las cuatro corcheas atravesando la doble barra.

Aria *Mi bien*: entre cc. 54-55 aparece la palabra abreviada “ritornello” tachada.

Recitado *Mas si tú*: c. 81¹, continuo, *SOL* blanca aparece con becuadro, aunque innecesario con el cambio de armadura; lo mismo ocurre en c. 85¹.

Aria *Batiendo*: c. 138², continuo, *sol* con becuadro omitido en la edición por innecesario; lo mismo ocurre en cc. 141³, 143³-144¹, 224.

Aria *Batiendo*: c. 184¹, soprano, *do* con sostenido omitido en la edición por innecesario; lo mismo ocurre en c. 220¹.

Aria *Batiendo*: entre cc. 210-211 aparece la palabra abreviada “ritornello”. En términos interpretativos esta anotación posiblemente indica que se trata de un aria da capo.

Aria *Batiendo*: c. 219¹, soprano, las dos semicorcheas aparecen unidas con barra a pesar de cantar una sílaba por semicorchea.

Aria *Batiendo*: cc. 222-23, continuo, aparece un borrón en el que se corrigen cinco *re* semicorcheas y una *mi* negra.

Aria *Batiendo*: cc. 235-236, y 237-239, no hay barra entre los compases.

4. Blas Bosqued: música para el certamen escolar *Si en el testamento viejo* (1756); SSAT, 2vls, 2bjs, bc.

Original en particellas. Sucesión de piezas breves en Re Mayor, Sol Mayor, La Mayor y La menor. Las partes vocales están escritas en claves antiguas: soprano en Do 1.^a, alto en Do 3.^a y tenor en Do 4.^a (excepto las dos arias indicadas más abajo). El resto de las partes, todas instrumentales, están como en la edición.

Aria *Cese la lid*: c. 51²⁻³, soprano 1, dos corcheas ligadas, sustituidas en la edición por una negra.

Aria *Viva edades*: c. 24², continuo, tiene el cifrado 6/4 que no se corresponde con la armonía.

Aria *Viva edades*: c. 83⁴, soprano 1, dos corcheas ligadas, sustituidas en la edición por una negra.

Aria *Viva edades*: c. 83⁴, soprano 2, dos corcheas ligadas, sustituidas en la edición por una negra.

Aria *Viva edades*: c. 87², violín 1, las dos corcheas son *do* – *la*, cambiadas a *re* – *si* en la edición por coherencia armónica.

Aria *Empiécese*: c. 92¹, tenor, la primera corchea es *mi*, sustituida por *re* en la edición por concor-

dancia armónica.

Aria *Quien Llama*: la parte de tenor está escrita en Do 1^a.

Aria *Rómpase*: la parte de tenor está escrita en Do 1^a.

Aria *Rómpase*: c. 117⁴, bajón, el silencio de corchea no aparece.

Aria *Dense*: c. 139¹⁻², alto, dos corcheas ligadas, sustituidas en la edición por una negra.

Aria *Dense*: c. 139³, alto, aparecen dos corcheas sustituidas en la edición por dos semicorcheas por concordancia rítmica con el resto de las partes vocales.

5. Luis Serra: tono *El cielo y la tierra*; SSAT, 2vls, vn, arpa.

Original en particellas. Re Mayor. Las partes vocales están escritas en claves antiguas: sopranos en Do 1.^a, alto en Do 3.^a, y tenor en Do 4.^a. El resto de las partes, todas instrumentales, están como en la edición. Las seis coplas se interpretan seguidas sin interpolar el estribillo, tal y como indica el encabezamiento de las partes de soprano 1 y tenor: “coplas, a solo sin parar”.

Estribillo: cc. 8-9, violón, no hay barra entre los compases.

Estribillo: sobre c. 10, violón, pone “las voces” en referencia a la entrada de las partes vocales en ese compás.

Estribillo: sobre c. 10, arpa, pone “el cielo” en referencia a la entrada de las partes vocales en ese compás.

Estribillo: c. 13⁴, soprano 1, falta semicorchea completada por analogía con las restantes voces.

Estribillo: cc. 45-46, soprano 1, no hay barra entre los compases.

Estribillo: cc. 46-47, alto, no hay barra entre los compases.

6. Francisco Javier García Fajer: aria *Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina*; A, 2vls, 2tmps, bc.

Original en particellas. Re Mayor. La parte vocal está escrita en clave antigua: alto en Do 3.^a. El resto de las partes, todas instrumentales, están como en la edición, excepto las trompas que están en Re Mayor y en clave de Fa 4.^a. De cada parte hay dos (en algunos casos tres) copias exactamente iguales copiadas por dos escribanos distintos.

c. 29¹⁻², alto, *mi'* – *fa'* negras, sustituidas por *re'* – *mi'* por concordancia armónica.

c. 38, alto, el texto trovado dice “y de la tierra”, sustituido en la edición por “de la tierra” por analogía con pasajes similares y concordancia con el texto original.

cc. 112-15, alto, no aparece el texto original; completado por analogía con pasajes anteriores.

cc. 114-15, 119-20, alto, en la repetición de la primera estrofa, el verso tercero “a esa mesa celestial” es sustituido por “al pan más celestial”.

cc. 153-63, alto, no aparece el texto trovado; completado por analogía con pasajes anteriores.

7. Francisco Corradini: tonadilla *No me hables, Pepe*; S, vl, bc.

Original en partitura. La Mayor. La parte de soprano está escrita en Do 1.^a; las partes de violín y bajo continuo están escritas como en la edición.

cc. 22³ y 27³, continuo, ligaduras de expresión por analogía con cc. 21, 23-26 y 28.

8. José Nebra: aria *Confuso, turbado (de Viento es la dicha de Amor, 1743)*; S, vl, bc.

Parte vocal y bajo continuo en partitura; parte de violín en particella independiente. Mi menor. La parte de soprano está escrita en clave de Do 1.^a; las partes de violín y bajo continuo están escritas como en la edición. A2 presenta una dotación instrumental más amplia que incluye violín 2 y contrabajo. Las partes de soprano y bajo continuo de A1 son ligeramente más ricas que A2 en indicaciones de dinámica y agógica. Asimismo,

A1 y A2 difieren en la distribución del texto en la parte vocal; esta edición sigue la versión dada en A1.

- violín, A1 y A2, ningún tresillo viene señalado como tal; todas estas indicaciones son añadidos editoriales.
- c. 9², violín, se añade “piano” por comparación con A2.
- c. 18² en A2, soprano, comienza la primera sílaba de la palabra “amor”, mientras que en A1 comienza en c. 18³. En c. 49 ocurre lo mismo.
- c. 19⁴, violín, se añade “poco f” por analogía con la parte del bajo continuo y por comparación con A2.
- cc. 19-26, soprano, cambia “ni encuentro el olvido ni acierto el amor” por “no encuentra el olvido ni acierta el amor”. En varios pasajes de B2 aparece igualmente “no encuentro” en vez de “ni encuentro”.
- c. 39³, violín, no está claro si la indicación “fuerte” está sobre la primera o segunda corchea.
- cc. 44³⁻⁴-45¹⁻², violín, ligadura de valores por analogía con cc. 13³⁻⁴ y 14¹⁻² y por comparación con A2.
- cc. 60⁴-61¹ en A2, soprano, ligadura de valores uniendo los *mi*”.
- c. 61¹⁻² en A2, violín, *mi*” blanca.
- c. 69⁴ en A2, continuo, *la* sostenido, recogido en la edición entre corchetes.
- c. 74³, continuo, *si* que ha sido sustituido en la edición por *la* por concordancia con c. 109³ y con A2.
- c. 75, violín, la indicación “piano” aparece en c. 76.
- c. 75, todas las partes, el calderón aparece sobre la barra entre cc. 75-76.
- c. 89, violín, se añade “piano” por comparación con A2.
- cc. 99-101 en A2, continuo, presenta un diseño melódico ligeramente distinto; *mi* en c. 100, produciendo una armonía más rica que en A1.
- c. 104¹⁻², violín, las cuatro corcheas unidas por una sola barra. En A2 cc. 103-05 el barrado siempre une las cuatro corcheas.

9. Anónimo: aria *È falso il dir che uccida* (de *Adriano in Siria*); S, 2vls, bc.

Original en particellas. Sol Mayor. La parte de soprano está escrita en Do 1.^a; el resto de las partes, todas instrumentales, están escritas como en la edición.

- violines 1 y 2, ningún tresillo ni seisillo viene señalado como tal; todas estas indicaciones son añadidos editoriales.
- violines 1 y 2, la indicación “dol.” que aparece varias veces es quizá la abreviatura de “dolce” o “doliente”.
- c. 9³, soprano, última semicorchea *re*”, que ha sido sustituida en la edición por *do*” por analogía con las partes de violines.
- c. 37¹, violín 2, dos semicorcheas en la segunda mitad de la parte.

10. Anónimo: cantata *Quién sabe del origen*; S, 2vls, bc.

Original en partitura. La menor. La parte de soprano está escrita en Do 1.^a; las partes de violín y bajo continuo están escritas como en la edición.

- Aria *Vete*: cc. 12¹ y 16¹, violín 2, barrado formando dos tresillos en cada parte.
- Aria *Vete*: c. 29⁴, continuo, la segunda corchea es al mismo tiempo *RE* o *si* por un añadido posterior; posiblemente *si* por coherencia melódica.
- Recitado *Tú partes*: c. 63, soprano, el texto original “de vida” ha sido sustituido por “la vida”.
- Aria *Si tú*: c. 83³, violín 2, falta el silencio de corchea que ha sido añadido en la edición.
- Aria *Si tú*: c. 96¹, soprano y violín 1, el *si*” lleva innecesariamente un becuadro.
- Aria *Si tú*: c. 103, continuo, la cifra 3# aparece en c. 102 en la edición por concordancia armónica.
- Aria *Si tú*: cc. 120-23, violines 1 y 2, ausencia de las indicaciones de tresillos.
- Aria *Si tú*: c. 131, soprano, las tres corcheas aparecen barradas.

11. Arcangelo Corelli: *Sonata para violín y continuo, Anh. 35* (primera edición, c. 1695-1700).

Original en partitura. Sol menor. Las dos partes están escritas en claves modernas, como en la edición. La armadura en A1 sólo contiene un bemol que afecta a la nota “si”; la nota “mi” aparece con bemol accidental a lo largo de la obra. En esta edición la armadura se ha modernizado escribiendo los dos bemoles correspondientes. Se han realizado las siguientes intervenciones editoriales para normalizar la lectura acorde con las convenciones modernas:

- a) El bemol accidental se ha suprimido en la nota “mi” al estar representado en la armadura.
- b) Cuando la nota “mi” aparece sin alteración en el original se ha añadido un becuadro en la edición.
- c) Cuando la nota “mi” aparece sin alteración en el original pero armónicamente debe llevar bemol, se le ha añadido editorialmente sobre el pentagrama.

No se señalan los cambios de octava que presenta A1 en comparación con A2, A3 y A4. A1 está transportada una segunda mayor inferior con respecto a las otras tres fuentes que están en La menor; las referencias en esta sección a las alturas en A2, A3 y A4 están como en el original (esto es, no han sido transportadas en una segunda menor). A1, A2 y A4 no tienen ninguna cifra en el continuo, probablemente porque sería realizado solamente por un violín; todas las cifras que aparecen en la parte de continuo de esta edición proceden de A3 (véase la Descripción de fuentes). Igualmente, A1 al igual que los manuscritos A3 y A4 apenas contienen ninguna de las muchas ligaduras de expresión que aparecen en el impreso A2 (y que han sido incluidas en esta edición en líneas discontinuas). A diferencia de lo que ocurre con A1, los manuscritos A3 y A4 en líneas generales reproducen con bastante fidelidad A2. Las diferencias entre la edición crítica y las fuentes musicales (A1 si no se indica lo contrario) son las siguientes:

Preludio: c. 3² en A2, A3 y A4, todas las partes, puntillo de negra (pero silencio de corchea en A1).
Preludio: c. 7², continuo, el sostenido aparece tachado.

Preludio: c. 8¹⁻² en A2, A3 y A4, continuo, *SI* blanca. Por tanto, 8² en A3, continuo, tiene la cifra 6 que resulta incoherente en A1.

Preludio: c. 8² en A2, A3 y A4, violín, dos corcheas (corchea con puntillo y semicorchea en A1).

Preludio: c. 10⁴ en A2, A3 y A4, violín, dos corcheas (corchea con puntillo y semicorchea en A1).

Preludio: cc. 11⁴-12¹, violín, ligadura de valores por analogía con A2, A3 y A4.

Preludio: c. 12⁴ en A2, A3 y A4, todas las partes, la primera mitad es puntillo de negra (pero silencio de corchea en A1).

Muy airoso: en A2, A3 y A4 no es un movimiento bipartito separado por dobles barras.

Muy airoso: c. 17²⁻⁴ en A2, A3 y A4, continuo, *FA-MI* negras y *RE-DO* corcheas.

Muy airoso: c. 20³ en A3, violín, *la'-si'-do''-la'* semicorcheas.

Muy airoso: cc. 24³-25¹⁻⁴ en A2, A3 y A4, continuo, *mi la re* blancas.

Muy airoso: c. 24³, continuo, un borrón no permite apreciar si la negra es *SI* o *re*; en esta edición aparece *re* por analogía con A2, A3 y A4. Resulta interesante el hecho de que este borrón aparezca precisamente en un pasaje que es distinto en el resto de las fuentes.

Muy airoso: c. 32¹⁻⁴ en A2, A3 y A4, continuo, *LA sostenido - re* blancas.

Muy airoso: c. 35 en A2 y A3, continuo, dos *re* blancas ligadas; en A4, continuo, *re* redonda. Ligadura de valores en A1 por analogía con las tres fuentes.

Muy airoso: c. 36 en A3, continuo, *re sostenido* blanca.

Muy airoso: cc. 37-39 no aparecen en A2, A3 y A4. Estos compases en A1 son una repetición casi literal de cc. 40-42. El cifrado del c. 37 en A1 es repetición de c. 40.

Adagio: A3 no tiene este movimiento.

Adagio: en A2 y A4 el movimiento no tiene estructura bipartita separada por dobles barras como ocurre en A1. Además, A4 está ligeramente menos ornamentado que A1, en particular cc. 44, 62, 70 de la parte de violín y cc. 55-59 de la parte de continuo.

Adagio: c. 43 en A2 y A4, continuo, no es anacrusa; comienza con *la* redonda.

Adagio: c. 49³ en A2, violín *re''* blanca; en A4, violín, *mi''* blanca.

Adagio: cc. 57³-58¹, violín, ligadura de valores por analogía con A2 y A4.

Adagio: tras c. 68 en A2 y A4, todas las partes tienen unos diez compases que no aparecen en A1.

Adagio: cc. 71-72, todas las partes, no hay barra entre los compases.

Adagio: los últimos compases en A1 son melódica y armónicamente totalmente distintos de A2 y A4.

Aria airoso: A2, A3 y A4 presentan una parte de violín prácticamente idéntica entre ellas pero con multitud de mínimas diferencias melódicas en comparación con A1. La parte de violín de A2 se transcribe en esta edición junto a la parte de violín de A1. Sólo las diferencias más destacables se reseñan en este apartado.

Aria airoso: entre cc. 79-80 hay un compás en A2, A3 y A4 inexistente en A1.

Aria airoso: c. 85 no aparece en A2, A3 y A4. Este compás en A1 es repetición de c. 84 con la parte de continuo más ornamentada.

Aria airoso: cc. 87-88¹⁻² en A2, A3 y A4, continuo, *mi-LA-SI* blancas.

12. Arcangelo Corelli: *Sonata en trío, op. 2, n. 11* (primera edición, 1685).

Original en partitura. Mi bemol Mayor. Todas las partes están escritas en claves modernas, como en la edición. Al cifrado que aparece en A1 se le ha añadido en cursiva el cifrado más completo que aparece en A2, posiblemente supervisado por el propio compositor. Las diferencias en la parte de violín 2 entre A1 y A2/A3 son tan sustanciales que se ha optado por transcribir ambas en esta edición.

Adagio: c. 1², violín 1, *mi* corchea, sustituida en la edición por una semicorchea.

Adagio: c. 5²⁻³, continuo, la cifra que afecta a la tercera parte aparece por error en la segunda.

Adagio: cc. 6⁴⁻⁷ y 8⁴⁻⁹, violín 1, *mi* con ligadura de valores por analogía con A2 y A3.

Adagio: cc. 13-14, todas las partes, no hay barra entre los compases.

Allemanda: c. 18⁴, violín 1, en A2 y A3, la segunda corchea es *si*.

Allemanda: c. 21⁴, violín 1, aparece un bemol tachado sobre *la*.

Allemanda: c. 21⁴, violín 2, aparece un bemol tachado sobre *la* negra.

Allemanda: c. 22¹, violín 2, puntillo de negra de c. 21⁴ sustituida en la edición por una corchea ligada.

Allemanda: c. 25², violín 2, aparece un bemol tachado sobre *la*. En esta edición se añade un bemol sobre el pentagrama por coherencia armónica con el resto de las partes.

Allemanda: c. 26⁴, violín 2, aparece un *si* semicorchea tachado.

Allemanda: c. 26⁴, continuo, corchea sustituida en la edición por una semicorchea.

Allemanda: c. 27¹, violín 2, en la primera corchea aparecen conjuntamente *si* y *mi*.

Allemanda: c. 32¹, violín 1, ligadura de expresión por analogía con c. 31³⁻⁴.

Allemanda: c. 38², violín 2, ligaduras de expresión por analogía con cc. 36⁴ y 37².

Allemanda: cc. 38² y 39³, violín 1, ligaduras de expresión por analogía con cc. 36² y 37².

Giga: c. 41¹, violín 1 y 2, dos silencios de corchea sustituidos en la edición por uno de negra.

Giga: c. 41⁴, violín 2, la tercera corchea es *si* y *re* al mismo tiempo; parte poco legible. El copista copió otra vez esta parte en un espacio en blanco al pie de página.

Giga: c. 45², violín 1, un bemol sobre *la* que se omite en esta edición. En esa misma parte y com-

Textos

La fuente principal del texto en todas las obras es el propio manuscrito musical (invariablemente identificada como B1), que constituye la base para la transcripción que contiene esta sección, en consonancia con el criterio general de esta edición de primar las fuentes conservadas en la Catedral de Jaca frente a las fuentes de la misma obra conservadas en otros archivos. Estos textos aparecen transcritos en la columna izquierda, modernizando la ortografía y la puntuación tal y como se indica en los criterios editoriales. Cuatro obras tienen dos fuentes textuales, bien porque existe otra fuente exenta, impresa o manuscrita (n.os 1, 2 y 4), bien porque aparece en otra fuente musical de la obra (n.º 8). En estos casos se ha optado por transcribir también la segunda fuente textual en la columna de la derecha, de modo que puedan apreciarse las variaciones en el texto (a veces mínimas) y en los nombres de las secciones.

Tres obras merecen un comentario particular. Existen dos fuentes de *Si en el testamento viejo* de Blas Bosqued (n.º 4) que presentan el mismo texto pero notables diferencias en relación con los nombres de secciones e indicaciones de tempo y plantilla. La transcripción del texto del manuscrito musical (B1) aparece en la columna de la izquierda, mientras que sólo la información relevante de la segunda fuente (B2) ha sido incluida en la columna de la derecha. Por otra parte, el manuscrito musical del aria de Francisco Javier García Fajer (n.º 6) contiene dos textos distintos, el original *Rey eterno soberano*, dedicado al Santísimo Sacramento, y el trovado *Fiel Orosia, virgen reina*, dedicado a la patrona local, Santa Orosia, que fue añadido posteriormente por Bosqued. Ambos textos han sido transcritos en esta sección (y en la edición musical). Finalmente, la traducción al castellano del texto del aria anónima *È falso il dir che uccida* procede del libreto de la representación del *Adriano in Siria*, puesta en escena en Madrid en 1757 con música de Niccolò Conforto.

1. Francisco Viñas: villancico *Oscura noche fría* (1722); S, ch (o vl), 2bj, bc.

Fuente B1: E-J, 951.

Fuente B2: E-Mn, VE/1306-34.

Obertura [instrumental] [ch/vl, 2bj, bc]

Recitado [S, bc]

Oscura noche fría,
parece que en tinieblas obstinada,
aun las centellas que robaste al día
con tanta luz en astros separada
no te sirven de nada,
pues el paso me niegas
cuando entre copos cándidos me anegas
a que mi bien celebre,
que busco en un portal y en un pesebre.

Aria grave [S, ch/vl, 2bj, bc]

¡Ay Señor!, si a ti no llego,
¿es fuerza que ignore ciego
la senda de tu favor?
Todo es ceguera en mí
si no es vista para ti,
este llanto en que me anego
viendo sin ver por amor.

Recitado [S, bc]

Mas ya desde la cima
de este peñasco duro,
que es contra el cierzo encanecido muro
de la edad de su nieve,
mi errante impulso de las plantas mueve
el paso fugitivo,
y al sol descubro, y tanto más activo
cuanto en la tierra en débiles despojos
enciende las aristas y mis ojos.

Aria Presto [S, ch/vl, 2bj, bc]

Luce, bien mío,
y el alma encendida
por ver a su vida
abrsa en la llama
del terso candor.
Que si tú iluminas
con luces divinas
mi amor, seré digno
de arder en tu amor.

Recitado

Oscura noche fría,
parece que en tinieblas obstinada,
aun las centellas que robaste al día
con tanta luz en astros separada
no te sirven de nada,
pues el paso me niegas,
cuando entre copos cándidos me anegas
a que mi bien celebre,
que busco en un portal y en un pesebre.

Area

¡Ay, Señor!, si a ti no llego,
¿es fuerza que ignore ciego
la senda de tu favor?
Todo es ceguera en mí
si no es vista para ti,
este llanto en que me anego
viendo sin ver por amor:
Ay, Señor, &c

Recitado

Mas ya desde la cima
de este peñasco duro,
que es contra el cierzo encanecido muro
de la edad de su nieve,
mi errante impulso de las plantas mueve
el paso fugitivo,
y al sol descubro, y tanto más activo,
cuando en la tierra en débiles despojos
enciende las aristas y mis ojos.

Area

Luce, bien mío,
y al alma encendida,
por ver a su vida,
abrsa en la llama
del terso candor;
que si tú iluminas
con luces divinas
mi amor, seré digno
de arder en tu amor.
Luce, &c

2. José Conejos: gozos *En fervorosa oración*; SSAT, vn, bc.

Fuente B1: E-J, 647b.

Fuente B2: Oracio Bergua: *Novenario de Santa Orosia* (Zaragoza, 1726).

Estribillo [SSAT, bc]

En fervorosa oración
sus mayores intereses,

[Estribillo]

En fervorosa oración
sus mayores intereses,
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

Respuesta [SSAT, bc]

Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

Coplas [S1: 1, 5, 9, 13; S2: 4, 8, 12; A: 3, 7, 11; y T: 2, 6, 10; bc] **[Coplas]**

1. De padres santos naciste,
en Bohemia regia casa,
que al cielo en tan firme basa
el origen le debiste;
no hay nobleza si no asiste
de la virtud el blasón.
[Respuesta].

1. De padres nobles naciste
en esclarecida casa,
que al cielo en tan firme basa
el origen le debiste;
no hay nobleza, si no asiste
de la virtud el blasón.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

2. Dicen que a casar venía
con un héroe esclarecido,
mas tu corazón herido
de otras flechas le traía;
en amor de Cristo ardías
desde Bohemia [a] Aragón.
[Respuesta].

2. Y desposarte querían
con un héroe esclarecido.
En tu corazón herido
otros amores ardían,
pues sólo en Cristo vivían
tu alma y corazón:
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

3. A la espada del tirano
ofreciste tu garganta,
que la muerte no te espanta,
dándole a Jesús la mano,
en consorcio soberano
de la más divina unión.
[Respuesta].

3. A la espada del tirano
ofreciste tu garganta,
que la muerte no te espanta,
dándole a Jesús la mano
en consorcio soberano
de la más divina unión.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

4. Los ángeles colocaron
tu cuerpo en la sepultura,
que del monte a la espesura
de Yebra te fabricaron,
y nuestra dicha ocultaron
hasta mejor ocasión.
[Respuesta].

4. Los cristianos colocaron
tu cuerpo en la sepultura
y con piadosa ternura
sus cultos te tributaron,
mas tu sepulcro olvidaron
por larga persecución.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

5. Mas viendo el cielo el valor
de tesoro tan precioso,
por modo maravilloso
se le descubrió a un pastor,
trocando en gozo el dolor
de nuestra triste aflicción.
[Respuesta].

6. Dejó en Yebra la cabeza
y, con paso acelerado,
a Jaca el cuerpo sagrado,
le llevaba con presteza,
a dar a tanta grandeza
decente y rico panteón.
[Respuesta].

7. Luego que el término pisa
joya tan nunca esperada,
hubo aviso de su entrada
con milagrosa divisa,
de las campanas que aprisa
por sí solas hacen son.
[Respuesta].

8. De tu virtud poderosa
los prodigios son tan ciertos
como dar vida a dos muertos
y a un ciego la vista hermosa;
al del carro, rara cosa,
le dejaste sin lesión.
[Respuesta].

9. Del contagio pestilente
y una seca general,
libres de todo este mal
salimos gloriosamente,
sólo con llevar presente
tu cabeza en procesión.
[Respuesta].

10. Cuando todos afligidos
se veían de la langosta,
que sus mieses les agosta,
a tu reliquia acogidos,
los de Yebra defendidos
fueron con tu intercesión.
[Respuesta].

11. En los años que parece
el pueblo por no llover,
no desmayamos al ver
lo que en tu fuente acontece,
pues la balsa luego crece
en copioso borbollón.
[Respuesta].

5. Mas viendo el cielo el valor
de tesoro tan precioso,
por modo maravilloso
se le descubrió a un pastor,
trocando en gozo el dolor
de nuestra triste aflicción.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

6. Dejó en Yebra la cabeza
y, con paso acelerado,
a Jaca el cuerpo sagrado,
le llevaba con presteza,
a dar a tanta grandeza
decente y rico panteón.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

7. Luego que el término pisa
joya tan nunca esperada,
hubo aviso de su entrada
con milagrosa divisa,
de las campanas que aprisa,
por sí solas hacen son.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

8. De tu virtud poderosa
los prodigios son tan ciertos
como dar vida a dos muertos,
y a un ciego la vista hermosa;
al del carro, extraña cosa,
le dejaste sin lesión.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

9. Del contagio pestilente
y una seca general,
libres de todo este mal
salimos gloriosamente,
sólo con llevar presente
tu cabeza en procesión.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

10. Cuando a todos afligidos
les tenía la langosta,
que sus mieses les agosta,
a tu reliquia acogidos,
los de Yebra, defendidos
fueron con tu intercesión.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

11. En los años que parece
el pueblo por no llover
no desmayamos al ver
lo que en tu fuente acontece,
pues la balsa luego crece
en copioso borbollón.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

12. Mas ¿qué mucho que en cristales
logremos tan alto fin,
si tu cabeza en carmín
desata rojos raudales
al cortar los novitales
cabellos la devoción?
[Respuesta].

13. Mártir, virgen, y princesa,
atiende nuestros fervores
y no cesen los favores
en quien de amarte no cesa,
que a tu virtud y belleza
damos nuestro corazón.
[Respuesta].

12. Mas ¿qué mucho, que en cristales
logremos tan alto fin,
si tu cabeza en carmín
desata rojos raudales
al cortar los novitales
cabellos la devoción?
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

13. Mártir, virgen, y princesa,
atiende nuestros fervores
y no cesen los favores
en quien de amarte no cesa,
que a tu virtud y belleza
damos nuestro corazón.
Orosia, los montañeses
fían de tu protección.

3. Anónimo [¿Blas Bosqued?]: cantata *Mi bien si yo consigo*; S, bc.

Fuente B1: E-J, B-67.

Aria primera [S, bc]

Mi bien, si yo consigo
sin merecer tu agrado,
¿ver a mi amor premiado
por qué no he de temer?
Tenga aquél confianza,
que si su dicha crece,
merece lo que alcanza,
no aquel que no merece
lo que logró su fe.

Recitado [S, bc]

Mas si tú me aseguras
en ti mismo piadoso
mis venturas
[incompleto]

Aria [S, bc]

Batiendo los remos
la nave camina
y el mar la fulmina,
soberbio huracán.
Mas si grato el puerto
le da amparo cierto,
no teme el enojo
de la tempestad.

4. Blas Bosqued: música para el certamen *Si en el testamento viejo* (1756); SSAT, 2vls, 2bjs, bc.

Fuente B1: E-J, 480.

Fuente B2: E-J, 480.

Las siguientes estrofas se han de cantar sin repetición, a cuatro voces, bien entendiendo que se han de pronunciar claros todos los vocablos, especialmente el último, que concluirá con punto final.

Despacio [SSAT, 2vls, bc]

Si en el testamento viejo
nubecilla se elevó
¿qué de humana planta huella
sobre el Carmelo se vio?
Hoy a impulsos del cariño
en testamento de amor
suba, suba del cabildo
el monte más superior,
cuyo centro es la piedad
y cristiana educación,
cuya cumbre en lo elevado
es pura fe sin error.
Pues suba, suba, suba,
con pausado primor,
sobre el monte Carmelo
descollándose cual sol.

Música

Esta canción la cantará solo un infantilico, acompañado con arpa o clave, de dos en dos líneas, como los puntos señalan esperar.

Andante [S2, 2vls, bc]

Viva, viva la gracia y el primor,
.....
de los del certamen del aula mayor,
.....
y hoy acudan todos al eco de mi voz,
.....
al certamen nuevo que la educación,
.....
ostenta piadosa en clase inferior,
.....
de doctrina y cuentas y airosa inscripción,
.....
siendo del cabildo el monte del honor,
.....
de esta humilde escuela el sabio protector.

Música

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Aria andante [S1, 2vls, bc]

[Entrada de clarines]
 Cese la lid, cese,
 no más porfía
 discordias siembre,
 que hoy la gran piedad
 de la Escuela viene
 a dar al cabildo
 las gracias perennes.

Allegro [SSAT, 2vls, bc]

Llegue, llegue, llegue
 cargada de flores
 con que represente
 la piedad sabia
 los tiernos niñeros
 de sus alumnos,
 que airosa hoy extiende
 al docto cabildo
 floridos tapetes,
 y a su presencia
 las rencillas cesen,
 siendo de paz arco
 que a todos concierte.

Allegro [SSAT, 2vls, bc]

Viva, viva, viva
 edades muy largas
 el sabio cabildo
 a quien da gracias
 de toda la Escuela
 la tierna infancia.

Grave [SSAT, 2vls, bc]

Empiécese el certamen
 que el concepto ocupa
 las voces al viento
 y airoso articula,
 que viene el cabildo
 a hallarse en la junta,
 con cuya asistencia
 hoy se aseguran
 mayores aplausos
 a nuestras disputas.

Esta aria la cantará sin repetición el contralto o tenor solo.

Música

Con el lleno de la música, se cantará la siguiente, cuidando que el último acento se pronuncie con punto redondo.

Airoso. Música

Ésta con el lleno de la música o como mejor pareciere.

Música

Ésta a dúo grave, sin repetición.

Música

Area andante [T, 2vls, bc]

¿Quién llama
con voces tan juntas
que aunque diversas
parecen unas?

Aria fuerte [T, 2vls, bj, bc]

Rómpase del monte
la sabia arquitectura
y entren a la Escuela
que a nadie rehúsa
todos los que llaman
a su puerta augusta.

Allegro [SSAT, 2vls, bc]

Dense ya los premios
a las fatigas
de tiernos infantes
pues lo merecen
esclarecidas;
y aplaudan todos
con voces debidas
a la tropa mariana
que se excita
con tanto conato
en la Escuela Pía.

Ésta a una voz sola de tenor o contralto.

Música

Esta aria fuerte con trompas de caza y violines, sin repetición.

Música

Esta última airosa como mejor pareciere, pero atendiendo siempre al último consonante, que sea sin repetición.

Música

5. Luis Serra: tono *El cielo y la tierra*; SSAT, 2vls, vn, arpa.

Fuente B1: E-J, 873 / A373.

Estribillo [SSAT, 2vls, vn, arpa]

El cielo y la tierra
 con amante porfía
 celebren los milagros,
 canten las maravillas
 de aquel sagrado Atlante en cuyos brazos
 oh descansa, oh reclina
 la máquina más grande,
 más noble, más perfecta y más divina
 de cuanto el suelo adora,
 de cuando el cielo admira.

Celebren los milagros,
 canten las maravillas
 con dulce competencia,
 con amante porfía,
 hermanando las voces
 la devoción más pía
 alterne los cariños,
 los afectos repita,
 segura que ha de ver a su fineza
 del grande Antonio bien correspondida.

Coplas a solo sin parar [S1: 2, 4, 6; T: 1, 3, 5; 2vls, vn, arpa]

1. Logra la tierra en Antonio
 el protector más excelso,
 porque a cuanto mal la aflige
 franquea pronto el remedio.

2. Gózale con suerte igual
 lucero, brillante el cielo,
 porque los negros errores
 convierta en claros reflejos.

3. Hállale la devoción
 ya protector ya lucero,
 que no es nuevo para Antonio
 hacer dos cosas a un tiempo.

4. Gócese la tierra, pues
 por tan soberano medio
 logra seguras las dichas
 sin zozobrar de los riesgos.

5. Dese el cielo el parabién
 de que en su puro ardimiento,
 goza cambiantes lucidos
 de eclipse funestos acentos.

6. La devoción se alboroce,
 porque de Antonio en el pecho
 de su súplica al despacho
 sirve el mismo Dios de sello.

6. Francisco Javier García Fajer: aria *Rey eterno soberano / Fiel Orosia, virgen reina*; A, 2vls, 2tmps, bc.

Fuente B1: E-J, 692.

Aria [A, 2vls, 2tmps, bc]

Texto original al Santísimo Sacramento:

Rey eterno soberano,
que del hombre enamorado
de los cielos has bajado
a esa mesa celestial,
amante le convidas.
Con portento soberano
todo un Dios sacramentado
para darle hoy el consuelo
se le ofrece pan del cielo
con fineza singular.

Texto trovado a Santa Orosia:

Fiel Orosia, virgen reina,
que de Cristo enamorada,
de la tierra ya olvidada,
amante en el cielo reinas
con portento singular.
Pues tu influjo soberano
llena a Jaca de finezas,
todavía aún espera
el consuelo de tu mano,
de tu mano celestial.

7. Francisco Corradini: tonadilla *No me hables, Pepe*; S, vl, bc.

Fuente B1: E-J, 656.

Despacio – Vivo [S, vl, bc]

No me hables, Pepe, en amores;
mira que estoy enojada
porque presumo que mientes,
sí, sí, que mientes
en todo lo que me tratas.
Ju, qué lindo mozo,
ju, qué linda maula,
ju, que yo soy sola,
ju, no me reventarás,
ju, mira pícaro mío
que no me engañas.

8. José de Nebra: aria *Confuso, turbado* (de *Viento es la dicha de Amor*, 1743); S, vl, bc.

Fuente B1: E-J, 801.

Fuente B2: E-Mm, T 1-9-4 (jornada II, f. 15v).

Aria [S, vl, bc]

Confuso, turbado,
amante, rendido,
ni encuentro el olvido
ni acierto el amor.
Me hielo en tu riesgo,
al verte me inflamo,
si sirvo no te amo,
si te amo es rigor.

Zefir[ro]:

Confuso, turbado,
amante, rendido,
ni encuentro del olvido
ni acierto del amor.
Me hielo en tu riesgo,
al verte me inflamo,
si sirvo no te amo,
si te amo es rigor.

9. Anónimo: aria *È falso il dir che uccida* (de *Adriano in Siria*); S, 2vls, bc.

Fuente B1: E-J, A419.

Traducción al castellano: E-Mn, T-6127, p. 107.¹

Aria [S, 2vls, bc]

Aria

Farnaspe solo

È falso il dir che uccida
se dura un gran dolore,
e che se non si more
sia facile a soffrir.
Questa, ch'io provo, é pena
che avanza ogni costanza,
che il viver m'avvelena
e non mi fa morir.

Falso es decir que mata,
si dura, un dolor fuerte:
y si no da la muerte,
que es fácil a sufrir.
Mi pena desmedida
toda constancia excede,
puede acosar la vida,
no puede hacer morir.

¹ El título diplomático de la portada reza así: ADRIANO / IN SIRIA / OPERA DRAMMATICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / DEL BUON-RITIRO / FESTEGGIANDOSI / IL GLORIOSISSIMO GIORNO NATALIZIO / DI SUA MAESTÀ CATTOLICA / D. FERNANDO VI. / PER COMANDO / DI SUA MAESTÀ CATTOLICA / LA REGINA NOSTRA SIGNORA. / L'ANNO M.DCCLVII.

10. Anónimo: cantata *Quién sabe del origen*; S, 2vls, bc.

Fuente B1: E-J, B48.

Recitado [S, bc]

Quién sabe del origen
la mudanza en su fineza.
¡Ay corazón turbado!
¿por qué del bien amado
no sigues la carrera?,
¿qué fuera si al partir dijeras
al menos que va a morir?

Aria [S, 2vls, bc]

Vete si más te se acuerde,
amor mío, amado dueño,
que me dejas en empeño
sola y triste a suspirar.
Que en ti deje de pensar
no lo hará la gran distancia,
pues aumenta la constancia
con la ausencia mi pesar.

Recitado [S, bc]

Tú partes ya y me dejas,
y ¿con cuál razón? ¡oh cielos!, no sé,
tú temerás de mi constante amor
¡ay suerte triste!
Mas quisieron los Dioses
que tú, mi corazón,
mi vida, me guardaras
igual la fe y la vida.

Aria [S, 2vls, bc]

Si tú fiel a mí serás
yo constante a ti seré,
yo faltarte cómo podré
si tú a mí no faltarás.
Vuelve, pues, amante fiel,
que yo fiel amante soy,
y las paces hagan hoy
el temor que no tendrás.

Edición musical

1
Cantata de Navidad
O.oura noche fría
(1691, 1722)

© Miguel Ángel Marín

Francisco Viñas (1698-1784)
E-J, 951

Obertura

Musical score for the beginning of the Overture, measures 1-4. The score is written for four staves: Flute I, Flute II, Violin I, and Violin II. The music is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff (Flute I) has a melodic line starting on G4. The second staff (Flute II) has a similar melodic line. The third staff (Violin I) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Violin II) has a similar rhythmic accompaniment.

Musical score for the Overture, measures 5-8. The score continues from the previous system. The first staff (Flute I) has a melodic line starting on G4. The second staff (Flute II) has a similar melodic line. The third staff (Violin I) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Violin II) has a similar rhythmic accompaniment.

Musical score for the Overture, measures 9-12. The score continues from the previous system. The first staff (Flute I) has a melodic line starting on G4. The second staff (Flute II) has a similar melodic line. The third staff (Violin I) has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (Violin II) has a similar rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same four-staff structure as the first system, with intricate melodic and harmonic lines in each part.

Third system of musical notation, continuing the piece. The notation remains consistent with the previous systems, showing a dense and rhythmic texture.

Recitativo

Fourth system of musical notation, labeled 'Recitativo'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. Below the staff, there is a line of lyrics in Spanish: "¡Dios mío, Dios mío, que me has dado la vida, que me has dado la vida, que me has dado la vida". The bottom staff is a bass clef.

First system of musical notation. It consists of a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line has lyrics underneath it. The piano accompaniment has figured bass notation below the staff.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Aria grave

Third system of musical notation, marked 'Aria grave'. It features a vocal line and a piano accompaniment with a more complex texture, including some triplets and slurs.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Aria grave' section with vocal and piano parts.

62



System 1: Musical score for measures 62-65. It features five staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The music is in 3/4 time and includes vocal lines with lyrics in Spanish.

63



System 2: Musical score for measures 66-70. It features five staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The music is in 3/4 time and includes vocal lines with lyrics in Spanish.

64



System 3: Musical score for measures 71-75. It features five staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The music is in 3/4 time and includes vocal lines with lyrics in Spanish.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with eighth-note patterns.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line.

Third system of musical notation, concluding the page. It includes a vocal line and piano accompaniment, with a *[Fior]* marking in the piano part.

First system of musical notation for 'Oscura noche fría'. It consists of five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Vocal (Voz), and Cello/Double Bass (Cb./B.). The vocal line includes lyrics: "oscura noche fría / que me da pena / que me da pena / que me da pena / que me da pena".

Second system of musical notation. It consists of five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Vocal (Voz), and Cello/Double Bass (Cb./B.). The vocal line includes lyrics: "que me da pena / que me da pena".

Third system of musical notation. It consists of five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Vocal (Voz), and Cello/Double Bass (Cb./B.). The vocal line includes lyrics: "que me da pena / que me da pena".

D.C.

Recitativo

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

Aria presto

First system of musical notation for 'Oscura noche fría'. It consists of four staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Cb/Cb.). The music is in 3/4 time and features a melodic line in the Violin I part with a vocal line in the Cello/Double Bass part.

Second system of musical notation. It continues the four-staff arrangement. The vocal line in the Cello/Double Bass part is more prominent here, with lyrics written below the staff.

Third system of musical notation. It continues the four-staff arrangement. The vocal line in the Cello/Double Bass part is more prominent here, with lyrics written below the staff.

First system of musical notation, featuring five staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in F-clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in G-clef. The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Second system of musical notation, featuring five staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in F-clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in G-clef. The music continues with complex rhythmic figures and includes the instruction *[pizz.]* below the fifth staff.

Third system of musical notation, featuring five staves. The top staff is a vocal line in G-clef with a treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in F-clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in G-clef. The music concludes with various rhythmic patterns and dynamics.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!". The fifth staff is piano accompaniment.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!". The fifth staff is piano accompaniment.

Adagio

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!". The fifth staff is piano accompaniment. The system ends with a double bar line and the word "Fin" in a box.

Gozos a Santa Orosia

En fervorosa oración

(Incr.)

José Canejca
Ed. 1976

Entrada

Soprano 1: *En fervorosa oración*
 Soprano 2: *En fervorosa oración*
 Alto: *En fervorosa oración*
 Tenor: *En fervorosa oración*
 Bass: *En fervorosa oración*

Soprano 1: *En fervorosa oración*
 Soprano 2: *En fervorosa oración*
 Alto: *En fervorosa oración*
 Tenor: *En fervorosa oración*
 Bass: *En fervorosa oración*

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "O - m - n - i - a - c - re - a - t - u - r - a". The second staff is a vocal line with lyrics: "p - e - n - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The third staff is a vocal line with lyrics: "e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The fifth staff is a piano accompaniment line. The system is marked with a common time signature and a key signature of one flat.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "O - m - n - i - a - c - re - a - t - u - r - a". The second staff is a vocal line with lyrics: "p - e - n - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The third staff is a vocal line with lyrics: "e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The fifth staff is a piano accompaniment line. The system is marked with a common time signature and a key signature of one flat.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "O - m - n - i - a - c - re - a - t - u - r - a". The second staff is a vocal line with lyrics: "p - e - n - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The third staff is a vocal line with lyrics: "e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m - e - n - t - e - m". The fifth staff is a piano accompaniment line. The system is marked with a common time signature and a key signature of one flat.

[Respuesta]

The first system of music consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "O - - - - -". The second staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The third staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The fifth staff is a piano accompaniment line. The system concludes with a fermata and the number "4" below the staff.

The second system of music consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "O - - - - -". The second staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The third staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The fifth staff is a piano accompaniment line. The system concludes with a fermata and the number "4" below the staff.

The third system of music consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "O - - - - -". The second staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The third staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "u - - - - -". The fifth staff is a piano accompaniment line. The system concludes with a fermata and the number "4" below the staff.

1. *En fervorosa oración*
2. *En fervorosa oración*

3. *En fervorosa oración*
4. *En fervorosa oración*

5. *En fervorosa oración*
6. *En fervorosa oración*

7. *En fervorosa oración*
8. *En fervorosa oración*

[Ritornello]

9. *En fervorosa oración*
10. *En fervorosa oración*

First system of musical notation, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

Second system of musical notation, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

Third system of musical notation, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The section is marked with a bracket and the word "Adornamento".

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line.

20

21 22 23 24

21 22 23 24

25

25 26 27 28

25 26 27 28

29

29 30 31 32

29 30 31 32

33

33 34 35 36

33 34 35 36

37

37 38 39 40

37 38 39 40

Cantata al Santísimo Sacramento

Mi bien si yo comparto

(1964)

Anónimo [¿Blas Bosqued?]

E-J, B-67

Andante

The musical score is arranged in five systems, each with a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics. The lyrics are written below the vocal lines.

System 1: The vocal line consists of a whole rest. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

System 2: The vocal line consists of a whole rest. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

System 3: The vocal line begins with the lyrics: "yo me da yo dar de dar me dar de dar me dar de dar me dar de dar". The piano accompaniment continues.

System 4: The vocal line continues with the lyrics: "yo me dar de dar me dar de dar me dar de dar me dar de dar". The piano accompaniment continues.

System 5: The vocal line continues with the lyrics: "yo me dar de dar me dar de dar me dar de dar me dar de dar". The piano accompaniment continues.

60

que me da la salud

61

Me da, si yo con-si-go de con-si-er me da-gua-de, que

62

... me da la salud que me da la salud

63

Me da la salud que me da la salud que me da la salud que me da la salud

64

que me da la salud

65

que me da la salud que me da la salud que me da la salud que me da la salud

⑤

por camuflaje

⑥

⑦

[Flute]

⑧

Me gusta el azul, me gusta el azul.

⑨

que me gusta el azul, que me gusta el azul, que me gusta el azul, que me gusta el azul.

⑩

lo camuflaje, lo camuflaje, lo camuflaje, lo camuflaje.

Recitado

Musical notation for the first system of the 'Recitado' section. The vocal line is in 3/4 time and includes the lyrics: "MI - BIEN SI YO CONSIGO". The piano accompaniment is in 3/4 time.

Musical notation for the second system of the 'Recitado' section. The vocal line continues with lyrics: "MI BIEN SI YO CONSIGO". The piano accompaniment continues.

Musical notation for the third system of the 'Recitado' section. The vocal line continues with lyrics: "MI BIEN SI YO CONSIGO". The piano accompaniment continues.

Musical notation for the fourth system of the 'Recitado' section. The vocal line continues with lyrics: "MI BIEN SI YO CONSIGO". The piano accompaniment continues.

Aria

Musical notation for the first system of the 'Aria' section. The vocal line is in 3/4 time and contains a whole rest. The piano accompaniment is in 3/4 time.

Musical notation for the second system of the 'Aria' section. The vocal line is in 3/4 time and contains a whole rest. The piano accompaniment continues.

First system of musical notation, measures 1-2. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5.

Second system of musical notation, measures 3-4. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a dotted quarter note G5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, measures 5-6. The vocal line has a dotted quarter note G5, followed by quarter notes A5, Bb5, and C6. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The vocal line has a dotted quarter note G5, followed by quarter notes A5, Bb5, and C6. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The vocal line has a dotted quarter note G5, followed by quarter notes A5, Bb5, and C6. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. The vocal line has a dotted quarter note G5, followed by quarter notes A5, Bb5, and C6. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

First system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment line on the bottom. The vocal line has lyrics underneath it. The piano line features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fifth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Sixth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. The melody is highly rhythmic, featuring many eighth and sixteenth notes. There are some rests and dynamic markings like *mf* and *f*.

The second system continues the melody. The upper staff has lyrics: "de la - ta - ra". The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking *fritmo* is present at the end of the system.

The third system continues the melody. The upper staff has lyrics: "de la - ta - ra" and "de la - ta - ra". The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

The fourth system continues the melody. The upper staff has lyrics: "de la - ta - ra". The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

The fifth system continues the melody. The upper staff has lyrics: "de la - ta - ra". The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

The sixth system continues the melody. The upper staff has lyrics: "de la - ta - ra". The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking *p.c.* is present at the end of the system.

✦
Cantamen escolat
Si en el testamento
(1750)

Blas Bosqued (1727-1799)
E-J, 480

Despacho

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Violin I and Violin II. The next three staves are for voices: Soprano 1, Soprano 2, and Tenor. The bottom staff is for the basso continuo. The lyrics are written below the vocal staves.

Soprano 1
1850 el rey - se - mor - di - do - se - re - ni - ció el - do - ro - so - do - ro - so
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so - do - ro - so

Soprano 2
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so - do - ro - so

Tenor
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so
1850 el - do - ro - so - do - ro - so

③

Musical score for the first system, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score includes lyrics in Spanish and musical notation with various notes and rests.

S: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.
 A: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.
 T: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.
 B: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.

③ Andante

Musical score for the second system, marked 'Andante'. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score includes lyrics in Spanish and musical notation with various notes and rests.

S: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.
 A: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.
 T: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.
 B: Si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento, si en el testamento.

Aria recitativa

Allegro

1 2 3 4

5 6 7 8

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves (labeled 111 and 118) are for the vocal line, with the vocal line on staff 111 and the basso continuo line on staff 118. The middle three staves (labeled 11, 12, and 14) are for the string ensemble, with the first violin on staff 11, the second violin on staff 12, and the viola on staff 14. The bottom two staves (labeled 13 and 15) are for the keyboard and lute, with the keyboard on staff 13 and the lute on staff 15. The music is in a 3/4 time signature and features a complex melodic line in the vocal part, supported by the string ensemble and keyboard/lute.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the composition from the first system. The staves are labeled 111, 118, 11, 12, 14, and 15. The vocal line (staff 111) continues with a similar melodic pattern. The string ensemble (staves 11, 12, 14) and keyboard/lute (staves 13, 15) provide harmonic support. The system concludes with a final cadence in the vocal line.

Grave

Musical score for the first system, including vocal parts and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and includes lyrics in Spanish.

Musical score for the second system, including vocal parts and piano accompaniment. The score is in 2/4 time and includes lyrics in Spanish.

Musical score for measures 70-72. The score includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), and Trombone (Tb.). The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The lyrics are: "de - se - ña - do de - se - ña - do".

Musical score for measures 73-76. The score includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), and Trombone (Tb.). The music continues with complex rhythmic patterns and triplets. The lyrics are: "de - se - ña - do de - se - ña - do".

Aria andante

Musical score for measures 111-114. The score is in 3/4 time and features five staves: Violin I (V1), Violin II (V2), Cello (C), Double Bass (B), and Piano (P). The music is in a minor key and has a tempo marking of 'Andante'. The piano part includes a bass line with some chordal accompaniment.

Musical score for measures 115-118. This section continues the 'Aria andante' movement. It maintains the same instrumentation and tempo. The piano part features a more active bass line with some chordal accompaniment.

Aria fuerte

Musical score for measures 119-122. The score is in 3/4 time and features five staves: Violin I (V1), Violin II (V2), Cello (C), Double Bass (B), and Piano (P). The music is in a minor key and has a tempo marking of 'Aria fuerte'. The piano part includes a bass line with some chordal accompaniment.

First system of musical notation, featuring five staves (VI1, VI2, III, I, II) with a treble clef and a common time signature. The vocal line (I) includes the lyrics: "En el testamento que me dio, que me dio a los ojos me dio".

Second system of musical notation, featuring five staves (VI1, VI2, III, I, II) with a treble clef and a common time signature. The vocal line (I) includes the lyrics: "me dio la vida me dio la vida me dio la vida me dio".

Third system of musical notation, featuring five staves (VI1, VI2, III, I, II) with a treble clef and a common time signature. The vocal line (I) includes the lyrics: "me dio la vida me dio la vida me dio la vida me dio".

Allargo

V1
V2
Fl.
Cl.
Fg.
Cb.

Deus in excelsis deus in excelsis
Deus in excelsis deus in excelsis
Deus in excelsis deus in excelsis

V1
V2
Fl.
Cl.
Fg.
Cb.

in excelsis deus in excelsis
in excelsis deus in excelsis
in excelsis deus in excelsis
in excelsis deus in excelsis

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The bottom five staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

The second system of the musical score continues the composition with seven staves. It maintains the same instrumental and vocal structure as the first system. The vocal lines continue with lyrics, and the piano accompaniment provides harmonic support. The system concludes with a double bar line.

Tomo a San Antonio de Padua

El cielo y la tierra

(Zaniguas)

Luis Serra (c. 1680-1758)

E-J, 873

[Entredo]

The musical score is arranged in systems. The first system includes Violins I and II, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, and Cymbals. The second system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts. The third system includes Violins I and II, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, and Cymbals. The fourth system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts. The fifth system includes Violins I and II, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, and Cymbals. The sixth system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts. The seventh system includes Violins I and II, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, and Cymbals. The eighth system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts. The ninth system includes Violins I and II, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Trumpets, Trombones, and Cymbals. The tenth system includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass vocal parts.

30

S: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.
 A: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.
 T: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.
 B: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.

31

S: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.
 A: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.
 T: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.
 B: El cielo y la tierra son de Dios y de su gloria.

First system of musical notation for 'El cielo y la tierra'. It includes staves for Violin I (VI), Violin II (VII), Flute (FL), Clarinet (CL), Trumpet (T), Trombone (TB), Bassoon (BS), and Double Bass (DB). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Spanish. The system is marked with a circled 'C' at the beginning.

Second system of musical notation for 'El cielo y la tierra'. It includes staves for Violin I (VI), Violin II (VII), Flute (FL), Clarinet (CL), Trumpet (T), Trombone (TB), Bassoon (BS), and Double Bass (DB). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Spanish. The system is marked with a circled 'C' at the beginning.

②

Violin I
Violin II
Flute
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Double Bass

En un mundo de luz y de vida

③

Violin I
Violin II
Flute
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Double Bass

En un mundo de luz y de vida

First system of musical notation for 'El cielo y la tierra'. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The vocal parts have lyrics in Spanish. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Lyrics for Soprano: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

Lyrics for Alto: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

Lyrics for Tenor: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

Lyrics for Bass: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

Second system of musical notation for 'El cielo y la tierra'. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (P). The vocal parts have lyrics in Spanish. The piano part continues with its complex rhythmic accompaniment.

Lyrics for Soprano: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

Lyrics for Alto: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

Lyrics for Tenor: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

Lyrics for Bass: *... de la tierra y del cielo, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios, que se unen en un solo Dios.*

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves (VI and VII) are for vocal parts. The next four staves (VIII, IX, X, and XI) are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The bottom two staves (XII and XIII) are for piano accompaniment. The music is in 3/4 time and begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves.

The second system of the musical score consists of ten staves, continuing from the first system. It includes the same vocal and instrumental parts. The lyrics continue across the vocal staves. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Coplas a solo e la parlar

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, labeled 'MI' and 'ME'. The bottom two staves are for the piano accompaniment, labeled 'VI' and 'BA'. The music is written in a standard staff notation with a treble clef and a key signature of one flat. The vocal lines contain several measures of music, including some rests.

The second system of the musical score consists of four staves, labeled 'MI', 'ME', 'VI', and 'BA'. It continues the musical composition from the first system, with similar notation and structure.

The third system of the musical score consists of four staves, labeled 'MI', 'ME', 'VI', and 'BA'. It includes lyrics in Spanish written below the vocal lines. The lyrics are: "1.ª - me lo que como / 2.ª - me lo que como / 3.ª - me lo que como / 4.ª - me lo que como". The musical notation continues with the vocal parts and piano accompaniment.

©

Musical score system 1, measures 1-4. It features five staves: Violin I (VI), Violin II (VII), Flute (F), Viola (VI), and Cello/Double Bass (VC/BC). The Flute part includes lyrics in Spanish. The system concludes with a fermata over the final measure.

©

Musical score system 2, measures 5-8. It features five staves: Violin I (VI), Violin II (VII), Flute (F), Viola (VI), and Cello/Double Bass (VC/BC). The Flute part includes lyrics in Spanish. The system concludes with a fermata over the final measure.

©

Musical score system 3, measures 9-12. It features five staves: Violin I (VI), Violin II (VII), Flute (F), Viola (VI), and Cello/Double Bass (VC/BC). The Flute part includes lyrics in Spanish. The system concludes with a fermata over the final measure.

First system of musical notation, featuring vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The system includes a treble clef and a common time signature.

Second system of musical notation, including lyrics in Spanish. The lyrics are: "Yo sé que me voy a morir, pero no sé cuándo, yo sé que me voy a morir, pero no sé cuándo, yo sé que me voy a morir, pero no sé cuándo." The system includes a treble clef and a common time signature.

Third system of musical notation, including lyrics in Spanish. The lyrics are: "Yo sé que me voy a morir, pero no sé cuándo, yo sé que me voy a morir, pero no sé cuándo, yo sé que me voy a morir, pero no sé cuándo." The system includes a treble clef and a common time signature.

First system of musical notation, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The vocal lines contain lyrics in Spanish.

First system of musical notation, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The vocal lines contain lyrics in Spanish.

Second system of musical notation, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The vocal lines contain lyrics in Spanish.

Second system of musical notation, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The vocal lines contain lyrics in Spanish.

Third system of musical notation, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The vocal lines contain lyrics in Spanish.

Third system of musical notation, including vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The vocal lines contain lyrics in Spanish.

Ania al Santísimo Sacramento trovada a Santa Orosia
Rey eterno soberano / Fiel Orosia, vírgen reina
 (Zetacora)

Francisco Javier García Pajot (1790-1807)

Enj. 088

The musical score is arranged in systems. The first system includes the vocal line (Soprano) and the piano accompaniment (Right and Left Hand). The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The tenth system includes the vocal line and piano accompaniment. The eleventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The twelfth system includes the vocal line and piano accompaniment. The thirteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourteenth system includes the vocal line and piano accompaniment. The fifteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixteenth system includes the vocal line and piano accompaniment. The seventeenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighteenth system includes the vocal line and piano accompaniment. The nineteenth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twentieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The twenty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-second system includes the vocal line and piano accompaniment. The twenty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The twenty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The twenty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The twenty-eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The twenty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirtieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The thirty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-second system includes the vocal line and piano accompaniment. The thirty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The thirty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The thirty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The thirty-eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The thirty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fortieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The forty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-second system includes the vocal line and piano accompaniment. The forty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The forty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The forty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The forty-eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The forty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fiftieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The fifty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-second system includes the vocal line and piano accompaniment. The fifty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The fifty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The fifty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifty-eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The fifty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixtieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The sixty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-second system includes the vocal line and piano accompaniment. The sixty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The sixty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The sixty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixty-eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The sixty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The seventy-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-second system includes the vocal line and piano accompaniment. The seventy-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The seventy-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The seventy-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventy-eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The seventy-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eightieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The eighty-first system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-second system includes the vocal line and piano accompaniment. The eighty-third system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The eighty-fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-sixth system includes the vocal line and piano accompaniment. The eighty-seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighty-eighth system includes the vocal line and piano accompaniment. The eighty-ninth system shows the vocal line and piano accompaniment. The ninetieth system includes the vocal line and piano accompaniment. The hundredth system shows the vocal line and piano accompaniment.

70

Musical score system 70, featuring six staves. The top two staves (Violin I and Violin II) contain complex melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The middle two staves (Viola and Cello) have simpler, more rhythmic parts. The bottom two staves (Bass and Double Bass) provide a steady bass line. The system is marked with a '4' at the beginning and an 'f' at the end.

71

Musical score system 71, featuring six staves. The top two staves (Violin I and Violin II) continue with intricate melodic passages. The middle two staves (Viola and Cello) have a more active role with frequent sixteenth-note patterns. The bottom two staves (Bass and Double Bass) maintain a consistent bass line. The system is marked with a '4' at the beginning and an 'f' at the end.

72

Musical score system 72, featuring six staves. The top two staves (Violin I and Violin II) have a more melodic and less technically demanding part. The middle two staves (Viola and Cello) have a more active role with frequent sixteenth-note patterns. The bottom two staves (Bass and Double Bass) maintain a consistent bass line. The system is marked with a '4' at the beginning and an 'f' at the end.

②

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet I
Trumpet II
Bass Drum

③

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet I
Trumpet II
Bass Drum

Rey - et - er - no - so - ber - a - no
Rey - et - er - no - so - ber - a - no
Rey - et - er - no - so - ber - a - no
Rey - et - er - no - so - ber - a - no

④

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet I
Trumpet II
Bass Drum

Rey - et - er - no - so - ber - a - no
Rey - et - er - no - so - ber - a - no
Rey - et - er - no - so - ber - a - no
Rey - et - er - no - so - ber - a - no

32



First system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Tenor I (Timp I), Tenor II (Timp II), and Bass (Bc). The vocal line (Soprano) has lyrics in Spanish: "de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino".

33



Second system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Tenor I (Timp I), Tenor II (Timp II), and Bass (Bc). The vocal line (Soprano) has lyrics in Spanish: "de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino".

34



Third system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Tenor I (Timp I), Tenor II (Timp II), and Bass (Bc). The vocal line (Soprano) has lyrics in Spanish: "de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino / de la gloria de tu reino".

③



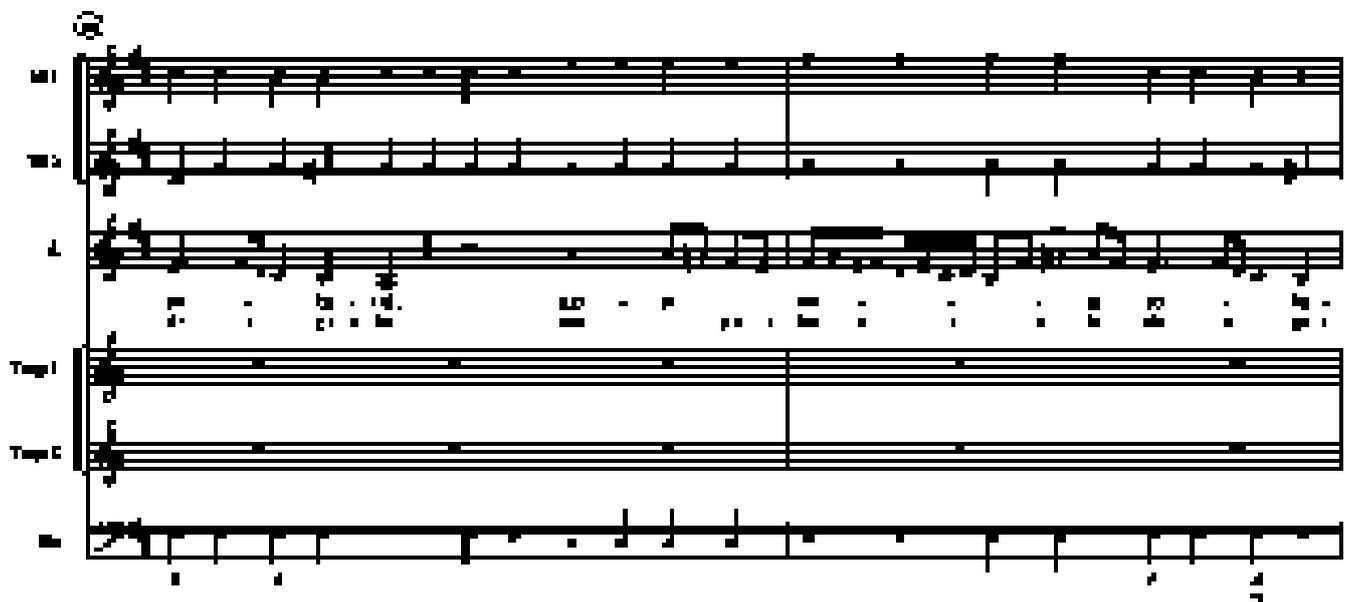
First system of musical notation. It includes staves for Violin I (VL I), Violin II (VL II), Viola (V), Trumpet I (Tup I), Trumpet II (Tup II), and Bass (B). The bass staff contains a line of lyrics: "El - se - ñor - de - los - cie - los - y - de - la - tier - ra - y - de - los - ab - sis - sos - in - vis - i - bles".

④



Second system of musical notation. It includes staves for Violin I (VL I), Violin II (VL II), Viola (V), Trumpet I (Tup I), Trumpet II (Tup II), and Bass (B). The bass staff contains a line of lyrics: "que - se - ñor - de - los - cie - los - y - de - la - tier - ra - y - de - los - ab - sis - sos - in - vis - i - bles".

⑤



Third system of musical notation. It includes staves for Violin I (VL I), Violin II (VL II), Viola (V), Trumpet I (Tup I), Trumpet II (Tup II), and Bass (B). The bass staff contains a line of lyrics: "que - se - ñor - de - los - cie - los - y - de - la - tier - ra - y - de - los - ab - sis - sos - in - vis - i - bles".

First system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Trumpet I (Timp I), Trumpet II (Timp II), and Bass (Bc). The music is in 2/4 time, marked with a 'C' time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Trumpet I (Timp I), Trumpet II (Timp II), and Bass (Bc). The music continues in 2/4 time. The bass line includes some rests and a change in rhythm.

Third system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Trumpet I (Timp I), Trumpet II (Timp II), and Bass (Bc). The music continues in 2/4 time. The bass line features a more active eighth-note accompaniment.

©

First system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Flute (Fl), Trumpet I (Tup I), Trumpet II (Tup II), and Bass (B). The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the strings and woodwinds.

©

Second system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Flute (Fl), Trumpet I (Tup I), Trumpet II (Tup II), and Bass (B). The music continues with similar instrumentation and melodic development.

©

Third system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Flute (Fl), Trumpet I (Tup I), Trumpet II (Tup II), and Bass (B). The music concludes with sustained notes in the lower strings.

62

VCL
VCR
P
Temp L
Temp C
B

Rey - ete - rno so - ber - a - no
Re - y - e - t - e - r - n - o - s - o - b - e - r - a - n - o

63

VCL
VCR
P
Temp L
Temp C
B

64

VCL
VCR
P
Temp L
Temp C
B

②

First system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl. III), Trumpet I (Timp. I), Trumpet II (Timp. II), and Bass (B.). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the strings and woodwinds.

③

Second system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl. III), Trumpet I (Timp. I), Trumpet II (Timp. II), and Bass (B.). The music continues with a melodic line in the strings and woodwinds.

④

Third system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl. III), Trumpet I (Timp. I), Trumpet II (Timp. II), and Bass (B.). The music continues with a melodic line in the strings and woodwinds.

The image displays a musical score for the hymn "Rey eterno soberano". It is organized into three systems, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The first system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), Trumpet 1 (Tup 1), Trumpet 2 (Tup 2), Trombone (Tbn), and Bass (B). The second system continues with the same vocal and instrumental parts, with the Trombone and Bass parts showing some rests. The third system concludes the piece, with the Trombone and Bass parts showing rests. The score is written in black ink on a white background, with standard musical notation including notes, rests, and clefs.

②

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet I
Trumpet II
Bass

③

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet I
Trumpet II
Bass

f *[P]* *f*

④

Violin I
Violin II
Flute
Trumpet I
Trumpet II
Bass

f

②

First system of musical notation for 'Rey eterno soberano'. It includes staves for Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Violoncello I (Timp I), Violoncello II (Timp II), and Contrabasso (Cb). The music is in 4/4 time and features a melodic line in the strings with some dynamics markings like 'f'.

③

Second system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Violoncello I (Timp I), Violoncello II (Timp II), and Contrabasso (Cb). The music continues with similar string textures and includes some dynamics markings like 'f'.

④

Third system of musical notation. It includes staves for Violin I (Vcl I), Violin II (Vcl II), Viola (Vla), Violoncello I (Timp I), Violoncello II (Timp II), and Contrabasso (Cb). The music concludes with a final cadence. The system ends with the initials 'D.C.' and a double bar line.

Tonadilla *No me hablas, Pepe*

Francisco Corradini (1700-1769)
E-J, 656

Despacio

Voz

Piano

Pepe
cuál es

la ve- ni- en- do, Pe- pe, a- que- re- mos, a- que- re- mos, a- que- re- mos, a- que- re- mos,

2

Voz

Piano

cuál es que me digas, que me digas, que me digas, que me digas

3

Voz

Piano

cuál es que me digas, que me digas, que me digas, que me digas

4

Voz

Piano

cuál es que me digas, que me digas, que me digas, que me digas

©

Violin I
Violin II
Bassoon

que se que me a da que se que me que se que me que se que me

©

Violin I
Violin II
Bassoon

me a da que se que me que se que me que se que me que se que me

©

Violin I
Violin II
Bassoon

que se que me que se que me que se que me que se que me

©

Violin I
Violin II
Bassoon

que se que me que se que me que se que me que se que me

©

Acto Confeso, turbado (Moisés, 17-19)

José de Nebra (1712-1765)
E-L 8071

Andante

Violín

Órgano

Bajo

Con - fi - so, tur - ba - do, a - tur - ba - do, tur - ba - do, a - tur - ba - do, a - tur - ba - do.

①

T1

S

B

C - lo - que a - tur - ba - do a - tur - ba - do. Con - fi - so, tur - ba - do, a - tur - ba - do.

②

T1

S

B

a - tur - ba - do, a - tur - ba - do.

③

T1

S

B

a - tur - ba - do, a - tur - ba - do.

62

Vocal line: *DAS-SE-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE*

Piano accompaniment: *f*

63

Vocal line: *DAS-SE-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE*

Piano accompaniment: *f*

64

Vocal line: *DAS-SE-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE*

Piano accompaniment: *f*

65

Vocal line: *DAS-SE-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE* *MI-CHA-DE-SE*

Piano accompaniment: *f*

②

First system of a musical score. It consists of three staves: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The Treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto and Bass staves have alto and bass clefs respectively. The music is written in a 3/4 time signature. The Treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The Alto staff contains a vocal line with lyrics underneath. The Bass staff contains a bass line with various note values and rests. A dynamic marking 'f' is present below the Bass staff.

③

Second system of a musical score. It consists of three staves: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The Treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto and Bass staves have alto and bass clefs respectively. The music is written in a 3/4 time signature. The Treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The Alto staff contains a vocal line with lyrics underneath. The Bass staff contains a bass line with various note values and rests.

④

Third system of a musical score. It consists of three staves: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The Treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto and Bass staves have alto and bass clefs respectively. The music is written in a 3/4 time signature. The Treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The Alto staff contains a vocal line with lyrics underneath. The Bass staff contains a bass line with various note values and rests.

⑤

Fourth system of a musical score. It consists of three staves: Treble (T), Alto (A), and Bass (B). The Treble staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto and Bass staves have alto and bass clefs respectively. The music is written in a 3/4 time signature. The Treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The Alto staff contains a vocal line with lyrics underneath. The Bass staff contains a bass line with various note values and rests.

52

Musical score for measures 52-53. It features three staves: Treble (T1), Alto (A), and Bass (Bc). The Treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Alto staff contains the vocal line with lyrics: "no se da la di a ma". The Bass staff provides a bass line with a dynamic marking of *f*. A fermata is placed over the final measure of this system.

53

Musical score for measures 54-55. It features three staves: Treble (T1), Alto (A), and Bass (Bc). The Treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Alto staff contains the vocal line with lyrics: "no se da la di a ma". The Bass staff provides a bass line with a dynamic marking of *f*. A fermata is placed over the final measure of this system.

54

Musical score for measures 56-57. It features three staves: Treble (T1), Alto (A), and Bass (Bc). The Treble staff has a melodic line. The Alto staff contains the vocal line with lyrics: "la tu-er la rita p. al me la rita la rita al de-ve no me-que al". The Bass staff provides a bass line.

55

Musical score for measures 58-59. It features three staves: Treble (T1), Alto (A), and Bass (Bc). The Treble staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Alto staff contains the vocal line with lyrics: "la tu-er la rita p. al me la rita la rita al de-ve no me-que al". The Bass staff provides a bass line.

①

VI [Violin I] | V [Violin II] | BC [Bassoon/Clarinet]

de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa

Detailed description: This system contains the first measure of the piece. It features three staves: Violin I (VI), Violin II (V), and Bassoon/Clarinet (BC). The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The lyrics 'de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa' are written below the Violin II staff.

②

VI [Violin I] | V [Violin II] | BC [Bassoon/Clarinet]

de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa

Detailed description: This system contains the second measure. The notation continues across the three staves. The lyrics 'de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa' are repeated below the Violin II staff.

③

VI [Violin I] | V [Violin II] | BC [Bassoon/Clarinet]

de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa

Detailed description: This system contains the third measure. The notation continues across the three staves. The lyrics 'de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa' are repeated below the Violin II staff.

④

VI [Violin I] | V [Violin II] | BC [Bassoon/Clarinet]

de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa

Detailed description: This system contains the fourth measure. The notation continues across the three staves. The lyrics 'de la casa de la casa al ver la casa de casa al de casa' are repeated below the Violin II staff.

Aria

È falso il dir che uccida

Anónimo
E-J. A419

Musical score for the first system, featuring Violin I, Violin II, Flute, and Bass. The Violin I and II parts are in treble clef with a key signature of two flats. The Flute part is in treble clef with a key signature of two flats. The Bass part is in bass clef with a key signature of two flats. The music consists of several measures of melodic and harmonic development.

Musical score for the second system, featuring Violin I, Violin II, Flute, and Bass. This system includes a circled number '3' at the beginning. The Violin I and II parts continue with melodic lines, while the Flute and Bass provide harmonic support. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Musical score for the third system, featuring Violin I, Violin II, Flute, and Bass. This system includes a circled number '3' at the beginning and lyrics: *È - falso il dir - che uccida - se - lo - so un - po - co - di - la - so un - po - co - di -*. The Violin I and II parts are highly melodic, while the Flute and Bass parts provide a steady harmonic foundation.

②

First system of musical notation with four staves. The vocal line (Soprano) has lyrics: "È falso il dir che uccida".

③

Second system of musical notation with four staves. The vocal line (Soprano) has lyrics: "È falso il dir che uccida".

④

Third system of musical notation with four staves. The vocal line (Soprano) has lyrics: "È falso il dir che uccida".

⑤

Fourth system of musical notation with four staves. The vocal line (Soprano) has lyrics: "È falso il dir che uccida".

②



Musical score system 1, featuring vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The vocal lines are in Italian, with lyrics: "È falso il dir che uccida".

③



Musical score system 2, continuing the vocal and piano parts. The vocal lines are in Italian, with lyrics: "È falso il dir che uccida".

④



Musical score system 3, continuing the vocal and piano parts. The vocal lines are in Italian, with lyrics: "È falso il dir che uccida".

⑤



Musical score system 4, concluding the vocal and piano parts. The vocal lines are in Italian, with lyrics: "È falso il dir che uccida".

Cantata profana *Quién sabe del origen*

Anónimo
E-J, B48

Raschido

Quiero saber del origen que he nacido, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo.

Quiero saber del origen que he nacido, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo.

Aria

Quiero saber del origen que he nacido, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo.

Quiero saber del origen que he nacido, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo, que he nacido en este mundo.

②

First system of musical notation with four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are instrumental. The system contains three measures of music.

③

Second system of musical notation with four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are instrumental. The system contains three measures of music.

④

Third system of musical notation with four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are instrumental. The system contains three measures of music.

⑤

Fourth system of musical notation with four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are instrumental. The system contains four measures of music.

52

que él - me - ve - que él - me - ve

53

que él - me - ve - que él - me - ve

Recitado

que él - me - ve - que él - me - ve

54

que él - me - ve - que él - me - ve

Aria

que él - me - ve - que él - me - ve

63

Musical score system 63, featuring four staves (V1, V2, 3, and C) with complex rhythmic patterns and melodic lines.

64

Musical score system 64, featuring four staves (V1, V2, 3, and C) with complex rhythmic patterns and melodic lines.

65

Musical score system 65, featuring four staves (V1, V2, 3, and C) with complex rhythmic patterns and melodic lines.

66

Musical score system 66, featuring four staves (V1, V2, 3, and C) with complex rhythmic patterns and melodic lines.

63

First system of musical notation. It consists of four staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Va), and Cello/Double Bass (Vc/Vb). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the upper strings and a more rhythmic accompaniment in the lower strings.

64

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same four-staff structure. The melodic line in the upper staves continues with various ornaments and dynamics, while the lower staves provide harmonic support.

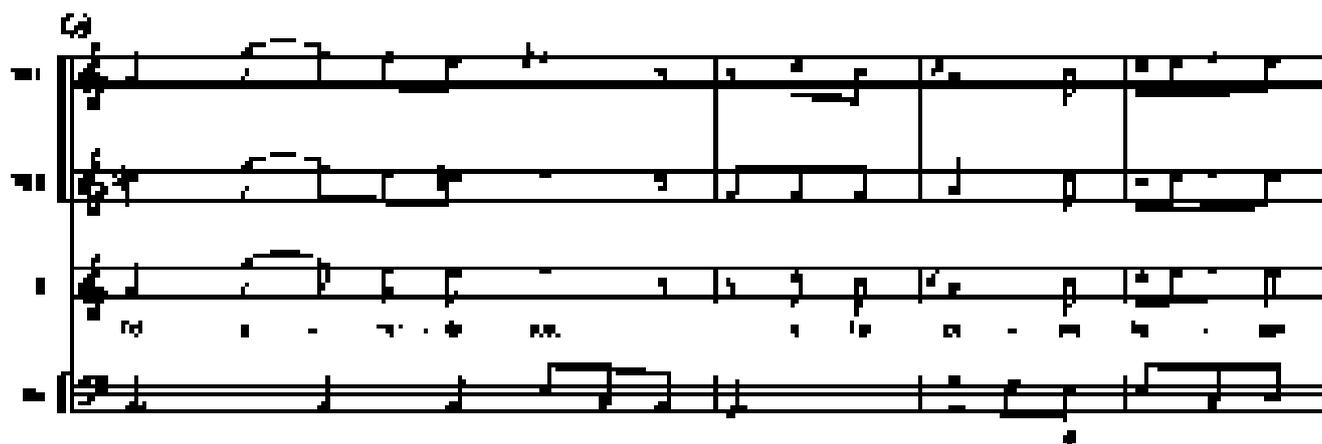
65

Third system of musical notation. This system introduces a vocal line (Voz) on a fifth staff, which begins to sing. The instrumental accompaniment continues to support the vocal melody.

66

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "Y así se crea el mundo y así se crea". The instrumental parts provide accompaniment for the vocal line.

③



First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs) with a common time signature. The music includes various note values and rests.

③



Second system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs) with a common time signature. The music includes various note values and rests.

③



Third system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs) with a common time signature. The music includes various note values and rests.

Sonata para violín y continuo, Anh. 35

(Bach, c. 1695-1700)

Arcangelo Corelli (1653-1713)
E-J, 657/1

Preludio de a poco

Violín

continuo

4 2 6 4 2 3

Violín

continuo

3 4 4 3 3

Violín

continuo

1 2 3 4 3 4

Violín

continuo

7 4 1 2 2 3 4 2 3 4

Muy animado

Violín

continuo

1

60

Violin and Continuo musical notation for measures 60-61. The violin part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The continuo part provides a steady bass line with some chromatic movement.

62

Violin and Continuo musical notation for measures 62-63. The violin part continues with intricate rhythmic patterns. The continuo part has a more active bass line with some grace notes.

64

Violin and Continuo musical notation for measures 64-65. The violin part shows a shift in texture with more sustained notes. The continuo part remains active with a steady bass line.

66

Violin and Continuo musical notation for measures 66-67. The violin part features a melodic line with some chromaticism. The continuo part has a more rhythmic bass line.

68

Violin and Continuo musical notation for measures 68-69. The violin part has a more melodic and lyrical quality. The continuo part provides a simple harmonic support.

69 *Adagio-allegro*

Violin and Continuo musical notation for measures 69-70. The tempo changes to *Adagio-allegro*. The violin part has a more relaxed feel with longer note values. The continuo part has a steady bass line.

57

Musical notation for measures 57-60, featuring Violin (Vn) and Continuo (Cn) staves. The music is in a 3/4 time signature and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

58

Musical notation for measures 58-61, featuring Violin (Vn) and Continuo (Cn) staves. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some rests.

59

Musical notation for measures 59-62, featuring Violin (Vn) and Continuo (Cn) staves. The music concludes with a final cadence.

60 *Aria all'ossia*

Musical notation for measures 60-64, featuring Violin (Vn), Continuo (Cn), and Cello/Double Bass (Cb) staves. The section is marked *Aria all'ossia* and includes a first ending bracket. The Cb part has a 1-2-3-4-5 fingering indicated below.

61

Musical notation for measures 61-65, featuring Violin (Vn), Continuo (Cn), and Cello/Double Bass (Cb) staves. The music continues with a first ending bracket and includes a 1-2-3-4-5 fingering for the Cb part.

¹ *Colpo forte* o *ritard.* col *rit.* come usual.

Musical notation for the first ending of the *Aria all'ossia* section, showing a short melodic phrase.

①

System 1: Violin and Continuo staves. The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The continuo part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

②

System 2: Continuation of the musical score. The violin part continues with a similar melodic pattern. A vertical bar line is present in the first measure of this system.

③

System 3: Continuation of the musical score. The violin part shows more complex rhythmic patterns. The continuo part includes some chordal textures.

④

System 4: Continuation of the musical score. The violin part has a more active melodic line. The continuo part continues with a steady accompaniment.

⑤

System 5: Continuation of the musical score. The violin part features a melodic line with some grace notes. The continuo part provides a consistent accompaniment.

Sonata en trío, op.2, nº11 (Barna, 1895)

Acompañado: Cuadell (1653-173)
E-J, mms. Jaza pp. 305-13

[Andante]

②

③

④ **Allegretto Presto**

60

Musical score for measures 60-67. It features four staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vi), and Cello/Double Bass (Vcl. B.). The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics.

60

Musical score for measures 68-75. It features four staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vi), and Cello/Double Bass (Vcl. B.). The music continues with complex rhythmic textures.

60

Musical score for measures 76-83. It features four staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vi), and Cello/Double Bass (Vcl. B.). The score includes a variety of note values and rests.

60

Musical score for measures 84-91. It features four staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vi), and Cello/Double Bass (Vcl. B.). The music concludes with a final cadence.

① **Allegro**

System 1: Four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass). The first staff is marked with a circled '1'. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

②

System 2: Continuation of the musical score with four staves. The notation continues with intricate rhythmic patterns.

③

System 3: Continuation of the musical score with four staves. The music maintains its fast tempo and complex texture.

④

System 4: Continuation of the musical score with four staves. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

