

partiendo de fa vamos al modo lidio de La b (que coincide con el modo relativo mayor de fa menor).

Encontramos diferentes elementos de la retórica. Cuando el texto dice “contra”, la melodía se conduce mediante un movimiento de fusas contrario a la célula b de la primera sección, que corresponde a la palabra “misterios”. La figura retórica que contempla el movimiento contrario se denomina *hypallage*, y según Bartolomé Jiménez Patón (1604), se utiliza “cuando la palabra [ya dicha] se corrige y enmienda con otra, por parecer que aquella no explica lo que se quiere bastantemente..”<sup>430</sup>

The image displays two staves of musical notation for a Tiple Solo. The first staff, starting at measure 5, shows the melody for the words "To - 3 does Mis - te - rios". A red circle highlights the melodic phrase for "Misterios". The second staff, starting at measure 21, shows the melody for the words "pues con - tra lo 3- q. 3 se mi-ra". A red circle highlights the melodic phrase for "contra".

### 3ª Sección

Tras un muy breve nexo instrumental (compás 31), se inicia la 3ª sección en este mismo compás. Se estructura como las otras secciones, de manera que hay una primera intervención del solista poniendo música a todo el texto. En ella, la melodía sigue tomando elementos de la primera sección pero cambiando su disposición.

<sup>430</sup> López Cano, R. (2000:206)

### 1ª Sección

### 3ª Sección

Mediante esta repetición de elementos rítmicos y melódicos ya aparecidos, a veces por movimiento contrario *-hypallage-*, se explica, se añaden elementos para la comprensión del campo semántico abordado, relacionado en este caso con el misterio de la transustanciación: misterios, amor, humano, sentido, ciega la fe...

La línea melódica presenta dos importantes saltos, uno de 7ª ascendente (compás 33) coincidiendo con el texto “humano”, y una 8ª ascendente (compás 34). Estas anábasis pueden pretender “enlazar” o unir los contextos divino y humano, en la línea de lo que expresa Kircher, pues establece que con esta figura se expresan “exaltación, ascenso o cosas semejantes”<sup>431</sup>.

Armónicamente, esta sección se inicia en el modo lidio de Lab, pero se concluye en fa. Vuelve al modo dórico en fa.

En los compases 34 y 35 hay un interesante diálogo entre el solista y el conjunto instrumental, en el tiple mantiene un pedal sobre el Lab. Desde el compás 36 hasta el final, se repite lo expuesto anteriormente con la participación del coro que realiza intervenciones dialogantes más sencillas y homofónicas. A partir del compás 40 se vuelve al modo dórico, y desde el 42 el tiple se suma a la homofonía del coro, pero con un melisma de semicorcheas.

El conjunto instrumental, en toda la sección, remarca ciertos procesos cadenciales.

---

<sup>431</sup> LÓPEZ CANO, R. (2000:152)

## COPLAS

Las coplas en este villancico tienen una extensión reducida, tan solo 20 compases, escritos en el mismo C, e idéntico modo dórico al de fa del Estribillo. De él toma los modelos melódicos y rítmicos, y también formales. La respuesta a las coplas está inserta en las mismas, y es una copia literal de los últimos ocho compases del estribillo, correspondientes a los tres últimos versos del texto.

Tras la introducción instrumental, en el compás 4, el tiple repite la melodía propuesta por violín y oboe pero dentro de su ámbito modal.

Las coplas son, a través de sus cuatro letras, una explicación del estribillo. Para ello Joaquín García ha utilizado los mismos recursos que en las secciones del estribillo, reiterando no sólo el compás y el modo, sino utilizando los mismos elementos rítmicos y melódicos (algunos por movimiento contrario) en diferentes disposiciones.

Estribillo

Tiple Solo

To - does Mis - te - rios dea - mo - r dea - mo - r dea mo - r

Continuo

Coplas

Tiple Solo

Aun - que pan y vi - no, es al pa - re - cer,  
No - que - da subs - tan - cia, de lo que - an - tes fue,  
El - vi - no yel - Pa - n, trans - for - mar - se - ven,  
To - do en - cual - quier - par - te, sea - do - ra, la fe,

Continuo

Lo mismo ocurre en el acompañamiento continuo. La deliberada repetición de elementos confiere unidad musical al villancico.

El conjunto instrumental une y articula el texto; así, tras una breve intervención, en el compás 8 se inicia una progresión que consta de: un modelo (compás 8); imitación (compás 9); y conclusión cadencial (compás 10). Los compases 11 y 12 son una copia del compás 8, y esta anáfora es un enlace entre las coplas y la respuesta a las mismas (copia idéntica de los últimos ocho compases del estribillo).

**Estudio y Edición del Villancico**

*Navidad*

*Villancico a 9 con Chirimías. E/IX-25. Año de 1752.*

***Rómpase todo el Ayre.***

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## La instrumentación con chirimías.

La policoralidad de esta obra es peculiar. Este villancico fue compuesto “a 9 con Chirimías”<sup>432</sup>, para dos coros vocales formados por tres voces cada uno (tiple, alto y tenor) y un coro o conjunto instrumental constituido por dos chirimías y un bajo a las chirimías (sin especificar qué instrumento); no diferencia en su título Joaquín García los instrumentos de las voces. El conjunto instrumental tiene las siguientes funciones: actúa *a solo* cuando realiza la introducción y los enlaces entre las diferentes estrofas (compases 54 a 56, y 88 a 92), interviene como parte dialogante con los coros vocales siendo utilizado como uno más (compases 30 a 37 y entre los compases 75 a 88), reafirma procesos cadenciales, y también realiza una función de relleno contrapuntístico (compases 37 a 46).

Es exclusivamente en los villancicos de Navidad donde Joaquín García utiliza las chirimías en detrimento de los oboes. Las chirimías son instrumentos de doble lengüeta más populares y rudimentarios que el oboe. La extensión usada para las chirimías en esta obra se reduce a poco más de una octava: desde al  $Mi_3$  hasta el  $Fa_4$ , (que sólo utiliza en una ocasión la 2ª chirimía en el compás 19)<sup>433</sup>.

La historia del uso de la chirimía en la capilla de música canaria se remonta a sus primeros ministriles que tañían, entre otros instrumentos, la chirimía. El primer documento que relaciona los ministriles con la capilla, de 18 de abril de 1559, según recoge Santiago Cazorla en su Historia sobre dicha catedral (1992:542), reza así: “se admite la petición del tenor Juan Donato Valenciano porque sea provechoso en el facistol de trompa, chirimía y corneta”.

El empleo de este instrumento en las capillas musicales españolas es muy antiguo. Castrillo Hernández en su “Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época (musicología española)” (1950:48), refiriéndose al origen del uso de la chirimía en la Catedral de Santiago de Compostela, dice:

“«Existe en el Archivo de la S. I. Compostelana un códice llamado de Calisto II (siglo XII) y el ignoto cronista narra, entre otras cosas, las veladas que los peregrinos de diversas naciones celebraban en la S. I. Catedral. El competentísimo erudito Sr. López Ferreiro en su «Historia Compostelana» traduce así: «cada cual vela con sus compatriotas, cantando cánticos religiosos al son de las fístulas, de las chirimías, cítaras, liras, tímpanos, flautas, arpas, de las violas, de las ruedas británicas y galáicas, de los salterios o de otros instrumentos ....» Dando fe al inteligentísimo traductor de este antiquísimo documento, las chirimías, entre

---

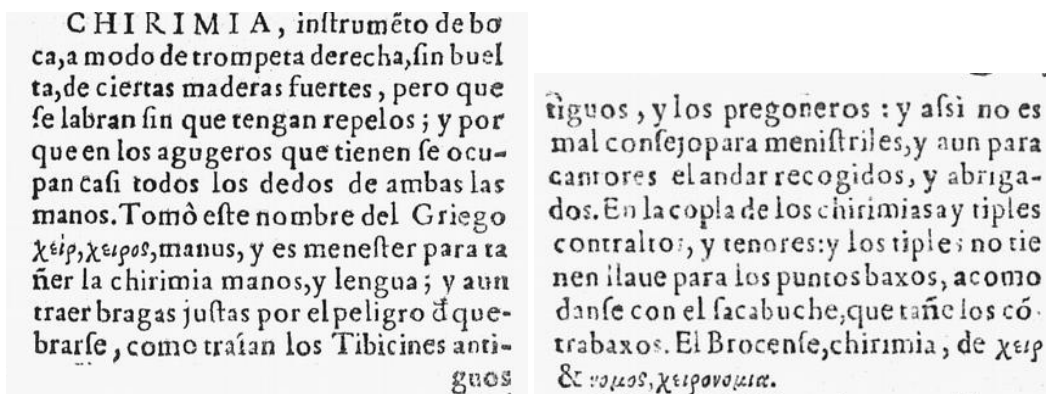
<sup>432</sup> Como reza en la portada de los facsímiles.

<sup>433</sup> En las obras que Joaquín García usa el oboe barroco, lo hace en toda su extensión de más de dos octavas, que va del  $Do_3$  la  $Re_5$ .

otros instrumentos, acompañaban los himnos y prosas que los peregrinos cantaban en loor del Santo Patrono de España. Y en opinión de los Maestros consultados, es indudable que las chirimías debieron usarse en aquella Catedral, desde tiempos que no se pueden precisar; pero a partir del siglo XVI, que fué cuando quedó organizada la Capilla de Música de la S. Iglesia Compostelana (hacia el 1520), se encuentran muchas alusiones concretas de estos instrumentos y de los Ministriles del Sr. Arzobispo, entradas y salidas de músicos de chirimías y sacabuches, etc."

Así pues, queda claro el origen popular de este instrumento. También vemos cómo en ambas catedrales se realizan alusiones concretas a estos instrumentos desde el s. XVI.

Sebastián Covarrubias y Orozco, en su *Tesoro de la lengua* (1611:294,294v), describe el instrumento y da algunas nociones de cómo se tocaba:



La recomendación de usar *bragas justas por el peligro de quebrarse*, puede servir para hacernos una idea de la fuerza, la presión que había que ejercer sobre la columna de aire para poder tocar estos instrumentos.

El Diccionario de Autoridades (1726:331,332), nos describe el instrumento en los siguientes términos:

Chirimía: Instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas, con diez agujeros para el uso de los dedos, con los cuales se forma la armonía del sonido según sale el aire. En el extremo por donde se le introduce el aire con la boca, tiene una lengüeta de caña llamada pipa para formar el sonido, y en la parte opuesta una boca mui ancha como de trompeta, por donde se despiden el aire. Derívase de los nombres griegos chir, que vale la Mano, y Nomos, que vale Preferencia, por tener el uso de las manos la preferencia en la música de este instrumento. Diferencia del Obúe solo en tener la boca mucho más ancha...BARBAD. Coron. fol.32. Sin que entre ellos huviesse trompétas y chirimías, porque las Musas son mui honestas, y tienen por grande indecencia hinchar los carrillos.

En este texto del s. XVIII se compara la chirimía con el oboe. La única diferencia mencionada es el tamaño de la campana, *mucho más ancha* en el caso de la chirimía. El tener la campana o pabellón (*o boca*), más ancho es un síntoma

visible de un taladro interno muy diferente, que, al ser más estrecho en el caso del oboe permitía tener un registro más amplio (debido a la posibilidad del uso de sonidos armónicos), y un mayor rango dinámico. Durante este siglo el oboe sustituirá progresivamente a la chirimía. También hallamos una breve referencia a cómo se tocaba en el final del texto cuando se menciona que la presión de aire necesaria para tocar este instrumento provocaba *hinchar los carrillos*.

Siguiendo esta comparación entre el oboe y la chirimía, en el siguiente epigrama Johann Christoph Weigel (1661-1725)<sup>434</sup> describe en tono sarcástico cómo ve el oboísta al chalumeau, y qué opina de la coexistencia de ambos instrumentos (oboe y chirimía,-chalumeau en francés-):

“Au large, chalumeau rustique! mon chant dois te chasser.  
Je suis utile tout aussi bien à la guerre et dans le temps de paix,  
A l’église et à la cour, et de là tu dois rester éloigné.  
Pour moi l’on tient prêt le jus de la vigne et pour toi la bière à la levure.  
Tu restes au village, J’habite le château et les villes,  
Ton col s’orne d’un ruban de pfennigs et le mien d’une chaîne de doublons”.<sup>435</sup>

El oboe es más refinado, el chalumeau más rústico. El oboe se asocia a la corte y la iglesia, a los castillos y a las ciudades; el chalumeau a los pueblos.

Ya a finales del s. XIX Pedrell (1901:115), en su tratado de Organografía musical antigua española, describe este instrumento del siguiente modo:

“Las dulçaynas sin claves no pasan de nueve voces y con claves (llaves) once hasta doce.” Esto escribe de las dulzainas Cerone. Sabido es el principio de resonancia de este instrumento consiste en una lengüeta doble. Legado por la antigüedad á la Edad media en su forma más primitiva y sencilla, llamóse frestel, fistula, chirimía, chalemel, dulzaina, etc., hasta que, andado los tiempos se convierte en oboe en el siglo XVI, instrumento deforme, mientras el taladro<sup>436</sup> de los agujeros, la disposición de la lengüeta y el sitio de las llaves se hizo de una manera imperfecta y sin consideraciones a las leyes acústicas.”

En este mismo texto Pedrell (1901:133) se referirá a que hay “figurando, todavía, en alguna de éstas [catedrales], una asociación de chirimías y bajoncillos para acompañar distintas CANTIONES litúrgicas”. En 1942, cuando Castrillo

---

<sup>434</sup> Citado por Gunther Jopping (1981:45) en su obra *Hautbois et Basson*.

<sup>435</sup> “¡Aléjate, *chalumeau* rustico! mi canto te debe cazar.

Yo soy útil tanto en la guerra como en tiempos de paz,

De la iglesia y de la corte debes estar alejado.

Para mí se prepara el vino y para ti la cerveza de levadura.

Tú te quedas en los pueblos, y yo vivo en el castillo y las villas,

Tu cuello se adorna con un collar de peniques y el mio con una cadena de doblones.” La traducción es nuestra.

<sup>436</sup> El taladro en el oboe fue más preciso, pues el hecho de seccionar el instrumento en tres partes permitía una mayor exactitud tanto en el taladro de los oídos como en el del cuerpo, lo que redundó en una mejor afinación.



Hernández (1950:47) realiza su estudio ya citado, busca información al respecto de las chirimías en la Catedral de Santiago de Compostela porque “Teniendo noticia que en la S. I. Catedral de Santiago se tocaban actualmente Chirimías, solicité datos concretos de estos antiguos instrumentos.”

Resumiendo: tenía la chirimía un carácter y origen plenamente popular, y se continuó usando en la liturgia católica española hasta entrado el siglo XX. A partir del siglo XVIII su uso fue declinando en beneficio del oboe, aunque perduró en aquellas celebraciones de carácter más popular, más humano. Bien se podía justificar en los villancicos de Navidad, pues como dice fray Martín de la Vera en 1630 al respecto de la conveniencia o no de la prohibición de los villancicos en la liturgia, -citado por Martín Moreno (2006:450)-: “Del día de Navidad y de Corpus Christi no hablo, porque como Dios se humanó tanto, parece que se puede tomar un poco de licencia para consuelo humano, pero siempre debe hacerse con mucha modestia(..)”. A esta mayor permisividad a la hora de escoger una instrumentación que concedía el hecho de musicar un villancico de Navidad, hay que añadir la idoneidad del uso de las chirimías para esta obra, fijémonos en el título “*Rómpase todo el ayre en portentos*” y los esfuerzos que realizaban sus ejecutores.

En cuanto al Bajo a las Chirimías, así citado literalmente en la particella, puede referirse a un bajo genérico, o bien al nombrado por Castrillo Hernández (1950:47), “Baxon de Chirimía”, que respondería a la siguiente descripción:

“La dulzaina sin llaves era el gran “oboe” del siglo XVI y XVII. Su longitud desmesurada, con extensión de catorce notas (Re grave clave de fa en 4ª, al Do central del piano de clave de sol). Los tratadistas traen un diseño del instrumento y parece observarse que consta de dos partes: la superior un tubo de caña como el oboe moderno (sin campana) donde el instrumentista tañía poniendo los dedos sobre los agujeros, del último tercio superior arranca una boquilla de lengüeta doble parecida al fagot moderno, la parte inferior viene a ser un artístico pabellón en forma de cayado encajado en la otra parte superior. Este debió ser el tipo del antiguo Baxón de Chirimía”.

Puede tratarse de este instrumento, pues la tesitura usada para él en este villancico (de Mi<sub>1</sub> al La<sub>2</sub>) se amolda al registro del “baxón” aquí descrito, además la escritura de la particella es para un instrumento melódico, no polifónico, pues carece de cifrado.

Las voces usadas son las de “tiple”, “alto” y “tenor”. Por tiple se entendía un niño o un adulto castrado cuya tesitura es asimilable a la actual de soprano. “Alto” es una voz masculina de tenor o tenorino, y “tenor” es otra voz masculina en tesitura de barítono central o barítono bajo actual.<sup>437</sup> Las tesituras concretas usadas en este villancico son:

- Tiple 1º: Sol<sub>3</sub> - Fa#<sub>4</sub>
- Alto 1º: Mi<sub>2</sub> - La<sub>3</sub>
- Tenor 1º: Si<sub>1</sub> - Mi<sub>3</sub>
- Tiple 2º: La<sub>2</sub> - Do#<sub>4</sub>
- Alto 2º: Mi<sub>2</sub> - La<sub>3</sub>
- Tenor 2º: Sol#<sub>2</sub> - Mi<sub>3</sub>

Estas voces se constituyen en dos coros que dialogan logrando efectos estereofónicos, y al final se unen (a partir del compás 107) en un movimiento casi homofónico, consiguiendo un efecto dinámico de incremento de la intensidad sonora.

### El origen de la letra.

Desconocemos el autor de la letra de este villancico. El hecho de que fuera musicado en 1730 por Josep de Pradas en Valencia, (Palacios 1995: 239, 336), nos hace albergar la idea de que García en 1752 se basó en esta composición. Si bien la comparación musical la realizaremos con más detenimiento, sí que el texto es idéntico, salvo pequeñas diferencias. Estas diferencias son<sup>438</sup>:

Pradas	García
Estríbillo:	
“de esplendor peregrina” .....	“de esplendor peregrino”
“de que a ser hombre vino” .....	“al que a ser...”
Recitado:	
“y el abismo se ocupe de tristeza” .....	“y el abismo se ocupe de tristezas”

<sup>437</sup> Siemens Hernández, L. (1984:14)

<sup>438</sup> Para realizar esta comparación hemos cotejado los textos del manuscrito de García, y la transcripción de Villancico de Pradas sita en la Biblioteca de la Diputación de Castellón. Obra completa de José de Pradas, Vol X., pág, 5-32.

El Aria no es musicada por García.

Las Coplas son idénticas, excepto por el hecho de que García suprime la cuarta letra.

Muchos de los textos de los villancicos y cantadas de los que se nutrieron los maestros de capilla y organistas del área levantina durante la primera mitad del s. XVIII se deben a José Vte. Ortí y Mayor (1673-1750), como comenta Rosa M<sup>a</sup> Isusi Fagoaga (2006:215), y así ocurre con parte de la obra de Pradas (Palacios 1996:211,212).<sup>439</sup>

Desde el punto de vista de la semántica, el villancico “*Rómpase todo el ayre en portentos*” tiene una misión catequética, explicativa del evangelio, muy en la línea de las características de las corrientes filosófico-teológicas imperantes en Valencia a principios del s. XVIII. Como hemos comentado en el capítulo dedicado al filojansenismo, vemos en ello los mismos rasgos que comenta Antonio Viñao Frago (2004:107) refiriéndose al adoctrinamiento en las catequesis:

“Dos son los rasgos erasmistas cuya permanencia puede apreciarse en el s. XVIII, entre prelados y clérigos reformistas e ilustrados. Uno de ellos, el relativo a la predicación o explicación catequética...”

En concreto se basa en el hecho exclusivamente narrado por S. Lucas 2, 10-15, en el que tras la Anunciación del Ángel del Señor a los pastores, una multitud del ejército celestial se les aparece para alabar al Señor. El texto es el siguiente:

2 <sup>10</sup>El ángel les dijo: «No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: <sup>11</sup>os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor; <sup>12</sup>y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre.»

<sup>13</sup>Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios, diciendo:

<sup>14</sup>«Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace.»

<sup>15</sup>Y sucedió que cuando los ángeles, dejándoles, se fueron al cielo, los pastores se decían unos a otros: «Vayamos, pues, hasta Belén y veamos lo que ha sucedido y el Señor nos ha manifestado.»

---

<sup>439</sup> Una cuestión a estudiar es la similitud entre el texto de este villancico y unos versos debidos a José Ortí y Moles (1650-1728), que forman parte de su comedia *Aire, tierra y mar son fuego* (1682)<sup>439</sup>. En la primera jornada de esta obra, para describir una tormenta, hay un diálogo cantado de dos coros con el siguiente texto:

coro 1: Rásguese furioso el ábrego

coro 2: Rómpase el agua diáfana

coro 1: El ayre suena en los árboles.

La coincidencia en el uso de los términos “rómpase”-“rásguese” en la descripción de un fenómeno celestial nos obliga a indagar en esta dirección.

A partir de este relato, el poeta narra los hechos describiéndonos qué ocurre en el cielo *“Rompase todo el ayre”, “rásquese la alta esfera”, “luzes, fulgores”,* qué perciben los pastores *“assombros y pasmos”,* y quiénes son los que se aparecen *“los Zelestes paraninfos”*.

Los recursos literarios usados en el estribillo son los siguientes:

- Incrustación exclamativa e hipérbole: *“Rompase todo el ayre.  
Rásquese la alta esfera”*
  - Metáforas: *“Zelestes paraninfos”* para designar a los ángeles del ejército celestial.
  - Antítesis: cielo-abismo; alegría-tristeza
- Las referencias cultas son:
- La comedia de Martí y Moles
- Recursos teatrales:
- Uso de dos escenarios, el terrestre y el celestial, contextos diferenciados y articulados musicalmente con el diálogo de los dos coros.

## ESTRIBILLO.

### Análisis literario. La métrica.

El texto de este Estribillo está formado por un estribillo de dos versos endecasílabos del tipo *a minori sáfico propio*<sup>440</sup>, con acentuación en las sílabas primera, cuarta y décima, que se repite al final; y por dos sextetos libres, con diferente mezcla de versos de distinta medida y con una disposición de rimas o versos agudos que no responden a una ley simétrica determinada. (Domínguez Caparrós (2007: 165, 386)).

Rómpase todo el ayre en portentos,  
rásguese la alta esfera en prodigios. } Estribillo

Y en claridad hermosa  
de esplendor peregrino,  
las luzes, fulgores,  
assombros y pasmos,  
ocupan del ayre  
los vagos dominios. } Primer sexteto

Y pues bajan a Belem,  
los Zelestes paraninfos  
por reverente escolta,  
al q. a ser hombre vino,  
sea sagrado cielo,  
de Belem el humilde corto sitio. } Segundo sexteto

Rómpase todo el Ayre en portentos,  
rásguese la alta esfera en prodigios. } Estribillo

---

<sup>440</sup> Los versos endecasílabos llevan el acento obligatorio en la décima sílaba. Los grandes tipos normalmente diferenciados son los que acentúan en: sexta sílaba *-endecasílabo a maiori-*; cuarta y octava *-endecasílabo a minori-*; en cuarta y séptima *-endecasílabo de gaita gallega-*. Entre los endecasílabos *a minori* está el denominado *sáfico propio* que lleva acentuada la primera y cuarta sílabas. Domínguez Caparros (2007:135,144).

## Análisis musical. La Forma.

Resulta verdaderamente complicado separar aspectos formales de la organización rítmica, melódica y armónica, y también de elementos de la métrica literaria. Intentaremos analizar todos estos aspectos, definiendo no sólo el aspecto externo de la obra, sino también cuál es el principio de organización interna que rige esta composición musical.

La forma externa se adapta a la versificación del texto. Esta característica formal que Bukotzer (1986:359) denomina variación estrófica<sup>441</sup>, y que Climent (1977:10), -refiriéndose a la música en romance de Juan Bautista Comes-, define diciendo que “a cada frase literaria [corresponde] una nueva frase musical”, es la utilizada mayoritariamente en las tonadas y villancicos que hemos estudiado. Así, en este caso, podemos ver el siguiente esquema formal:

<b>Estrofas literarias</b>	<b>Texto</b>	<b>Secciones musicales</b>	<b>Compases</b>
		Introducción instrumental	1 a 8
Estríbillo	Rómpase todo el Ayre en portentos, rásguese la alta esfera en prodigios.	Estríbillo	9 a 29
Primer Sexteto	Y en claridad hermosa de esplendor peregrino, las luces, fulgores, assombros y pasmos, ocupan del ayre los vagos dominios.	1ª Sección	30 a 37
		2ª Sección	37 a 46
		3ª Sección	47 a 54
		Enlace instrumental	54 a 56
Segundo Sexteto	Y pues bajan a Belem, los Zelestes paraninfos por reverente escolta, al q. a ser hombre vino,	1ª Sección	56 a 64
		2ª Sección	65 a 75

---

<sup>441</sup> En nuestro caso la variación se adapta al verso, no a la estrofa como elemento formal literario.

	sea sagrado cielo, de Belem el humilde corto sitio.	3ª Sección	75 a 88
		Enlace instrumental	88 a 92
Estribillo	Rómpase todo el Ayre en portentos rásguese la alta esfera en prodigios.	Estribillo	92 a 112

Otra cuestión es cómo se adapta el ritmo musical al ritmo interno de los versos. Para ello observamos cómo el maestro utiliza las hemiolas para poder encajar los ritmos binarios de la acentuación interna de los versos con el compás ternario usado en el estribillo (3/4) (como veremos a continuación detalladamente).

### Introducción instrumental.

Compases del 1 al 8.

La introducción es únicamente instrumental y en ella hay un canon al unísono entre las dos chirimías, a distancia de dos compases. Se presentan estructuras rítmicas recurrentes en el estribillo: células a y b. El Bajo a las Chirimías, cuando interviene, siempre dobla al Acompañamiento Continuo.

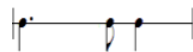
The image shows a musical score for an instrumental introduction in 3/4 time, key of D major. It consists of four staves: Chirimía 1 (treble clef), Chirimía 2 (treble clef), Bajo a las Chirimías (bass clef), and Acompañamiento Continuo (bass clef). Chirimía 1 starts with a melody in the first measure, while Chirimía 2 starts with the same melody two measures later. An arrow labeled 'Canon al unísono' points to the overlapping notes of the two chirimías. The Bajo a las Chirimías and Acompañamiento Continuo parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with the Bajo a las Chirimías often doubling the Continuo.

### Primer y segundo versos. El estribillo.

Compases 9 al 19.

*“Rómpase todo el ayre en portentos”*

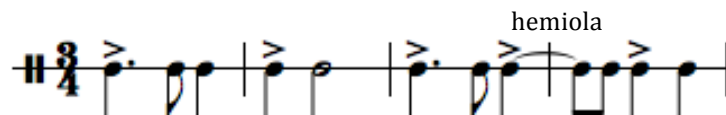
Esta primera intervención de los coros es una gran anáfora, en la que el coro 2 repite la intervención del coro 1 consiguiendo un efecto estereofónico. La primera intervención del coro 1 es cortada, interrumpida, rota, por el coro 2, que inicia un diálogo con la exclamación “Rómpase” (*expressio verborum*). Dentro de cada coro hay un tratamiento homofónico de las voces. La palabra “Rómpase”, al igual que “Rásgrese”, está siempre representada por el ritmo dáctilo, que ya vimos usaba García en el Villancico *Ah del rebaño* en la exclamación “Cuida de tus ovejas”<sup>442</sup>, para musicar una llamada con carácter exclamativo:



El efecto estereofónico, no sólo lo es entre ambos coros, sino que en la gran repetición de la primera frase, las voces intercambian sus melodías de un modo simétrico. Así el tiple segundo hace la voz del tenor primero, el alto segundo repite la voz del alto primero, y el tenor segundo contesta a la voz del tiple primero.

El conjunto instrumental reafirma los procesos cadenciales.

Desde el punto de vista de la retórica musical, a la gran anáfora entre los coros y a la identificación del ritmo dáctilo con las palabras “Rómpase” y “Rásgrese”, hay que unir cómo soluciona Joaquín García el problema de la imbricación rítmica de este verso endecasílabo en el ritmo musical ternario. El verso “Róm-pa-se to-doel ay-re en por-ten-tos” está acentuado en las sílabas primera, cuarta, sexta, octava y décima <sup>443</sup>. La propuesta de García para solucionar este ritmo es la siguiente:



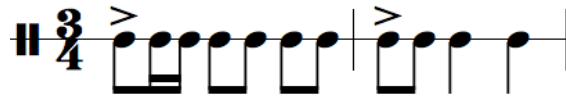
<sup>442</sup> En nuestro Trabajo de Investigación, (2009:113).

<sup>443</sup> Este verso corresponde al tipo endecasílabo *a minori sáfico propio*, pues lleva acentuadas las sílabas primeras y cuarta, y tiene un descanso tras la quinta sílaba, y no importan dónde lleve los otros acentos. Domínguez Caparrós (2007:144).



Róm-pa-se to-doel ay-re en por-ten-tos  
 Sílabas 1- 2- 3- 4- 5- 6- 7- 8 9-10- 11

Utiliza una hemiola para realzar los acentos en las sílabas sexta, octava y décima, y así ocurre en los versos endecasílabos de este Estribillo. Josep de Pradas había musicado este texto anteriormente, en 1730, y la solución rítmica que adopta es diametralmente diferente. Veamos:



Róm-pa-se to-doel ai-re en por-ten-tos

Anáfora  
=

Intervenciones Conj. Inst.

V-I V-I V

| | | | hemiolas | | | |

Compases 19 al 29:

*“rásguese la alta esfera en prodigios”*

En este segundo verso, el tratamiento de las voces dentro de cada coro sigue siendo homofónico, y continúa usando el efecto estereofónico consecuente del uso dialogado de los coros, aunque las intervenciones ya no son simétricas. El papel predominante lo tiene el primer coro, interrumpido -“*rasgado*”- por la intervención del segundo coro.

Las palabras “*rásguese-rómpase-rásguese*”, son musicadas con el mismo esquema rítmico ya visto.

Desde el punto de vista de la retórica musical apreciamos una anábasis en el ascenso melódico que propicia la expresión “*la alta esfera*”, alcanzando el tiple primero el Fa#<sub>4</sub>.

Semánticamente este segundo verso explica, amplía el campo de significado a través del uso de sinónimos del primer verso, por lo que es puesto en música utilizando la misma idea, excepto por el hecho del ascenso de la melodía del Tiple primero ya comentado.

El conjunto instrumental sólo interviene al final de los procesos cadenciales, o para reforzar al segundo coro.

Armónicamente modula al modo menor (compases 19 a 23), Fa# m, y entre los compases 23 a 26 hay una progresión utilizando el círculo de quintas:

Fa#m – Si M – Mi M – La M

Apreciamos cómo también utiliza la hemiola para acomodar la organización rítmica interna del verso con el ritmo musical. Exactamente igual que en el primer verso.

Anábasis

Soprano 1  
 rás - gue - se laal - taes - fe - ra en - pro - di - gios róm - pa - se róm - pa - se to - doel - ay - re en - por - ten - tos

Alto 1  
 rás - gue - se laal - taes - fe - ra en - pro - di - gios róm - pa - se róm - pa - se to - doel - ay - re en - por - ten - tos

Tenor 1  
 rás - gue - se laal - taes - fe - ra en - pro - di - gios róm - pa - se róm - pa - se to - doel - ay - re en - por - ten - tos

Soprano 2  
 rás - gue - se y en -

Alto 2  
 rás - gue - se y en -

Tenor 2  
 rás - gue - se y en -

Chirimía 1  
 Intervenciones instrumentales

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

Flamenco Continuo

V - I V - I V

Fa#m Fa#m - SiM - MiM - LaM hemiolas

**Primer sexteto. 1ª Sección.**

Compases 30 a 37.

*“Y en claridad hermosa  
de esplendor peregrino,”*

La primera sección perteneciente al primer sexteto corresponde a los dos primeros versos. La primera frase es cantada por el segundo coro con una homofonía cristalina, de modo muy “claro”, en referencia al contenido semántico del verso. El segundo verso es también tratado homofónicamente en cada coro, pero utilizando un diálogo imitativo entre los coros y el conjunto instrumental.

Armónicamente, el pasaje inicia una progresión que conduce a si menor:

La M – Re M- si m

Desde el punto de vista rítmico aparece una nueva hemiola en los compases 31 y 32. La *expressio verborum* se aprecia en el hecho de que evita el canon en el primer verso, para incidir en la “claridad” textual y musical. Muy al contrario, la segunda frase se mueve, “peregrina”, gracias al diálogo imitativo entre los coros.

30

Soprano 1  
deex ple - dor pe - re gri - no,

Alto 1  
deex - plen - dor pe - re - gri - no,

Tenor 1  
deex - plen - dor pe - re - gri - no,

Diálogo entre coros

Soprano 2  
yen - la - ri - dad her - mo - sa deex - plen - dor pe - re gri - no

Alto 2  
yen - la - ri - dad her - mo - sa deex - plen - dor pe - re - gri - no

Tenor 2  
yen - la - ri - dad her - mo - sa deex - plen - dor pe - re - gri - no

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

Piano Continuo

30

La M - Re M - Si m V---- I

**Primer sexteto. 2ª Sección.**

Compases 37 a 46.

*“las luces, fulgores,  
assombros, y pasmos,”*

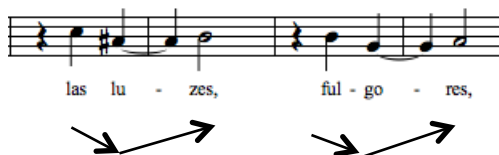
Estos versos, que semánticamente añaden elementos descriptivos a la “claridad hermosa” que supone el hecho narrado, son un enumeración que es tratada musicalmente como una progresión modulante, en la que los coros se imitan en canon. Las comas son representadas mediante el uso de la figura retórica de la *separatio* con silencios de negra.

Armónicamente la progresión en círculo de quintas utiliza el acorde de séptima sin preparar:

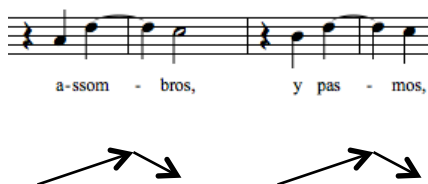
Fa# - SiM - Mi - LaM - ReM - MiM - La M  
V7 - I - V7- I - IV - V - I

Mientras tanto, el conjunto instrumental rellena el entramado contrapuntístico de la progresión.

Las palabras “luces y fulgores” se representan por un movimiento melódico ascendente, anábasis, pues ocurren en el cielo.



Sin embargo los “assombros y pasmos” que sufren los pastores en la tierra, tienen un movimiento descendente, catábasis.



Canon modulante<sup>444</sup> *Separatio*

Soprano 1  
las lu - zes, ful - go - res, a - ssom - bros, y pas - mos, y pas - mos o

Alto 1  
las lu - zes, ful - go - res, a - ssom - bros, y pas - mos, y pas - mos o

Tenor 1  
las lu - zes, ful - go - res, a - ssom - bros, y pas - mos, y pas - mos o

Soprano 2  
no, las lu - zes, ful - go - res, a - ssom - bros y - pas - mos

Alto 2  
no, las lu - zes, ful - go - res, a - ssom - bros y - pas - mos

Septimas  
sin preparar.  
Tenor 2  
no las lu - zes, ful - go - res, a - ssom - bros y pas - mos.

Chirimía 1

Relleno  
contrapuntístico

Bajo a las  
Chirimías

Flauto  
Continuo

3# 7 3# 7 7

Fa# - SiM - MiM - LaM - ReM - MiM - La M

**Primer sexteto. 3ª Sección.**

Compases 47 a 54.

*“ocupan del ayre,  
los vagos dominios,”*

En esta sección los dos coros tienen sendas intervenciones dialogantes de carácter homofónico, repitiendo el texto, anáfora.

Armónicamente hay una modulación al tono menor, utilizando una escala descendente el tenor primero con el acompañamiento continuo al unísono. Esta escala describe la bajada a la tierra (*“vagos dominios”*) de los ángeles que anuncian el nacimiento de Cristo. Vemos un claro uso de la figura retórica musical catábasis.

<sup>444</sup> Pradas trató esta sección de un modo similar, ver página 242 del presente trabajo.

El conjunto instrumental reafirma los procesos cadenciales.

46

Soprano 1  
mos o - cu - pan del ay - re los va - gos do - mi - nios,

Alto 1  
mos o - cu - pan del ay - re los va - gos do - mi - nios,

Tenor 1  
mos o - cu - pan del ay - re los va - gos do - mi - nios

Soprano 2  
mos. Catábasis O cu pan del ay - re los va - gos do - mi - nios,

Alto 2  
mos. O - cu - pan del ay - re los va - gos do - mi - nios,

Tenor 2  
mos. O - cu - pan del ay - re - los va gos - do - mi - nios,

46

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías  
Catábasis

46

acompañamiento Continuo

La M Fa# m La M

Breve enlace instrumental.

Compases 54-55.

En estos dos compases aparece un breve nexos instrumental que articula los dos sextetos.

54

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

54

acompañamiento Continuo

## Segundo sexteto. 1ª Sección.

Compases 56 a 64.

*“Y pues bajan a Belem,  
los celestes paraninfos”*

Estos versos son musicados con dos frases que utilizan el mismo material musical pero de un modo muy diferente. Solamente interviene el primer coro y el conjunto instrumental es utilizado para unir los versos.

En el primer verso, *“Y pues bajan a Belem”*, compases 56-61, el tema es tratado canónicamente entre las voces de alto primero, y tiple primero -tenor primero- respectivamente. Hay un uso deliberado del canon para musicar el movimiento, la acción, en este caso de *“bajar a Belem”*. El segundo verso, *“los celestes paraninfos”*, sin embargo, es tratado homofónicamente.

La expressio verborum está también presente en el uso de una escala descendente en las voces de alto primero y tenor primer, catábasis, cuando el texto dice *“y pues bajan a Belem”*, que contrasta con el movimiento ascendente del bajo a las chirimías y el acompañamiento continuo, todo ello enmarcado en una hemiola. En el segundo verso encontramos la misma escala con idéntico proceso emiólico, pero en este caso ascendente, anábasis, acentuando el contenido semántico: *“los zelestes paraninfos”*.

Los dos versos, métricamente, son octosílabos. El ritmo acentual del verso es binario, concretamente trocaico (en las sílabas impares). En la interpretación de Joaquín García, se elude el primer acento convirtiendo la primera parte del verso en ternario, con ritmo anapéstico (UU\_). Las hemiolas no remarcan los procesos cadenciales sino que, como ocurre en el estribillo, articulan el ritmo interno del verso (ternario-binario), con el ritmo musical. Como dice Domínguez Caparrós (2007:251):

“El ritmo trocaico se percibe en el octosílabo aunque lleve solamente acentuada la tercera sílaba, además de la séptima. Estilísticamente, el octosílabo trocaico tiene un carácter lento, lírico y suave. Es apropiado pues en situaciones apacibles y líricas, y también es adecuado en narraciones...  
También se le denomina octosílabo a la italiana.”





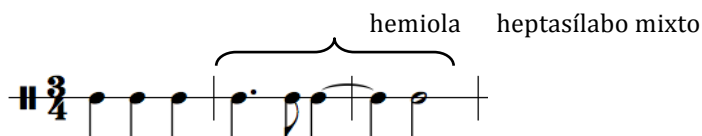
**Segundo sexteto. 2ª Sección.**

Compases 65 a 75.

*“por reverente escolta,  
al que a ser hombre vino”*

Estos dos versos son puestos en música por medio de un diálogo encadenado de los dos coros.

Métricamente son versos heptasílabos, mixto en el caso del primero, y anapéstico en el segundo. Rítmicamente, el primer verso se resuelve usando una hemiola.

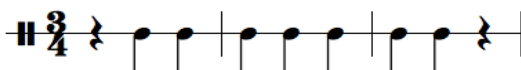


Por re-ve-ren-te\_es-col-ta

1 - 2- 3- 4 - 5 -6 - 7

heptasílabo anapéstico

(dáctilo)



al q.a ser hom-bre vi-no

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6- 7

Armónicamente se producen las siguientes breves modulaciones a tonos vecinos:

ReM- LaM- ReM-Sim.

Interpretamos que el diálogo coral es parte de la expressio verborum. En él, el coro 2 en dos ocasiones, y el coro 1 en una, escoltan, acompañan, vigilan al otro coro, que canta el segundo verso. También hay una marcada línea melódica descendente en el Tenor 1 compases 67-68, doblado por el acompañamiento continuo, dibujando una catábasis con el texto *“al que a ser hombre vino”*.

Las chirimías doblan al segundo coro.

65

Soprano 1

Alto 1

Tenor 1

Soprano 2

Alto 2

Tenor 2

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

Acompañamiento Continuo

Diálogo encadenado coros

Catábasis

Hemiolas

### Segundo sexteto. 3ª Sección.

Compases 75 a 88.

*“Sea sagrado cielo  
de Belem el humilde corto sitio”*

En esta tercera sección del segundo sexteto, los versos son heptasílabos, mixto el primero y endecasílabo melódico el segundo<sup>445</sup>. Utiliza en ambos casos las hemiolas para adecuar las acentuaciones del ritmo literario al musical del siguiente modo:

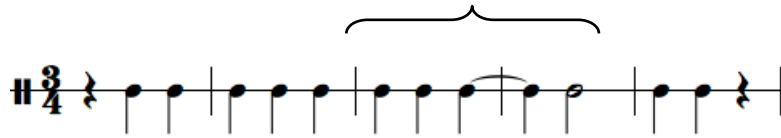
hemiola heptasílabo mixto

Se - a Sa - gra - do cie - lo

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7

<sup>445</sup> Endecasílabo que lleva acentuadas la tercera, sexta y décima sílabas. Domínguez Caparrós (2007:141)

hemiola endecasílabo melódico



de Be - lem el hu - mil - de cor - to si - tio

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11

El primer verso es musicado mediante un canon al unísono de los coros y el conjunto instrumental (que en este caso es tratado como un coro más). Añade al canon el intercambio de las melodías entre las diferentes voces -como ocurría en el primer verso de la primera sección-. Así, la melodía del tiple primero la imita en canon el tenor segundo, y luego la chirimía segunda; el alto primero es seguido por el alto segundo, y luego por la chirimía primera; y el tenor primero cede su línea melódica al tiple primero, y éste al bajo a las chirimías.

El segundo verso es musicado empleando una repetición entre los coros vocales. El conjunto instrumental realiza el nexo entre ambas intervenciones.

Canon al unísono

Repetición

Soprano 1

Alto 1

Tenor 1

Intercambio melódico

Soprano 2

Alto 2

Tenor 2

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

Acompañamiento Continuo

3#

7

Hemiolas

Nexo Instrumental

## I. 2. 10.- Enlace instrumental.

Compases 88 a 92.

Los compases 88 (aunque el enlace se inicia en el compás 86) a 92 son una variación comprimida de la introducción instrumental del principio que, a modo de recapitulación, inicia la reexposición del estribillo.

86

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

86

Acompañamiento Continuo

## I. 2. 11.- Estribillo final.

Compases 92 a 112.

Está tomado casi literalmente del principio, pero con pequeñas diferencias. Del compás 92 al 102, es prácticamente igual que el fragmento inicial del c. 9 al 19. Aparece de nuevo la repetición o anáfora, pero con dos diferencias sustanciales: ahora el texto del segundo coro corresponde al segundo verso; y armónicamente, la segunda frase modula a Fa#m.

Anáfora

Soprano 1  
 róm - pa - se to - do el ay - re en por - ten - tos róm - pa - se rís - gue - se

Alto 1  
 róm - pa - se to do el ay - re en por - ten - tos róm - pa - se rís - gue - se

Tenor 1  
 róm - pa - se to do el ay - re en por - ten - tos róm - pa - se rís - gue - se

Soprano 2  
 róm - pa - se rís - gue - se laal - taes - fe - ra en pro - di - gios

Alto 2  
 róm - pa - se rís - gue - se laal - taes - fe - ra en pro - di - gios

Tenor 2  
 róm - pa - se rís - gue - se laal - taes - fe - ra en pro - di - gios

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

Acompañamiento Continuo

3#

3#

V - I

V - I

La M

Fa#m

Del compás 103 al 107 tenemos una progresión modulante usando el círculo de quintas:

Fa#m – Si M – Mi M – La.

Para ello utiliza a los coros en un diálogo alternado con las expresiones “rómpace y rásgrese”.

Desde el compás 107 al final, los dos coros se unen homofónicamente, en un proceso al que se añade el conjunto instrumental. La homofonía solamente es rota por el movimiento de corcheas que inicia la chirimía segunda en el compás 109 y continúa el Alto segundo por medio de un melisma.

102

Soprano 1  
 rís - gue - se rís - gue - se rís - gue - se laal - taes - fé - ra en pro - di - gios, en pro - di - gios.

Alto 1  
 rís - gue - se rís - gue - se rís - gue - se laal - taes - fé - ra en pro - di - gios, en pro - di - gios.

Tenor 1  
 rís - gue - se rís - gue - se rís - gue - se laal - taes - fé - ra en pro - di - gios, en pro - di - gios.

**Diálogo** **alterno, progresión modulante.**

Soprano 2  
 gios róm - pa - se róm - pa - se laal - taes - fé - ra en pro - di - gios, en pro - di - gios.

Alto 2  
 gios róm - pa - se róm - pa - se laal - taes fé - ra en pro - di - gios, en pro - di - gios.

Tenor 2  
 gios róm - pa - se róm - pa - se la al - taes fé - ra en pro - di - gios, en pro - di - gios.

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

Acompañamiento Continuo

Mov. corcheas

6 6 6 6 6 7

Fa#m - Si M - Mi M - La M

## RECITADO.

### Análisis literario

El texto del recitado es el siguiente:

*Llénese todo el cielo de alegría,  
y el abismo se ocupe de tristezas,  
al ver que en este día  
haze Dios por el hombre tal fineza.*

El tipo de estrofa usado es un cuarteto lira (Domínguez Caparrós 2007:96), formada por tres versos endecasílabos y uno heptasílabo (el tercero). El ritmo de cada verso es el siguiente:

- 1º Endecasílabo a mayori, del subtipo enfático (Dominguez Caparrós 2007: 135,138), con acentuación en la primera, cuarta y décima sílabas.
- 2º Endecasílabo melódico. Acentuando las tercera, sexta y décima sílabas.
- 3º Heptasílabo yámbico o trocaico, que acentúa la segunda, cuarta y sexta sílabas.
- 4º Endecasílabo melódico.

El contenido semántico añade elementos descriptivos a los hechos ya narrados en el estribillo. Para ello utiliza el recurso literario de la antítesis: cielo-abismo, alegría-tristezas.

### Análisis musical.

El recitado tiene una extensión de 6 compases, escrito en compás binario. Es silábico y seco, es decir, está únicamente apoyado en los acordes del continuo. Canta sólo el Alto primero.

Como recursos de retórica musical, apreciamos un claro anábasis, -cuando el texto dice "*todo el cielo*"-, y catábasis en al línea melódica -cuando el texto dice "*y el abismo*"-.

Está en el tono del Estribillo, La M, y tras breves modulaciones, finaliza en el tono de la dominante: La M – Re M – Si M – Mi M

Formalmente cada verso está separado, articulado por silencios en la voz solista.



Anábasis                      Catábasis

Alto 1º [solista]

Llé-ne se to-dos ce-lo de-a le grí-a yel a - bis-mo seo cu-pe de tris - te-zas al ver q, en es-te dí a ha-ze Dios por el hom-bre tal fi-ne-za.

Acompañamiento Continuo

5b                      7b                      6                      3#

La M    I    -    III

Re M VII    I    -    I

Sol M V    -    V<sup>7</sup>

Si m III - Si M III

Mi M VII    -    I                      -    IV - V - I

## COPLAS.

### Análisis literario.

Las letras para las coplas son las siguientes:

Viendo desde los cielos,  
la Divina Piedad,  
la indigna esclavitud  
en que nos puso nuestro padre Adán,

Y mirando que el hombre  
por sí no era capaz  
para poder romper  
la vil cadena que arrastrando está,

determinó, piadoso,  
tomar carne mortal,  
que sólo pudo un Dios  
tan infinitos daños remediar.

La combinación estrófica usada es la endecha real. Se trata de tres versos heptasílabos seguidos de un endecasílabo. Riman en asonante en los versos pares. (Domínguez Caparrós 2007:148).

Semánticamente el tema es explicativo de lo anunciado, catequético. En cuanto a recursos literarios hallamos:



## Comparación con el villancico “Rómpase todo el aire” de Joseph de Pradas.

Anterior a la versión de Joaquín García, -como ya hemos comentado-, en 1730<sup>446</sup> el maestro de Villahermosa del Río (Castellón), Joseph de Pradas (1689-1757) puso música al mismo texto.

El planteamiento general de la obra respondía a la forma Estribillo, Recitado, Aria y Coplas, es decir un planteamiento híbrido en cuanto al uso de formas tradicionales y modernas.

Desde el punto de vista de la instrumentación y policoralidad se compone para la siguiente formación: dos violines, dos clarines; coro I (formado por tiple primero, tiple segundo, alto y tenor); coro II (compuesto por tiple, alto, tenor y bajo); coro III (integrado por tiple, alto, tenor y bajo; órgano y continuo).

El **Estribillo** cuenta con 85 compases, y formalmente se concibe adaptando las secciones musicales al texto del modo representado en la tabla adjunta. Cada variación musical corresponde a una frase del texto, en este caso formada por dos versos. La breve introducción presenta un canon al unísono entre el violín I-clarín I, y el violín II-clarín II.

<b>Estrofas literarias</b>	<b>Texto</b>	<b>Secciones musicales</b>	<b>Tonalidad ReM/LaM</b>	<b>Compases Pradas 3C /García 3/4</b>
		Introducción instrumental	Re M / La M	1 a 3 / 1 a 8
Estribillo	Rómpase todo el Ayre en portentos, rásquese la alta esfera en prodigios.	Estribillo	ReM- /LaM-, progresión modulante usando el círculo de quintas: Fa#m-SiM-MiM-La M	4 a 19 / 9 a 29
Primer Sexteto	Y en claridad hermosa de esplendor peregrino,	1ª Sección	ReM-LaM/LaM-ReM-	20 a 27 / 30 a 37
	las luzes, fulgores, assombros y pasmos,	2ª Sección	LaM/ Progr.: -Fa#-SiM-MiM-LaM-ReM-	28 a 33 / 37 a 46

<sup>446</sup> Palacios (1995:239)

	ocupan del ayre los vagos dominios.	3ª Sección	MiM-LaM ReM LaM-Fa#m-LaM	33 a 42 / 47 a 54
		Enlace		54 a 56
		instrumental		
Segundo Sexteto	Y pues bajan a Belem, los Zelestes paraninfos	1ª Sección	-LaM/ -Rem	43 a 49 / 56 a 64
	Por reverente escolta, al q. a ser hombre vino,	2ª Sección	ReM/ ReM-LaM-ReM-	50 a 53 / 65 a 75
	sea sagrado cielo, de Belem el humilde corto sitio.	3ª Sección	ReM-LaM/ -LaM	54 a 62 / 75 a 88
		Enlace		88 a 92
		instrumental		
Estribillo	Rómpase todo el Ayre en portentos rásguese la alta esfera en prodigios.	Estribillo	-ReM/ LaM- progre.: Fa#m-SiM- MiM-LaM	63 a 85 / 92 a 112

El estribillo esta formado por dos frases que se repiten con los textos del primer y segundo versos respectivamente. En su planteamiento utiliza Pradas al conjunto instrumental, a los tres coros, y a solistas del coro I.

La palabra “rómpase” está representada por el ritmo dáctilo:



Róm-pa-se

La *expressio verborum* está también presente en la exposición de esta palabra por parte de los tres coros -en una imitación en estrecho-, que le confiere un contenido visual, plástico en la partitura, donde “rompe”, interrumpe la introducción del conjunto instrumental.

## Anáfora

Canon inicial

Homofonía

solo

solo

Intervención coros en estrecho

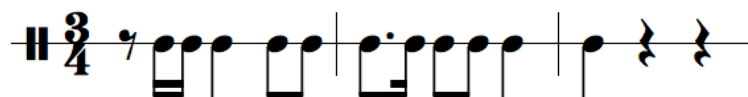
Re M

si m.

The image shows a complex musical score for 'Anáfora'. It features multiple staves for instruments (Violin 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bassoon, Oboe, and Cello/Double Bass) and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is annotated with 'Canon inicial' at the beginning, 'Homofonía' in the middle, and 'Intervención coros en estrecho' at the end. Two blue ovals highlight specific sections of the instrumental parts, and two black arrows point to 'solo' markings in the vocal parts.

El conjunto instrumental tiene un tratamiento melódico diferenciado al de los coros vocales. En él, Pradas reutiliza los movimientos rítmicos de semicorcheas enunciados en el canon de la introducción. En los procesos homofónicos de los coros al final de las secciones, se une el conjunto instrumental, pero siempre con su contrapunto característico.

En el tratamiento del texto y la música, no encontramos en esta obra de Pradas las soluciones rítmicas, basadas fundamentalmente en el uso de hemiolas, que utiliza García para amalgamar el ritmo interno de los versos con el ritmo musical. Es más, hay ocasiones en las que las Pradas no presta una especial atención a este encaje. Veamos:



los ce-les -tes, ce- les-tes, pa-ra-nin- fos

Acento literario: 1-2 - 3 - 4(2 - 3-4)-5- 6-7- 8

Acento musical: 1-2 - 3 - 4(2 - 3-4)-5- 6-7- 8

En este caso, en los compases 47 a 49, la acentuación interna del verso es diferente a la musical. De igual modo ocurre en los compases 52 a 54, y del 60 a 62.

No obstante estas diferencias, hay una semejanza interesante en la forma de tratar el contenido de la 2ª sección del primer sexteto. Los versos:

*“las luces, fulgores  
asombros y pasmos,”*

son musicados por Pradas mediante un diálogo entre el coro 1 y los coros 2 y 3 similar al que utiliza García en 1752, aunque Pradas repite la música, sin incorporar cambios melódicos o armónicos que sí realiza García<sup>447</sup>.

The image shows a musical score for a sextet. It includes staves for Violin 1, Violin 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Alto, Tenor, and Bass. The vocal parts (Trumpet 1, Trumpet 2, Alto, Tenor, Bass) have lyrics written below them. The lyrics are: "las luces fulgores a asombros y pasmos y pasmos". There are red circles highlighting the lyrics "fulgores" and "asombros" in the vocal parts. There are also blue circles highlighting the lyrics "fulgores" and "asombros" in the instrumental parts.

<sup>447</sup> Véase las páginas 18 y 19 del presente trabajo: Primer sexteto. 2ª Sección..

El **Recitado** es breve, 6 compases, silábico y seco. Compuesto para Tiple solista y continuo. Cada verso está separado por silencios, y armónicamente está en Re M, modulando pasajeramente a si m. y finalizando en la dominante de Re. Armónicamente es más sencillo que el recitado de García. La retórica musical se hace presente en la línea ascendente de la melodía, anábasis, cuando el texto recita: “*el cielo*”, y descendente, catábasis, con la expresión “*abismo*”.

Las **Coplas** tienen cuatro letras (tres utiliza García), y están compuestas para solista y continuo, alternándose el solista en cada letra mediante el siguiente orden: Tiple primero, Tenor, Tiple segundo y Alto. Hay pequeñas modificaciones musicales en cada copla en función de la letra.

### **Conclusión.**

Hay diferencias sustanciales en los lenguajes musicales de cada compositor. Melódicamente García está muy pendiente de la relación del texto con la letra, utilizando más recursos de retórica musical que Pradas. Armónicamente también es más complejo el lenguaje de García, usando modulaciones más lejanas y frecuentes progresiones modulantes mediante el círculo de quintas que no aparecen en la obra de Pradas. En la versión de García existe una polirritmia interna presente a través del uso constante de hemioclas que persiguen la adecuación del ritmo del verso con el musical, que no utiliza Pradas. El tratamiento del conjunto instrumental es también diferente; en Pradas tiene un lenguaje específico y diferente al de los coros vocales. García utiliza a las chirimías en ocasiones como un coro vocal en diálogo con el resto de voces, también actúan como bisagra que refirma los procesos cadenciales o los nexos entre secciones. En Pradas es más frecuente su uso como relleno contrapuntístico.

Sí que hay una semejanza en el tratamiento de la 1ª sección del 1º sexteto, pero sigue siendo más complejo el lenguaje de García que el de Pradas.

Tomó pues García la letra sobre la que previamente trabajó Pradas, pero el resultado es muy distinto. No creemos que la versión de Pradas, en el caso de que llegase a ser conocida por García, condicionase su nueva composición.





**Estudio y Edición del Villancico**  
*A Nuestra Patrona y Señora Santa Anna.*  
*Villancico a 5 con Violines.*  
*La Perla preciosa.*  
*E/XVI-28. Año de 1762.*  
**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## El origen de la letra

La letra que musica Joaquín García en el villancico es la siguiente:

### **Estribillo**

La perla preciosa  
que en mares de gracia  
dibuja del cielo  
su claro esplendor.

Celébrenla todos  
formando de afectos  
sonora canción.

### **Coplas**

Anna es la Perla preciosa  
de imponderable valor  
que el Divino mercader  
anciosamente compró.

Anna es lo mismo que gracia,  
quál será, di, su candor,  
cómo cabran sus quilates  
en humana explicación.

Si es elegida por Madre  
de la que es Madre de un Dios,  
cómo podrá sus elogios  
cantar limitada voz.

Calle el acento ligero,  
y en contrapuntos de Amor,

canten ardientes  
devotos afectos del corazón.

Mundo de los afectos.

El contenido semántico de este villancico tiene una función catequética y hace referencia a la Parábola de la Perla (Mateo 13, 45-46).

“También es semejante el Reino de los Cielos a un mercader que anda buscando perlas finas, y que al encontrar una perla de gran valor, va, vende todo lo que tiene y la compra.”

En una interpretación convencional de la parábola que narra Mateo, Cristo es la “perla preciosa”, una joya de inestimable valor; él hará rico en Dios a todo aquel que la posea. Sin embargo en nuestro texto es Santa Ana la Perla Preciosa, “*Anna es la Perla Preciosa*” como después explica el texto de las coplas. No es lo usual, pues resulta más común la identificación de María con la perla preciosa<sup>448</sup>, y a Santa Ana se la relaciona con la concha<sup>449</sup>.

En el caso presente, Joaquín García musicó un texto inspirado en un villancico anterior, posiblemente de Francesc Valls (c. 1671-1747)<sup>450</sup>, -éste sí dedicado a la Inmaculada<sup>451</sup>-, y lo adaptó a la festividad de Santa Anna. Las semejanzas en el texto de los estribillos son importantes, las coplas difieren por completo. El texto es el siguiente:

Valls	García
La perla preciosa que en mares profundos dibuja en las aguas brillante esplendor.	La perla preciosa q en mares de gracia dibuja del cielo su claro esplendor.
Celebren las formando de espumas sonora canción.	Celebren la todos formando de afectos sonora cancion.

<sup>448</sup> Benito Gil Bezerra (1739:631) en su obra *Ave María. Paraiso de Oraciones Sagradas* (Barcelona, 1739) lo expresa del siguiente modo:

“Se haze presente mi Señora Santa Ana, que acompaña en esse Trono à María; y en esta fiesta Clasica es precisa su asistencia; por que siendo Ana Concha de la Perla preciosa María, se haze indispensable la presencia de la Concha...”

<sup>449</sup> Encontramos en dos de los villancicos de Joaquín García esta metáfora, en el E/XVI-5 y en el E/XVI-37, ambos dedicados a Santa Ana y con el título *Suba, cual felice concha*.

<sup>450</sup> Hemos utilizado para su estudio y comparación la transcripción que de este villancico hace Josep Pavía i Simó en su estudio y edición de los *Tonos de Francesc Valls*.

<sup>451</sup>Pavía i Simó, J. (1999:16). La perla preciosa, a 4 a la Pur. Concepcion...M. 1611/28

<p>Celebren festivos con ondas los ríos, Celebren alegres con ondas las fuentes. Celebren gozosos con ondas los golfos Celebren y corran unidas las ondas. Celebren formando sonoros bullicios. Celebren y corran unidas las ondas y digan al viento de espumas canoras los ecos q corren la vaga región...</p>	
<p>En las aguas transparentes que allá en el cielo son, una perla se concibe para ser alba del Sol.</p> <p>Suspende la voz, direlo mejor, antes que al cielo, las aguas fueron cristalina unión.</p> <p>Ya la tu voz concebida la mente del Creador</p>	<p>Anna es la Perla preciosa de imponderable valor que el Divino mercader anciosamente compró.</p> <p>Anna es lo mismo que gracia, quál será, di, su candor, cómo cabran sus quilates en humana explicacion.</p> <p>Si es elegida por Madre de la que es Madre de un Dios, cómo podrá sus elogios cantar limitada voz.</p> <p>Calle el acento ligero, y en contrapuntos de Amor, canten ardientes devotos afectos del corazón.</p>

La versión de Francesc Valls se trata de un Tono a 4 voces dedicado a la Pura Concepción, las voces e instrumentos usados son S1, S2, A, T, Bc fig. No está transportado. Está formado, en cuanto a su estructura compositiva, por estribillo y coplas, y utiliza los siguientes compases: para el Estribillo CZ proporción mayor, y para las Coplas CZ y C3/4, proporción menor. Es modal, tiene un bemol, y el modo usado es el Lidio.

Hay también en el Fondo Estrada de la Catedral de México un villancico anónimo con el mismo título: *La perla preciosa*. La catalogación realizada por Javier Marín López (2007:348) nos informa que consta de cuatro particellas: S, 2 vn, ac; responde a la estructura de estribillo-coplas, y el primer verso de las coplas es “*En las aguas transparentes*”. Vemos que la letra coincide con la que musica Francesc Valls.

### **Los recursos literarios.**

Pese a que la función doctrinal y catequética está tan presente en éste como en el resto de textos de los villancicos analizados, pese a que este villancico es un encargo eclesiástico, una vía de comunicación entre los fieles y la iglesia, un medio de transmisión doctrinal en definitiva, pese a todo ello, el texto es complejo, lleno de recursos literarios, con referencias bíblicas, referencias musicales, incluso planteamientos filosóficos... Todo ello pretende, como comenta José Luis Palacios (1995:68), “que el pueblo se reconozca en ella [la letra], pero no para que pudiera identificarse con ella”. El uso de recursos cultos pretende marcar la distancia entre la doctrina y los adoctrinados.

Los recursos literarios usados en el texto son:

#### **Estribillo**

*La perla preciosa*

Metáfora. *La perla preciosa* es Santa Anna

*q en mares de gracia*

Hipérbole metafórica. Continúa con la metáfora de la perla y el mar, pero en el juego lingüístico, *mares* hace referencia a abundantes, y *gracia* a:

“Tomada theologicamente y genéricamente es dón de Dios sobre toda la actividad y exigencia de nuestra naturaleza, sin méritos ni proporción de nuestra parte, y siempre ordenado al logro de la bienaventuranza”<sup>452</sup>.

*dibuja del cielo*

Metáfora,

*su claro esplendor.*

---

<sup>452</sup> Diccionario de Autoridades en 1734, Vol IV, pág 67.

Epíteto *claro*.

*Celébrenla todos  
formando de afectos  
sonora canción.*

Referencia musical y epíteto: *sonora*

### **Coplas**

*Anna es la Perla preciosa*

Anáfora, *Anna es...*, en el primer verso de la primera y segunda estrofa.

*de imponderable valor  
q el Divino mercader*

Tanto *perla preciosa* como *Divino mercader*, son referencias literales al pasaje bíblico Mateo 13, 45-46.

*anciosamente compro.*

*Anna es lo mismo que gracia,  
qual será di su candor*

Hipérbaton

*como cabran sus quilates*

Hipérbole metafórica

*en humana explicación.*

*Si es elegida por Madre  
de la q es Madre de un Dios,*

Planteamiento de lógica aristotélica

*como podrá sus elogios  
cantar limitada voz.*

*Calle el acento ligero,*

Antítesis *calle-canten*, y *acento ligero-contrapuntos de Amor*.

*y en contrapuntos de Amor,*

## *canten ardientes*

Hipérbole *ardientes*.

*devotos afectos del corazón.*

Entendemos que la referencia musical de la última estrofa de las coplas, en la que el texto hace una defensa del *contrapunto* en detrimento del *acento ligero*, se está refiriendo, como comenta Tomás de Iriarte (1779: XII) en su poema *La Música*, “al canto de órgano, que rigurosamente se entiende aquél que admite los más artificiosos adornos del contrapunto”<sup>453</sup>. Esta interpretación justificaría el extraordinario solo de órgano que compone como *repetición a la copla sola*<sup>454</sup>.

### **El conjunto instrumental.**

Este villancico está compuesto a cinco con violines, es decir para Tiple Solo, Tiple segundo, Alto segundo, Tenor segundo, órgano, violines (el primero doblado por un oboe) y acompañamiento continuo. La plantilla para la que compone este villancico es bastante típica, pues tanto el violín (utilizado en 37 de los 40 villancicos conservados a Santa Ana), como el oboe (usado en al menos 14 ocasiones), son frecuentemente empleados. Componer a tres o cuatro voces es también lo más habitual en los villancicos dedicados a esta festividad. El uso del órgano es más extraño; tan solo es usado en 6 ocasiones, y exclusivamente en dos con anterioridad a 1762<sup>455</sup>.

Creemos que hay una relación directa en el hecho de adoptar el órgano en esta composición y las circunstancias que vivió la capilla en ese momento directamente relacionadas con este instrumento. Así, en 1762 el organista mayor era Juan de Castro, aunque también toca el órgano Nicolás Guerra, y el mozo de coro Cristóbal Morales está aprendiendo a tocarlo<sup>456</sup>. En este año, las actas catedralicias reflejan diferentes cuestiones en las que los organistas y el órgano son protagonistas. Las actas 8450 y 8397 narran un conflicto de competencias entre el organista mayor y el menor, pues este último se niega a suplir al mayor

---

<sup>453</sup> Dicho comentario se halla en las “Advertencias sobre el canto tercero”, página XII.

<sup>454</sup> Así lo denomina en la particella manuscrita.

<sup>455</sup> En 1736 en el villancico *Mercader Divino*, E/ XVI-2, y en 1743 en *Alternen con suaves coros*, E/XVI-9.

<sup>456</sup> Como se desprende de las actas capitulares recogidas por Lola de la Torre (2004: 466, 463 y 465).

cuando se le conceden las licencias. También recogen en numerosas ocasiones<sup>457</sup> las gestiones y los problemas que ocasionó la adquisición de un “organito nuevo”, construido por el organero canario Fulgencio Arturo Brito. Este órgano para las procesiones fue encargado en 1760, y no se terminó hasta julio de 1762, y aún así, el maestro de capilla le puso reparos a su potencia sonora<sup>458</sup>, por lo que Fulgencio Arturo tuvo que hacerle un flautado nuevo. La festividad de Santa Ana se celebró el 27 de julio, con posterioridad a la adquisición de este nuevo instrumento (aunque tuvo que ser mejorado). Para él compuso Joaquín la inusual y extraordinaria repetición a la copla sola. En 1764, 1765 y en 1767 volvió a utilizar Joaquín García el órgano en los villancicos dedicados a Santa Ana.

El oboe está muy presente<sup>459</sup> en la música de Joaquín García, casi siempre doblando al violín<sup>460</sup>. Este hecho es frecuente en la música de este periodo, pues la extensión del oboe barroco (Do<sub>3</sub> a Re<sub>5</sub>) le permite realizar fácilmente esta tarea. Sus posibilidades técnicas también lo capacitan para imitar los pasajes tocados por el violín, tanto a nivel de fraseo, posibilidades rítmico-melódicas y de afinación. En este último aspecto, el oboe barroco permitía una afinación tan precisa que Jean-Pierre Freillon-Poncein en su método titulado *La Véritable Manière d'apprendre à jouer en Perfection du Hautbois, de la Flute et du Flageolet*<sup>461</sup>, escrito en 1700, incluye una tabla de posiciones que diferencia entre las notas enarmónicas, con digitaciones diferentes<sup>462</sup>. A esto hay que añadir la posibilidad de control de la afinación exclusivamente con la embocadura, lo que permite al oboe manejarse, en este aspecto, con una libertad comparable a la del violín.

---

<sup>457</sup> A. C. : 8399, 8402, 8410, 8414, 8430, 8431.

<sup>458</sup> Como comenta Rosario Álvarez Martínez (1999:254) en su artículo “Historia de los órganos canarios”.

<sup>459</sup> Es usado en más de 133 ocasiones en su obra, pues como ocurre en este villancico, no siempre se contabiliza en la portada de los mismos.

<sup>460</sup> Tan solo hemos tenido acceso a una obra en la que tiene un papel solista y plenamente concertante, conjuntamente con los bajones, que es la cantada *Noble y Magestuosa* E-XV/3.

<sup>461</sup> Béthisy; De Brossard; Corrette, M... Freillon-Poncein (1999:31-32).

<sup>462</sup> Es decir, incluye una tabla de digitaciones que no son exclusivamente temperadas, diferenciando las notas enarmónicas (Fa#-Solb).



## ESTRIBILLO

### Análisis literario. La métrica.

El estribillo está formado por dos estrofas, de cuatro y tres versos respectivamente, todos ellos hexasílabos y con rima asonante de libre distribución.

### Análisis musical. La forma.

Formalmente está estructurado en dos secciones delimitadas por la introducción instrumental y un enlace instrumental; responde a una variación estrófica. El tratamiento musical entre solista y coro es dialogante e imitativo, uniéndose al final del diálogo el conjunto instrumental.

<b>Estrofas literarias</b>	<b>Texto</b>	<b>Secciones musicales</b>	<b>Compases</b>
		Introducción Instrumental	1 a 6
1ª Estrofa	La perla preciosa q en mares de gracia dibuja del cielo su claro esplendor.	1ª Sección	6 a 20
		Enlace Instrumental	20 a 22
2ª Estrofa	Celebren la todos formando de afectos sonora cancion.	2ª Sección	23 a 40

Tonalmente es sencillo, escrito en la menor, con breves modulaciones al relativo mayor. Rítmicamente es rico, con uso de tresillos, seisillos, puntillos...

Está compuesto para tiple solista, coro (tiple, alto y tenor) y conjunto instrumental. El conjunto instrumental está formado por oboe y violín primero al unísono, violín segundo, órgano y acompañamiento continuo. Oboe, violines y acompañamiento presentan los temas y actúan en el enlace entre secciones; también reafirman los procesos cadenciales, proponiendo temas que son usados

posteriormente en el diálogo entre el coro el solista. El órgano participa como bajo del coro de voces.

### Introducción Instrumental

En la introducción instrumental se presentan las ideas y motivos rítmicos que después van a desarrollarse. El oboe siempre toca al unísono con el violín primero, y en esta introducción se añade el segundo violín al unísono. El órgano no participa, y su función será la de bajo continuo al coro de voces.

The image shows a musical score for an instrumental introduction. It consists of five staves: Oboe, Violin 1st, Violin 2nd, Organ, and Continuo. The Oboe, Violin 1st, and Violin 2nd parts are written in treble clef with a common time signature (C). The Organ part is written in bass clef with a common time signature (C). The Continuo part is written in bass clef with a common time signature (C). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The Organ part is mostly silent, indicated by a series of horizontal lines. The Continuo part provides a rhythmic and harmonic foundation for the other instruments.

### 1ª Sección

Esta primera sección se puede articular en dos partes. En la primera, correspondiendo a los tres primeros versos del texto, el solista y el coro dialogan en canon a la octava. En el coro, el tenor repite literalmente la melodía previa del tiple solista, y el resto de voces realizan un relleno homofónico. El conjunto instrumental actúa como nexo entre las partes dialogantes y reafirma los procesos cadenciales con un motivo de semicorcheas. El órgano es un bajo al coro de voces.

La segunda parte se iniciaría en el cuarto verso, *su claro esplendor*, donde varía sustancialmente el planteamiento formal. La propuesta del tiple solista, que tiene carácter resolutivo, incorpora un largo melisma, vocalización<sup>463</sup> de corte *bel cantista*, y es respondida por el conjunto instrumental juntamente con el coro, que inician un proceso dialogante contrapuntístico que finaliza con el movimiento

<sup>463</sup> Como ocurre en muchas de las cantadas de Joaquín García.

obstinado en semicorcheas del conjunto instrumental. En este último proceso aparecen breves modulaciones:

la menor - Sol mayor- Do mayor-la menor

Desde el punto de vista de la *expressio verborum* observamos un claro planteamiento teatral, apreciable tanto desde un punto de vista plástico como a nivel de los planos sonoros. El Tiple solista está en una tesitura muy aguda, utiliza un registro comprendido entre el Mi<sub>3</sub> y el Fa<sub>4</sub>, e incide repetidamente en las notas más agudas del mismo<sup>464</sup>. Se relaciona así lo agudo con lo celestial, con el texto *dibuja del cielo*. En la respuestas del coro vocal, el tenor contesta literalmente a la octava grave. El tiple solista, desde las alturas sonoras, lanza un mensaje que es imitado por el conjunto vocal en registros graves, terrenales. Esta doble articulación se evidencia claramente desde el punto de vista plástico de la partitura.

---

<sup>464</sup> El tiple del coro utiliza un registro cuya nota más aguda es el Do<sub>4</sub>.

Diálogo entre solista y coro usando canon al unísono.  
 El tenor responde al tiple, y el resto de voces realizan un  
 relleno armónico de carácter homofónico.

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Tiple Solo**: Treble clef, 6/8 time signature. Lyrics: La per - la pre - cio - sa, queen ma - res de gra - cia, di - bu - ja del cie - lo.
- Tiple 2°**: Treble clef. Lyrics: di - bu - ja del cie - lo.
- Alto 2°**: Treble clef. Lyrics: queen ma - res de gra - cia, di - bu - ja del cie - lo.
- Tenor 2°**: Treble clef. Lyrics: queen ma - res de gra - cia, di - bu - ja del cie - lo.
- Oboe**: Treble clef.
- Violin 1°**: Treble clef.
- Violin 2°**: Treble clef.
- Organo**: Bass clef.
- pañamiento continuo**: Bass clef.

Annotations in the score:

- Blue circles highlight the Tiple Solo line.
- Red circles highlight the vocal lines (Tiple 2°, Alto 2°, Tenor 2°).
- Green circles highlight the instrumental parts (Oboe, Violin 1°, Violin 2°).

El conjunto instrumental realiza funciones de nexo entre el Tiple y el Coro, reafirmando los procesos cadenciales

El órgano actúa siempre como bajo al Coro de voces.

Vocalización Tiple

**Diálogo contrapuntístico entre el conjunto instrumental, el solista y el coro de voces.**

**Movimiento obstinado en semicorcheas del conjunto instrumental.**

*amplamente continuo*

La m Sol M Do M la m

## 2ª Sección

Tras un breve enlace instrumental, en el que aparece un proceso modulante utilizando el círculo de quintas la-Re-Sol-Do-la, se inicia la segunda sección de este estribillo. En esta ocasión el tiple *solo* hace una primera intervención, sin respuesta, del coro, en la que musica los tres versos de esta segunda estrofa de un modo continuado. Tan solo está acompañado por el conjunto instrumental que realiza un relleno armónico en corcheas y con la indicación dinámica de piano. Se trata de una progresión modulante en la que repite las modulaciones que previamente ha mostrado el enlace. El modelo se identifica con el primer verso de esta estrofa, la imitación con el segundo, y el tercer verso tiene un carácter conclusivo finalizado con un largo melisma o vocalización en la palabra *canción*. En el compás 28 se inicia la respuesta del coro, que repite literalmente la frase entera, realizando la respuesta el tenor mientras el resto de voces efectúan un acompañamiento homofónico. El Tiple solista realiza mientras tanto un contrapunto imitativo al fraseo del tenor. El conjunto instrumental realiza un relleno armónico con el movimiento de semicorcheas en escala descendente, previamente expuesto en el enlace instrumental (compases 20 a 23).

El último verso, *sonora canción*, merece el epílogo de este estribillo, que comprende del compás 35 al final. Hay un diálogo entre el solista y el coro, pero en esta ocasión contrastante; en él se utiliza el material rítmico y melódico ya expuesto. El conjunto instrumental sigue realizando un relleno armónico mediante el uso de un ritmo constante de semicorcheas.

2ª Sección

Modelo Imitación Resolución

Flute 1  
Flute 2  
Oboe  
Violin 1<sup>a</sup>  
Violin 2<sup>a</sup>  
Organ  
Acompañamiento continuo

Acompañamiento Conjunto Instrumental

la - Re - Sol - Do - la - la - Re - Sol - Do - la

## COPLAS

### Análisis literario. La métrica.

El poema utilizado para estas coplas es un romance. Este poema está formado por una serie de octosílabos con rima asonante entre todos los versos pares, y con los versos impares sueltos<sup>465</sup>

### Análisis musical. La forma.

Formalmente las coplas se estructuran en dos frases que son precedidas de una introducción instrumental y un enlace instrumental. Se conciben para el Tiple solista solo, acompañado por violines, oboe y acompañamiento continuo. En cada sección se musican dos versos. El órgano realiza una respuesta a las coplas en solo muy interesante que luego analizaremos.

<b>Estrofas literarias</b>	<b>Texto</b>	<b>Secciones musicales</b>	<b>Compases</b>
		Introducción Instrumental	1 a 4
1ª Estrofa	Dos primeros versos de cada copla.	1ª Sección	5 a 15
		Enlace Instrumental	15 a 17
1ª Estrofa	Tercer y cuarto versos	2ª Sección	17 a 34

Semánticamente, las coplas explican el estribillo, desenmascaran las metáforas de tal manera que se puede entender que el villancico se pueda dedicar a la advocación de Santa Anna<sup>466</sup>. Musicalmente, el tema de estas coplas también está tomado del estribillo; hay en ello un esfuerzo del compositor en el uso de la *expressio verborum* para así ayudar a la comprensión de las figuras de la retórica

<sup>465</sup> Domínguez Caparrós (2007: 361)

<sup>466</sup> Como hemos visto, otros villancicos con este título estaban dedicados a Santa María, no a Santa Anna.



literaria del principio. Hay una identificación entre una y otra melodía, tanto literal como musical. Así:

Estribillo

Solo

6

La per<sup>3</sup> - la pre - cio - sa

Coplas

solo

5

1ª. An - naes - la - per - la pre - cio - sa

### 1ª Sección

Tras la introducción instrumental, en la que violines, oboe y acompañamiento continuo presentan la posterior frase del tiple solista, se inicia la primera sección correspondiente al primer y segundo versos de la estrofa. Los versos están separados por silencios en la voz, y en ese momento interviene de nuevo el conjunto instrumental para actuar de nexo entre uno y otro verso, o reafirma un proceso cadencial. Está en la tonalidad de la menor modulando a Do mayor en el segundo verso. Utiliza un largo melisma para finalizar la sección.

### 2ª Sección

El enlace instrumental entre las secciones es breve y sencillo, una sencilla escala diatónica descendente. Esta sección continua presentando un tratamiento formal idéntico a la anterior. En esta ocasión está en la tonalidad de la menor, y entre cada verso hay también una intervención del conjunto instrumental. El

último verso se musica con un prolongado melisma en el que a través de una progresión modulante (usando el círculo de quintas y pasando de la- Re-Sol-Do-la), el tiple entra en diálogo imitativo con el conjunto instrumental.

### Repetición a la copla sola.

En este villancico tenemos una extraordinaria e inusual repetición en *solo* de órgano a la copla. En la particella se incluye la melodía además del acompañamiento cifrado. Esta repetición está basada en la copla, aunque de dimensiones más reducidas, 23 compases. En ella se omiten la introducción y enlace instrumentales de cada sección, así como la progresión modulante del último verso de la copla (compases 25 a 34), que se simplifica.

La melodía tiene anotada una ornamentación sencilla a base del trinos, que la diferencian de la del Tiple en las coplas. Hay también indicaciones de articulaciones.



El trino está representado por la grafía:



Aunque también aparece con un trazo más indefinido y sin el punto:



Creemos que podría indicar en este caso un mordente.



## Conclusión

Nuestra tesis contiene dos amplias secciones diferenciadas: los capítulos I y II son plenamente musicológicos y los capítulos III y V contienen el estudio de la música práctica. El capítulo IV, recorre un camino intermedio, e indaga la relación del contexto filosófico-teológico valenciano de principios del s. XVIII con la vida y la música de Joaquín García.

Desde el punto de vista histórico-biográfico hemos contextualizado al personaje en su época, desde conceptos generales (el barroco en general) hasta las características compositivas de los maestros de la Seo de Xàtiva en el primer tercio del s. XVIII. Hemos explicado sus orígenes familiares, retrotrayéndonos a la repoblación de Anna en 1611 tras la expulsión de los moriscos en 1609. Su nacimiento coincide con el momento inmediatamente posterior a la batalla de Almansa (1707) y hemos constatado cómo las consecuencias de la nueva presión fiscal tras el Decreto de Nueva Planta afectaron a su padre Antonio, que había tenido diferentes cargos de representación pública. También hemos relacionado al compositor con otros “hijos notables”<sup>467</sup> de la villa, concretamente con el presbítero Miguel Sarrión, quien tuvo relaciones con personajes influyentes del Convento de las Descalzas Reales y en la Corte. Aclaremos dudas al respecto de la localidad de origen de nuestro músico y el año de nacimiento, y hemos situado al personaje en el conjunto de entidades en las que bien pudiera haberse formado, no tanto por las pruebas documentales directas como por los indicios y la presencia de las características implícitas en la música de Joaquín García (teatralidad, españolismo, italianización, pervivencia del estilo antiguo...)

El periodo canario (1735-1779) de nuestro autor está mucho mejor documentado, y hemos podido reconstruir su camino vital de un modo más minucioso. Su matrimonio con una dama de origen noble de la isla, sus tres hijos, las relaciones con el cabildo, con los miembros de la capilla musical de la catedral canaria, su situación económica, su enfermedad y probable causa de defunción... han sido, entre otros temas, sistemáticamente analizados en función de la documentación a la que hemos podido acceder. Pertenece a este periodo un

---

<sup>467</sup> Así denominado por Vicente Rausell

importante documento hallado en el Archivo Municipal de Anna relativo a la División de Bienes por la Herencia de Antonio García, y el pleito por estos bienes que mantuvo con su hermana Mariana García. Más allá de las consecuencias personales y económicas del pleito, el documento es una joya puesto que describe con una “minuciosidad ilustrada” la idiosincrasia de la sociedad de Anna de mediados del s. XVIII.

Los capítulos III y V estudian la música práctica, añaden conclusiones estadísticas al respecto de las obras a las que hemos tenido acceso y lo completamos con también el estudio y análisis de seis villancicos inéditos. Cuando planteamos la tesis nos dirigimos al cabildo canario para obtener copias de manuscritos originales inéditos. El listado demandado correspondía con obras que ya habían sido musicadas por Pradas y Valls. Joaquín García utilizó los mismos textos que estos autores, en una práctica ilegal pero del todo extendida entre los compositores de la época<sup>468</sup>. La música en el caso de García es original, y el estudio pormenorizado de estas obras nos ha reportado, entre otros, los siguientes resultados:

*A de la esfera*, villancico al Santísimo Sacramento

El villancico *A de la esfera*, compuesto en 1768, nos ha permitido investigar sobre el uso de la trompa de caza en la obra de García. Cuándo empieza a utilizarla, los problemas que presentó su adquisición y el estudio de este instrumento, su popularización y, sobre todo, cómo escribe para la trompa. Qué tipo de instrumento usó y cuáles son las peculiaridades interpretativas del mismo en función de la técnica que se aplicaba en su ejecución, y cómo ésta vincula a Joaquín García con los compositores del área levantina.

También es esta obra un verdadero ejemplo de música teatral y escénica, con diálogos entre solistas y coro, y siempre con una finalidad catequética dirigida al público. Joaquín García utiliza recursos del teatro musical.

Tiene la tradicional forma Estribillo y Coplas, y la forma musical está articulada por un texto en el que el solista se identifica con los creyentes y el coro con los habitantes de la alta esfera; entre ellos hay diálogo y preguntas retóricas al público.

---

<sup>468</sup> Palacios (1995:68)

*Para que Dios Amante*, villancico al Santísimo Sacramento

Este villancico policoral está compuesto a ocho voces, y responde a cierta tradición por la que anualmente el maestro solía componer uno o dos villancicos para el lucimiento de toda la capilla. Este se compuso en 1761. Está formado por Estribillo y Coplas; en su estribillo la armonía utilizada es plenamente modal. Nos ha brindado la ocasión de estudiar el porqué del uso modal o tonal en la obra de Joaquín García, y cómo la riqueza armónica que genera la modalidad está relacionada con los recursos retóricos. Está compuesto usando el compás de Proporción mayor para dar así más gravedad y transcendencia al asunto. Este estribillo es un verdadero monumento al contrapunto, (canon al unísono entre los solistas, canon a seis intercoral, canon a la cuarta entre los solistas, diálogo intercoral homofónico...) y ejemplo del uso del estilo antiguo en la música en lengua romance por parte de Joaquín García. Sin embargo, en las coplas utiliza el compás de compasillo, un esquema armónico claramente tonal y transforma la melodía del estribillo aplicándole los ritmos populares españoles. Esta capacidad de transformar la música antigua (modal, contrapuntística, escolástica) en música nueva (tonal, popular), será una de las principales características compositivas de nuestro maestro.

*De la esfera de un cristal*, villancico al Santísimo Sacramento.

Este villancico compuesto en el año de 1758, nos ha permitido compararlo con el que compuso Pradas en 1731. Hemos podido comprender cómo amolda el maestro de Anna el compás y los motivos rítmicos musicales a la acentuación silábica del verso, en función de si ésta es dactílica o trocaica.

*Todo es Misterio de Amor*, villancico al Santísimo Sacramento.

Este villancico fue compuesto en 1777 y en él Joaquín García usa la modalidad como generadora, no sólo de estructuras armónicas más ricas, sino también de movimientos melódicos complejos<sup>469</sup>, que encuentran así una justificación sin romper la regla. Evidentemente la finalidad es retórica. Hemos accedido al manuscrito de la letra original de José Vicente Ortí y Mayor, y esto nos

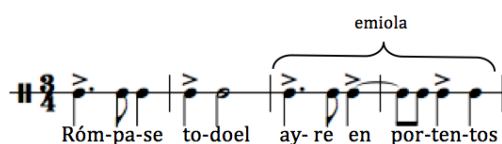
---

<sup>469</sup> Cromatismos que, si no fuera por la concepción armónica modal, estarían fuera de la armonía, y por añadidura, de las reglas compositivas.

permitió comprobar que este texto se dio a Josep Pradas y también al maestro de capilla de la Iglesia de San Martín Luis López (en 1732).

*Rómpase todo el Ayre*, villancico de Navidad.

Compuesto en 1752 a nueve voces con chirimías, ha supuesto la excusa para estudiar cómo compone para este popular instrumento Joaquín García. Desde cuándo se usa en la capilla canaria, cómo se toca y por qué, cómo lo emplea en este villancico, diferencia entre chirimía y oboe... son asuntos tratados en este apartado. También nos ha permitido comprobar cómo es la hemiola la solución al problema que plantea la imbricación rítmica de un verso *endecasílabo sáfico propio* con el ritmo musical ternario; la poliritmia que genera la hemiola es la solución que usa Joaquín García a la sucesión de ritmos dactílicos y trocaicos en este tipo de versos:



Además, esta obra es plenamente teatral, y en ella abundan el uso de recursos retóricos, escénicos y acústicos –a través de estereofónicos diálogos intercorales- que hemos minuciosamente analizado.

*La Perla preciosa*, villancico a nuestra Señora Santa Anna.

Este villancico fue compuesto en 1762 para tiple solista, coro (formado por triples, altos y tenores), órgano (que actuará como bajo del coro vocal, y como solista), dos violines (el primero doblado por un oboe) y acompañamiento continuo. En el trabajo hemos realizado diferentes reflexiones al respecto de la letra, su origen (ya fue usada por Valls, y también por otro compositor en la capilla de la catedral de México), su complejidad en cuanto al uso de recursos literarios, y cómo, a través de ello, se pretende que “el pueblo se reconozca en ella, pero no se pueda identificar”<sup>470</sup>. En cierto modo es un texto en el que la complejidad literaria está al servicio, tanto de la pretensión ilustrada de dar explicaciones racionales, como de la inaccesibilidad para el pueblo de la comprensión del hecho religioso.

<sup>470</sup> Palacios (1995:68).



Es un villancico teatral, y su belleza musical es extraordinaria. Incluye una inusual “Respuesta a las coplas” realizada por el órgano solo, con cierta ornamentación que ha dado pie a su estudio.

Desconocemos cuál era el tipo de **ornamentación** que añadían los intérpretes a la hora de ejecutar la música de Joaquín García. En todo caso, y teniendo presente el tipo de escritura, vemos que la ornamentación “libre” podía darse en aquellas partes solistas que no tenían una escritura compleja. Un ejemplo, que nos proporciona el mismo Joaquín García, lo hallamos en la “Respuesta a las coplas” del villancico *La Perla preciosa*. La respuesta es un exclusivo *solo* de órgano en el que el maestro repite de un modo abreviado la copla y añade cierta ornamentación a la melodía que ejecuta el órgano usando trinos y mordentes. Evidentemente los pasajes con una escritura rítmica compleja no eran fácilmente ornamentables.

Uno de los rasgos que W. Hill (2010:274-275) identifica como típicos de la música barroca española es lo que denomina ornamentación por disminución. Así cita la antifona de Patiño (1600-1675) *Maria, Mater Dei*, como una de las primeras obras en las que “contrapone frases suaves y suplicantes repletas de apoyaturas inacentuadas y armonías expresivas, a momentos de declamación marcados por ritmos con puntillo”. En la obra de Joaquín García hallamos múltiples ejemplos de ornamentación, (no tanto por disminución), mediante el uso reiterado de ritmos populares puntillos, tresillos y fusas, **españolismo**<sup>471</sup>. En algunos casos, como en las coplas del villancico *Para que Dios amante*, encontramos el modelo diáfano en el estribillo y la ornamentación en las coplas (Fig.1). También tenemos un claro ejemplo en el villancico *Dejádmele dar* (Fig.2). Hay un proceso de velado, de encubrimiento rítmico de un patrón más o menos escolástico, y esta característica está presente en gran parte de la obra analizada, excepto en las cantadas, que como veremos tienen otra serie de peculiaridades.



Fig. 1

<sup>471</sup> El uso de este término por Lothar Siemens está explicado en los siguientes apartados de esta tesis:

The image shows a musical score for three instruments: Tiple, Oboe, and Oboe. The Tiple part is at the top, with measures 10 and 13 marked. The Oboe parts are below. The lyrics are: "un bo-ca- doami bien em-bo-za-do, de-jad-me de-jad-me-le dar a mia-ma-ño a mi due-ño a mi due-ño,y ga-lán". The score is annotated with "Progresión no modulante" and "Progresión modulante" with arrows pointing to specific measures. There are also labels "a" and "b" above the Tiple staff.

Fig. 2

### Las cantadas y el **italianismo**.

Los porcentajes de cantadas con respecto a los villancicos, tonos y tonadas en la obra en lengua romance de Joaquín García, son los convencionales en un compositor del área levantina<sup>472</sup>, y están representados en los gráficos insertos en el estudio de datos estadísticos<sup>473</sup>. Las cantadas presentan una estructura de Recitado y Área principalmente (aunque hay alguna de ellas que incorporan otras formas modernas como Finales y Graves). En las cantadas hallamos la presencia del italianismo. Tomemos el ejemplo concreto de la Cantada *Noble y Magestuosa* (E/XV-3) compuesta para la Navidad de 1757 y transcrita por Querol Gavaldá, M (1973:68-77). Consta de Recitado y Área. El recitado es seco, es decir, se apoya únicamente en los acordes del continuo, es breve, de 14 compases y es silábico y sencillo melódicamente. Los silencios en la melodía marcan los finales de los versos. Está escrito en compás binario. Se encuentra en la misma tonalidad que el Aria posterior: Fa M, con breves modulaciones a tonalidades cercanas (Sib M, sol m, re m). Interesante resulta el cromatismo que surge en el bajo como consecuencia de las progresiones modulantes de los compases 9-10 y 12-13, confiriendo una mayor carga emocional y expresiva al texto.

<sup>472</sup> Véase la comparación con la obra de Matías Navarro en nuestro trabajo de investigación, Cuéllar, R. (2009:33,34).

<sup>473</sup> Datos relativos a la distribución de villancicos-tonadas y cantadas, página 106.

El área tiene forma de la tradicional aria italiana *da capo* que describe Hill (2010:396): A-B-A<sup>474</sup>. La primera sección está dividida más o menos por la mitad mediante la reutilización de la introducción inicial a modo de *ritornello*, en este caso en el tono de la dominante (Do mayor). La estructura formal y armónica de este área la podemos apreciar en la siguiente figura (Fig. 3). En el movimiento rítmico de las voces melódicas, a diferencia de lo que ocurre en tonadas y villancicos, no apreciamos ningún caso de ritmos populares (puntillos, tresillos y fusas). Además, en esta música, el texto se adapta al molde formal del aria. Así, la sección A, incluye los cuatro versos primeros, que se repiten ( $a_1$  y  $a_2$ ), y la sección B (en el tono relativo menor) los versos quinto y sexto respectivamente, el texto se adapta a la forma musical.

Aparece también en el área de esta cantada un prolongado melisma, (compases 17 a 21), que merece nuestra atención. La composición musical del texto es prácticamente silábica hasta el compás 17, momento en el que la voz realiza un extenso melisma<sup>475</sup>; es sobre la palabra “da”, y aplica una progresión modulante (Fa-re-Sol-mi-la...Do) que conduce la armonía al *ritornello* en Do Mayor. En cierto modo, Joaquín García sacrifica las leyes de la claridad textual en pos de consideraciones de carácter musical interno (conducir la subsección a Do Mayor), dando a la voz un papel instrumental<sup>476</sup>.

En definitiva, esta cantada contiene un recitado seco<sup>477</sup> y área *da capo* no estrófica<sup>478</sup> que bien pudieran pertenecer a cualquier opera neoclásica italiana de principios del s. XVIII, tanto a nivel formal, -es decir el continente (A-B-A)-, como a nivel de los motivos melódicos, rítmicos y armónicos utilizados -sin presencia de ritmos españoles-. Esto ocurre con todas las cantadas a las que hemos tenido acceso. Así pues, podemos concluir que la música italiana se halla muy presente en las cantadas compuestas en lengua romance de Joaquín García<sup>479</sup>.

---

<sup>474</sup> La indicación *da capo*, que da nombre a este tipo de aria, se encuentra al final de la segunda parte de la obra.

<sup>475</sup> Este tipo de formalización musical lo hallamos en prácticamente todas las cantadas de Joaquín García y en algunos villancicos como en *De la Esfera de un cristal*.

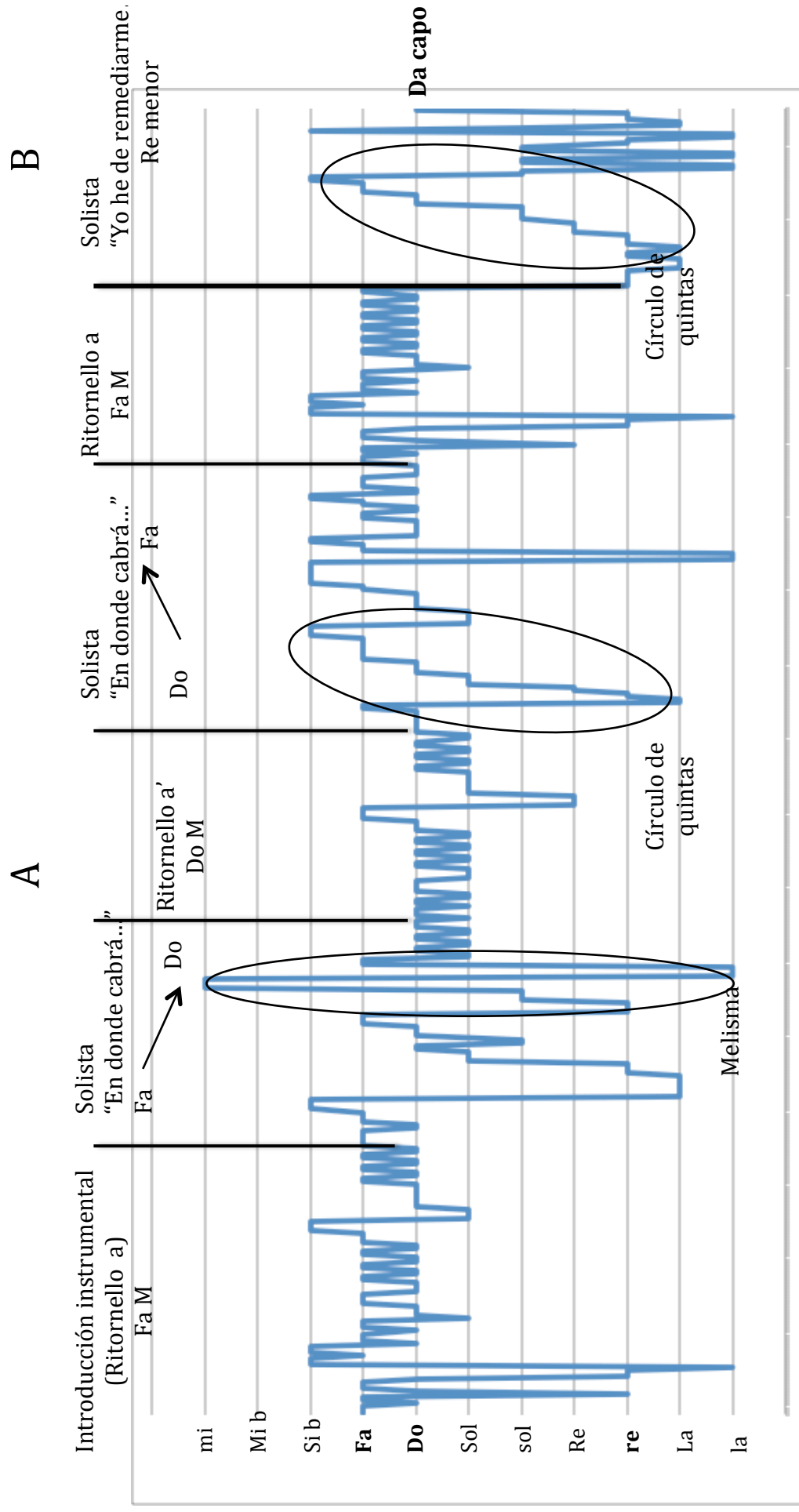
<sup>476</sup> Esto también proporcionaba la oportunidad de lucir el virtuosismo vocal del intérprete.

<sup>477</sup> “El *recitativo secco*, característico del estilo belcantista del barroco medio” Bukofzer (1986:75).

<sup>478</sup> Es decir, con un solo texto.

<sup>479</sup> Aunque hay algunos villancicos que contienen formas modernas, como podemos apreciar en el gráfico de la página...

Fig. 3. Esquema armónico y formal del área la cantada *Noble y Magestuosa*



Por otra parte, es la música de Joaquín García un buen ejemplo del arte de la retórica, moldeado y adaptado a los principios ilustrados de la razón y bajo el prisma de un uso al servicio de la iglesia (con la influencia de las corrientes filosófico-teológicas imperantes en el momento), en el que apreciamos cómo las estructuras musicales (melodía, armonía, ritmo, instrumentación...) están al servicio de la expresión afectiva (*expressio verborum*). Esta característica del barroco musical (Palisca), es la principal exégesis de la individual concepción de la música del maestro de Anna. En el análisis de sus obra hemos hallado *epistrote, gradatio, suspiratio, apoyatura, anáforas, anabasis, catabasis, passus duriusculus, hypallage...* en una proporción similar a la usada por otros compositores del área levantina, y con la misma finalidad que definen los teóricos de la época, tanto europeos (Marsenne, Kircher, Matheson, Walter...) como españoles (Zaragoza, Tosca). Pero también hay en su obra un uso muy presente de la música teatral y escénica aplicada a la forma, al diálogo musical, instrumentación, efectos sonoros (estereofónicos), transformaciones hacia lo popular de las estructuras musicales tradicionales, etc...

Joaquín García es un compositor de su época, y en su personal tamiz de influencias sociales hallamos: conocimiento y uso de los principios compositivos del barroco italiano de principios del s. XVIII (presente en las cantadas), obras compuestas con un marcado estilo antiguo (verdaderos monumentos policorales, polifónicos, modales...), creaciones con marcada concepción teatral y escénica (ornamentación rítmica popular), letras y modos compositivos levantinos, respeto por postulados de raigambre filojansenista... Y es que, como dice J. Llidó (1993:205), “els homes no som illes, sempre som fills d’un temps, d’una cultura i d’altres”. La individualidad y la originalidad del trabajo y obra de este autor está en la particular presencia de unas y otras características, lo que lo convierte, a nuestro criterio, en un compositor genial.

Nuestro trabajo no es, ni ha pretendido ser, un estudio definitivo sobre este autor. Pueden aparecer documentos que completen los datos biográficos (sobre todo los referentes a su periodo de formación), y musicalmente se debería

acometer la transcripción de la totalidad de su obra, (en la actualidad no hay más que una treintena de composiciones transcritas, y no todas editadas, de un total de 568 obras conservadas en el archivo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria).

La recuperación, a través de su estudio crítico y edición, de esta música, es la tarea en la que deberemos volcarnos nosotros y otros investigadores. La música de Joaquín García forma parte del conjunto del gran patrimonio cultural que supone la música barroca española dieciochesca, y su salvaguarda es una responsabilidad que atañe a nuestra generación puesto que, tal vez, los documentos musicales no puedan soportar más el peso de la tinta y el paso del tiempo. En este sentido, esperamos que nuestra tesis sea una breve aportación; desde luego ha supuesto para nosotros un camino iniciático, que pretendemos no abandonar, y que con seguridad nos llevará ... a Itaca.

Moncada, Valencia, 15 de mayo de 2014.

## **Anexo I. Transcripciones musicales.**





*Al Santísimo Sacramento*

*Villancico a 4 con Violines y Trompas.*

***A de la Esfera.***

*E/VII-17. Año de 1768.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## NOTAS CRÍTICAS

### *Estribillo*

- (1) Manuscrito: sin articular; Transcripción: unificamos articulación con el violín primero.
- (2) Las indicaciones *solo* son originales.
- (3) Ms: re-do-si-fa-mi-re; Trs: optamos por la línea del oboe: re-la-sol-fa-mi-re.

### *Coplas*

- (4) Ms: do #; Transcripción: re.

# A de la Esfera

Al Santísimo Sacramento

Villancico a 4 con violines y trompas. E/VII-17 Joaquín García

Año de 1768

Transcriptor: Rafael Cuéllar

## ESTRIBILLO

The musical score is arranged in a system of ten staves. The top four staves are for vocal parts: Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor. The next two staves are for Trompa 1 and Trompa 2. The Oboe part is on the seventh staff, followed by Violin 1 and Violin 2 on the eighth and ninth staves. The Continuo part is on the tenth staff. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is common time (C). The score shows a two-measure phrase. The vocal parts have whole rests in both measures. The Trompa parts play a rhythmic pattern of quarter notes. The Oboe, Violin 1, and Violin 2 parts play a melodic line starting with a first finger fingering (1) on the Oboe staff. The Continuo part provides a bass line with quarter notes.

A de la Esfera

3

Tip.1

Tip.2

A

T

8

Tpa.1

Tpa.2

Ob.

Vln. I

Vln. 2

A. C.

3

3

3

6

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A de la Esfera'. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The top four staves are for woodwinds: two flutes (Tip.1 and Tip.2), an alto saxophone (A), and a tenor saxophone (T). The next two staves are for brass: two trumpets (Tpa.1 and Tpa.2). The bottom four staves are for strings: oboe (Ob.), violin I (Vln. I), violin II (Vln. 2), and double bass (A. C.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The score is divided into three measures. The first measure contains rests for the woodwinds and trumpets, and melodic lines for the oboe, violins, and double bass. The second and third measures feature a complex texture with active parts for all instruments. A '3' above the first measure indicates a triplet. A '6' at the bottom center of the page indicates the measure number.

A de la Esfera

6

Tip.1

Tip.2

A

T

8

6

Tpa.1

Tpa.2

6

Ob.

6

Vln. I

Vln. 2

6

A. C.

3# 3#

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A de la Esfera'. The score is arranged in a system of nine staves. The top four staves are for woodwinds: Flute 1 (Tip.1), Flute 2 (Tip.2), Alto Saxophone (A), and Tenor Saxophone (T). The next two staves are for brass: Trumpet 1 (Tpa.1) and Trumpet 2 (Tpa.2). The bottom three staves are for strings: Oboe (Ob.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. 2), and Double Bass (A. C.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 6. The woodwind parts (Tip.1, Tip.2, A, T) are mostly silent, indicated by rests. The brass parts (Tpa.1, Tpa.2) play rhythmic patterns. The string parts (Ob., Vln. I, Vln. 2, A. C.) play melodic and harmonic lines. There are two rehearsal marks labeled '3#' at the bottom of the page.

A de la Esfera

9

Tip.1

Tip.2

A

T

8

9

Tpa.1

Tpa.2

9

Ob.

9

Vln. I

Vln. 2

9

A. C.

6

Detailed description: This page of a musical score, titled 'A de la Esfera', contains nine staves. The top four staves are for woodwinds: Flute 1 (Tip.1), Flute 2 (Tip.2), Alto Saxophone (A), and Tenor Saxophone (T). These staves contain whole rests, with a '9' above the first staff and an '8' below the fourth. The next two staves are for trumpets: Trumpet 1 (Tpa.1) and Trumpet 2 (Tpa.2). The following two staves are for woodwinds: Oboe (Ob.) and Violin 1 (Vln. I). The bottom two staves are for strings: Violin 2 (Vln. 2) and Double Bass (A. C.). The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The woodwind parts (Tpa.1, Tpa.2, Ob., Vln. I) play a melodic line starting at measure 9. The string parts (Vln. 2, A. C.) provide a rhythmic accompaniment. A '9' is written above the first staff of the woodwinds and above the first staff of the strings. A '6' is centered below the bottom staff.

A de la Esfera

12 *solo*  
Tip. 1 A de lae - fe - ra?  
Tip. 2  
A  
T  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Ob.  
Vln. I  
Vln. 2  
A. C.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A de la Esfera'. The score is written for a full orchestra and includes a solo for the first timpani (Tip. 1). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line (Tip. 1) and the vocal line (Tip. 2), and the second system contains the orchestral parts (A, T, Tpa. 1, Tpa. 2, Ob., Vln. I, Vln. 2, and A. C.). The vocal line (Tip. 1) features a solo starting at measure 12, with the lyrics 'A de lae - fe - ra?'. The orchestral parts provide accompaniment, with the timpani playing a rhythmic pattern and the strings playing a melodic line. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

A de la Esfera

14

Tip.1 *solo*  
de-cid, - yes - pli-

Tip.2  
Quien lla - ma? Quien lla - ma?

A  
Quien lla - ma? Quien lla - ma?

T  
8  
Quien lla - ma? Quien lla - ma?

14

Tpa.1

Tpa.2

14

Ob.

14

Vln. 1

Vln. 2

14

A. C.



A de la Esfera

17

Tip.1  
cad - - q.mis - te <sup>3</sup>- rio <sup>3</sup> es el q.en - cie - rra es - te - so - be -

Tip.2

A

T

8

Tpa.1

Tpa.2

Ob.

Vln. I

Vln. 2

A. C.

6 5                      6                      7                      7#

4 3#

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A de la Esfera'. It features a vocal line (Tip.1) with lyrics and several instrumental staves. The vocal line starts at measure 17 and includes a triplet of eighth notes. The instrumental staves for Tip.2, A, T, Tpa.1, Tpa.2, Ob., Vln. I, and Vln. 2 are mostly silent, indicated by rests. The A.C. (Cello/Double Bass) line is active, playing a bass line with notes 6, 5, 6, 7, and 7#. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature.

A de la Esfera

19

Tip.1  
ra - no <sup>3</sup> - <sup>3</sup> pan?

Tip.2  
*solo*  
So-lo he des - pli - car,

A  
(2) *solo*  
So - lo di - re:

T  
*solo*  
quein-fla - ma las

19

Tpa.1

Tpa.2

19

Ob.

19

Vln. I

Vln. 2

19

A. C.

7 3# 6 7 6 3# 7

A de la Esfera

22

Tip.1

Tip.2

A

T

Tpa.1

Tpa.2

Ob.

Vln. I

Vln. 2

A. C.

*solo*

que cie - ga los o - jos,

*solo*

que la vi - da - da,

al-mas

*solo*

q.es luz <sup>3</sup> - <sup>3</sup> ce - les-

3# 6 3# 6 5 6 5 4 3 6 4 3

A de la Esfera

25

Tip.1

te - ned pa-rad, O yd, mi-

Tip.2

A

T

8 tial,

Tpa.1

Tpa.2

Ob.

Vln. I

Vln. 2

A. C.

6# 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A de la Esfera'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The vocal line is split between two parts: Tip.1 and T. Tip.1 has lyrics 'te - ned pa-rad, O yd, mi-' and Tip.2 has '8 tial,'. The orchestral parts include two trumpets (Tpa.1, Tpa.2), an oboe (Ob.), two violins (Vln. I, Vln. 2), and a cello (A. C.). The score is marked with a '25' at the beginning of each staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The bottom of the page has three measures with the number '6' and a sharp sign '6#' under the first measure.

A de la Esfera

28

Tip.1  
rad cre - ed <sup>3</sup> - <sup>3</sup> sen - tid ad - mi-rad, yes-cu -

Tip.2

A

T

28

Tpa.1

Tpa.2

28

Ob.

28

Vln. I

Vln. 2

28

A. C.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A de la Esfera'. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line (Tip.1) has lyrics: 'rad cre - ed <sup>3</sup> - <sup>3</sup> sen - tid ad - mi-rad, yes-cu -'. The instrumental parts include two flutes (Tip.2), two trumpets (Tpa.1, Tpa.2), oboe (Ob.), two violins (Vln. I, Vln. 2), and a cello (A. C.). The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The page number '28' is written above the first staff of each system. The vocal line includes triplets and slurs. The instrumental parts have various rhythmic patterns and triplets. The page number '6' is centered at the bottom, and '3#' is at the bottom right.

A de la Esfera

30  
Tip.1 chad y sa-breis - el mist - te-rio, q.o-cul-ta el pan<sup>3</sup> - <sup>3</sup> que mi-rais

Tip. 2

A

T

30  
Tpa.1

30  
Tpa.2

30  
Ob.

30  
Vln. I

30  
Vln. 2

30  
A. C.

6 5 4 3 4 3 6

A de la Esfera

33

Tip.1  
pues a - oir, a sa - ber,

Tip.2  
Pues a oyr, a sa - ber, a sa - ber - ya ad - mi -

A  
Pues a oyr, a sa - ber, a sa - ber - yaad - mi -

T  
8  
Pues a oyr, a sa - ber, a sa - ber, yaad - mi -

33

Tpa.1

Tpa.2

33

Ob.

33

Vln. I

Vln. 2

33

A. C.

A de la Esfera

35

Tip.1  
Pues a - oir, a sa - ber,

Tip.2  
rar, Pues a oyr, a sa - ber ya ad-mi-rar yad-mi-

A  
rar, Pues a oyr, a sa - ber yaad-mi-rar, yaad-mi-

T  
8 rara, Pues a oyr, a sa - ber yaad-mi-rar, yaad-mi-

35

Tpa.1

Tpa.2

35

Ob.

35

Vln. I

Vln. 2

35

A. C.

3# 3# 6



A de la Esfera

38

Tip.1  
Pues a oyr, a sa - ber, ya ad - mi - rar, pues aoyr

Tip. 2  
rar pues a oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar pues a

A  
rar, pues a - oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar pues a

T  
rar, pues a oyr, a sa - ber yaad - mi - rar pues a

38

Tpa.1

Tpa.2

38

Ob.

38

Vln. I

Vln. 2

38

A. C.

A de la Esfera

40

Tip.1  
a sa - ber, yad - - mi - - - rar.

Tip. 2  
oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar.

A  
oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar.

T  
oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar.

40

Tpa.1

Tpa.2

40

Ob.

40

Vln. I

Vln. 2

40

A. C.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 290, contains the score for 'A de la Esfera'. It features vocal parts for four voices (Tip.1, Tip. 2, A, T) and instrumental parts for two trumpets (Tpa.1, Tpa.2), oboe (Ob.), two violins (Vln. I, Vln. 2), and a double bass (A. C.). The score begins at measure 40. The vocal parts have lyrics: 'a sa - ber, yad - - mi - - - rar.' for Tip.1; 'oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar.' for Tip. 2, A, and T. The instrumental parts include a melodic line for the oboe and violins, and a bass line for the double bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line at the end of the page.

# A de la Esfera

Joaquín García

## COPLAS

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top four staves are for vocal parts: Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor. The bottom six staves are for instrumental parts: Trompa 1, Trompa 2, Oboe, Violin I, Violin 2, and Acompañamiento Continuo. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The vocal parts have rests in the first two measures of the system. The instrumental parts begin in the first measure. The Oboe, Violin I, and Violin 2 parts feature triplet markings in the final measures of the system.

A de la Esfera

3

Tip. 1

1<sup>a</sup> Es - teel ma yor 3 - mi 3 - la - gro, q.en pan lo veis man -  
 2<sup>a</sup> Es el q.a - ver - le - lle - gan, sin po - der - lo mi -  
 3<sup>a</sup> Es el quea sus - a - man - tes, los mar - ti - ri - za  
 4<sup>a</sup> Es el que quan - do - ba - xa, las al - mas a bus -  
 5<sup>a</sup> Es en fin el - bo - ca - do, que da la sua vi -

Tip. 2

A

T

8

3

Tpa. 1

Tpa. 2

3

Ob.

3

Vln. I

Vln. 2

3

A. C.

A de la Esfera

5

Tip. 1

jar, q.en pan lo veis<sup>3</sup> - 3 man - jar.  
 rar, sin po - der - lo \_\_\_\_\_ mi - rar.  
 mas, los mar - ti - ri - - - za - mas.  
 car, las al - mas a - - - bus - car.  
 da, que da la sua - vi - da.

Tip. 2

A

T

8

5

Tpa. 1

Tpa. 2

5

Ob.

5

Vln. I

Vln. 2

5

A. C.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes vocal parts for Tenor 1 (Tip. 1) and Tenor 2 (Tip. 2), and instrumental parts for Flute (A), Trumpet (T), Trombone 1 (Tpa. 1), Trombone 2 (Tpa. 2), Oboe (Ob.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. 2), and Cello (A. C.). The vocal lines contain Spanish lyrics. The instrumental parts feature various rhythmic patterns and melodic lines. The score is marked with a '5' at the beginning of several staves, likely indicating a measure number or a specific performance instruction. The key signature is one sharp (F#).

4 3#

6

4 3#

5

A de la Esfera

7

Tip. 1

Tip. 2

A

T

8

7

Tpa. 1

Tpa. 2

7

Ob.

7

Vln. I

Vln. 2

7

A. C.

4 3# 3#

Es del a<sup>3</sup> - mor Di - vi -  
Y quan - to - vee pe - ne -  
Pa - ra q.a - si me - res -  
Dea que - llos - que re - vel -  
Vi - an da - de los\_\_ hom -

A de la Esfera

9

Tip. 1

no la ci - fra <sup>3</sup> - yel dis - fraz, con q.a <sup>3</sup> - sus a -  
 tra, con luz tan - e - fi - caz, que da - me - xor  
 can q.[ue] sua - mo - ro soa - fan, en gus - to - so fe -  
 des, ol - vi - dan - su dei - dad, lo bus - can de  
 bres, co - mi - da - ce - les - tial, que to - does vi -

Tip. 2

A

T

9

Tpa. 1

Tpa. 2

9

Ob.

9

Vln. I

Vln. 2

9

A. C.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal parts (Tip. 1 and Tip. 2) are in the top staves, with lyrics in Spanish. The instrumental parts include two trumpets (Tpa. 1 and Tpa. 2), an oboe (Ob.), two violins (Vln. I and Vln. 2), and a double bass (A. C.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The vocal lines feature triplets and a 'q.a' (quasi ad libitum) section. The instrumental parts provide harmonic support and rhythmic texture, with some woodwinds and strings playing triplet patterns.

6 5 6 4 3

A de la Esfera

ma - dos, vie - nea - re - ga - lar,  
vis - ta, al que lle - gaa - se - gar,  
nes - ca, siem - pie - sa en - pe - sar,  
gue - rra, y loha - llan de paz,  
vir - , y pa - re - ce fi - nar,

Tip. 1  
Tip. 2  
A  
T  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Ob.  
Vln. I  
Vln. 2  
A. C.

*mf*



A de la Esfera

13

Tip. 1  
pues a oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar pues a oyr,

Tip. 2  
Pues a - oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar, pues a

A  
Pues a oyr, a sa - ber, yaad mi - rar, pues a

T  
Pues a oyr, a sa - ber, yaad - mi - rar, pues a

8

13

Tpa. 1

Tpa. 2

13

Ob.

13

Vln. I

Vln. 2

(4)

13

A. C.

A de la Esfera

15

Tip. 1  
a sa - ber yaad - mi - rar, a sa - ber, yaad - mi - rar.

Tip. 2  
oyr, a sa - ber yaad - mi - rar, a sa - ber, yaad - mi - rar:

A  
oyr, a sa - ber yaad - mi rar, a sa - ber, yaad - mi - rar:

T  
oyr, a sa - ber yaad mi - rar, a sa - ber yaad - mi - rar:

15

Tpa. 1

Tpa. 2

15

Ob.

15

Vln. I

Vln. 2

15

A. C.

*Al Santísimo Sacramento*

*Villancico a 8 con Violines.*

***Para qué Dios amante.***

*E/VI-10. Año de 1761.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## NOTAS CRÍTICAS

### *Estribillo*

- (1). Manuscrito: mínima; Transcripción: blanca.
- (2). Ms: mínima; Trs: blanca.

# Para que Dios amante

Villancico a 8 con violines

Joaquín García

Transcriptor: Rafael Cuéllar

Año de 1761

Estribillo

The musical score is arranged in a system of staves. The top eight staves are for voices: Tiple 1°, Tiple 2°, Alto 1, Tenor 1, Tiple, Alto 2, Tenor 2, and Bajo. The bottom three staves are for instruments: Oboe, Violin 1°, and Violin 2°. The bottom-most staff is for the Continuo. The music is in 3/8 time and B-flat major. The vocal parts are mostly silent, indicated by rests. The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Para que Dios amante

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Trumpets (Tp. 1º and Tp. 2º):** Both parts are mostly silent, indicated by rests.
- Alto Saxophone (A1):** Plays a melodic line starting in the fourth measure, with lyrics underneath: "Pa - ra - que Dios - a -".
- Trombones (T1, T2, and B):** All three parts are mostly silent, indicated by rests.
- Oboe (Ob.):** Plays a melodic line starting in the fifth measure.
- Violins (Vln. I and Vln. 2º):** Both parts play a melodic line starting in the fifth measure.
- Acoustic Bass (A.C.):** Plays a bass line starting in the fifth measure.

The score is marked with a '5' at the beginning of the fifth measure, indicating the start of a new section or measure.

6

6

5

# Para que Dios amante

9

The musical score is arranged in two systems. The first system includes:

- Trumpets 1 and 2 (Tp. 1º and Tp. 2º): Both parts are silent, indicated by whole rests.
- Alto Saxophone 1 (A1): Melodic line with lyrics: "man-te Di - vi - no - Due - - - ño, Di - vi - no Due - ño".
- Tenor Saxophone 1 (T1): Accompanying line with lyrics: "Pa - ra - que Dios - a - man-te, Di - vi - no Due - - - ño".
- Trumpet (Tp.): Silent.
- Alto Saxophone 2 (A2): Silent.
- Tenor Saxophone 2 (T2): Silent.
- Bass (B): Silent.

The second system includes:

- Oboe (Ob.): Melodic line starting at measure 9.
- Violin I (Vln. I): Melodic line starting at measure 9.
- Violin II (Vln. 2º): Accompanying line starting at measure 9.
- Acoustic Bass (A.C.): Bass line starting at measure 9.

Para que Dios amante

Musical score for 'Para que Dios amante'. The score includes parts for two trumpets (Tp. 1° and Tp. 2°), two trombones (T 1 and T 2), a tuba (B), an oboe (Ob.), two violins (Vln. I and Vln. 2°), and a double bass (A.C.). The vocal parts are for Alto 1 (A 1) and Tenor 1 (T 1). The lyrics are: 'en la Nie - vees-con - di - - - do tua - mor el fue - go, tua - mor el fue -'. The score features a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The double bass line includes figured bass notation: 6, 3#, 3#. The number 13 is indicated at the start of several staves.



Para que Dios amante

17

Tp. 1º

Tp. 2º

A 1

T 1

Tp.

A 2

T 2

B

Ob.

Vln. I

Vln. 2º

A.C.

3# 3# 6# 6

go, el fue - go, pa - ra - que Dios - a -

go, el - fue - go,

no - Due-ño pa - - -

no - Due-ño, Di - - - vi no - Due - ño,

que-Dios - a man - te, - Di - vi no - Due - ño, Di -

que-Dios - a man te

Para que Dios amante

21

Tr. 1<sup>o</sup>  
Pa - ra - que Dios - A - man - te, Di - vi - no Due -

Tr. 2<sup>o</sup>  
Di - vi - no Due - - - ño, Di - vi - no Due -

A1  
man - te Di - vi - no Due - - - ño Di - vi - no Due -

T1  
pa - ra - que Dios - a - man - te, Di - vi - no Due - ño, Di - vi - no Due -

Tr.  
ra que Dios - a man - te - Di - vi no - Due - ño

A2  
Di - vi no - Due - ño, Di - vi no - Due - ño, Di - vi no - Due - ño, en -

T2  
vi no - Due - ño, Di - vi no - Due - ño, en -

B

Ob.  
21

Vln. I  
21

Vln. 2<sup>o</sup>  
21

A.C.  
21

Para que Dios amante

25

Tp. 1º  
 ño, en la Nie - vees-con - di - do

Tp. 2º  
 ño, en la Nie - vees-con - di - do

A 1  
 8 ño, en la Nie - vees-con - di - do

T 1  
 8 ño, en la Nie - vees-con - di - - - do

Tp.  
 en - la Nie vees con - di - do,

A 2  
 8 la Nie vees con - di - do, -

T 2  
 8 la Nie vees con - di - do, -

B

Ob.  
 25

Vln. I  
 25

Vln. 2º

A.C.  
 25

6 3#

5

Para que Dios amante

29

Tp. 1<sup>o</sup>  
 tua-mor el fue - go      sia la fe se des - cu-bren

Tp. 2<sup>o</sup>  
 tua-mor el fue - go      sia la fe se des - cu-bren

A 1  
 tua-mor el fue - go      sia la fe se des - cu-bren

T 1  
 tua-mor el fue - go      sia la fe se des - cu-bren

Tp.  
 tua - - mor      el - fue go, sia - la      fe se des cu bren,-

A 2  
 tua - - mor      el - fue go, sia - la      fe se des cu bren,-

T 2  
 tua - - mor      el - fue go, sia - la      fe se des cu bren,-

B

Ob.  
 29

Vln. I  
 29

Vln. 2<sup>o</sup>  
 29

A.C.  
 29

3#



Para que Dios amante

Musical score for the piece "Para que Dios amante". The score is written for a large ensemble and includes vocal parts. The instruments and voices are:

- Trumpet 1 (Tp. 1º)
- Trumpet 2 (Tp. 2º)
- Alto Saxophone 1 (A 1)
- Tenor Saxophone 1 (T 1)
- Trumpet (Tp.)
- Alto Saxophone 2 (A 2)
- Tenor Saxophone 2 (T 2)
- Bassoon (B)
- Oboe (Ob.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. 2º)
- Acoustic Bass (A.C.)

The score is divided into two systems. The first system covers measures 37 to 40. The lyrics for the first system are:

lla - mas - ein - cen - dios,  
lla - mas ein - cen — dios,  
lla - mas ein - cen - dios,  
lla - mas ein - cen - dios,  
mas ein - cen dios, - pa - ra  
mas ein - cen dios, - pa - ra  
mas ein - cen dios, - pa - ra

The second system covers measures 41 to 44. The lyrics for the second system are:

mas ein - cen dios, - pa - ra

Para que Dios amante

41

Tp. 1° Pa - ra que Dios a - man - te, pa - ra que dul - ce  
 Tp. 2° Pa - ra que Dios a - man - te pa - ra - que dul - ce  
 A 1 Pa - ra — que Dios a - man - te, pa - ra - que dul - ce -  
 T 1 Pa - ra - que Dios - a - man - te, pa - ra que dul - ce  
 Tp. que Dios - a man te, - pa ra  
 A 2 que Dios a man te, - pa - ra  
 T 2 que Dios a man te - pa - ra  
 B  
 Ob. 41  
 Vln. I 41  
 Vln. 2° 41  
 A.C. 41

Para que Dios amante

45

Trp. 1º

Due - ño pa - ra que dul - ce Due - ño,

Trp. 2º

Due - ño pa - ra que dul - ce Due - ño,

A 1

Due - ño pa - ra que dul - ce Due - ño, Duo Dis - fra - za - do teo -

T 1

Due - ño pa - ra que dul - ce Due - ño,

Trp.

que - dul ce Due - ño, pues - - - - das

A 2

que - dul - ce Due - ño, pues - - - - das

T 2

que - dul ce Due - ño, - pues - - - - das

B

Ob.

Vln. I

Vln. 2º

A.C.

3#



Para que Dios amante

49

Tp. 1°

Tp. 2°

A 1

8

cul - ta cán - di - do ve - lo, cán - di - do ve - lo,

Duo

T 1

8

Dis - fra - za - do teo - cul - ta cán - di - do ve - lo, Quan - does - tás tan pa -

Tp.

A 2

8

T 2

8

B

49

Ob.

49

Vln. I

49

Vln. 2°

49

A.C.



Detailed description: This musical score page is for the piece 'Para que Dios amante'. It features vocal soloists A1 and T1, and instrumental parts for Trumpet 1 and 2, Trombone, Saxophone, Violin I and II, and Cello/Double Bass. The vocal parts have lyrics in Spanish. The instrumental parts are mostly rests, with some melodic lines in the Oboe, Violin I, and Cello/Double Bass. The score is marked with a '49' at the beginning of several staves, indicating the measure number. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal parts are marked with '8', likely indicating the octave. The lyrics for A1 are 'cul - ta cán - di - do ve - lo, cán - di - do ve - lo,' and for T1 are 'Dis - fra - za - do teo - cul - ta cán - di - do ve - lo, Quan - does - tás tan pa -'. The instrumental parts for Trumpets, Trombone, Saxophone, and Violin II are mostly rests. The Oboe, Violin I, and Cello/Double Bass parts have some melodic lines.



Para que Dios amante

57

Tp. 1º  
 to sies - tá dis - pues - to

Tp. 2º  
 to sies - tá dis - pues - to Duo

A 1  
 to sies - tá dis - pues - to, de li - cias, re - ga - los,

T 1  
 to sies - tá dis - pues - to, de - li - cias, re - ga - los, -

Tp.  
 dis - pues to - sies - tá dis - pues to, - pues - das

A 2  
 dis - pues to - sies - tá dis - pues to, - pues - das

T 2  
 dis - pues to - sies - tá dis - pues to, - pues - das

B

Ob.  
 57

Vln. I  
 57

Vln. 2º  
 57

A.C.  
 57

6

6

5

5<sup>b</sup>

Para que Dios amante

61

Tp. 1º

Tp. 2º

A 1

T 1

Tp.

A 2

T 2

B

Ob.

Vln. I

Vln. 2º

A.C.

fa - vo - res, con - sue - los, pro - di - gios, Mi - la - gros,

- fa - vo - res, - con - sue - los, pro - di - gios, Mi - la - gros,

3# 3:

Para que Dios amante

65

65

65

65

65

3# 3# 3#

The musical score consists of ten staves. The vocal parts are: Tp. 1º and Tp. 2º (Tenors), A 1 and A 2 (Alto), T 1 and T 2 (Tenors), and B (Bass). The instrumental parts are: Ob. (Oboe), Vln. I (Violin I), Vln. 2º (Violin II), and A.C. (Cello/Double Bass). The lyrics are: 'Vir - tu - des, por - ten - - tos, pues das al que al que lle ga, sies - tá'. The score includes a rehearsal mark '65' at the beginning of each system. At the bottom, there are three '3#' markings.

Para que Dios amante

69

Tp. 1º  
 lle - ga sies - tá dis-pues - to, de - li - cias, re -

Tp. 2º  
 lle - ga sies - tá dis-pues - to, de - li - cias, re -

A 1  
 lle - ga sies - tá dis-pues - to, de - li - cias re -

T 1  
 lle - ga sies - tá dis-pues - to, de - li - cias, re -

Tp.  
 dis - pues to, - de - li cias, - re - ga los, - fa - vo

A 2  
 dis - pues to, - de - li cias, - re - ga los, - fa - vo

T 2  
 dis - pues to - de - li cias, - re - ga los, - fa - vo

B

Ob.

Vln. I

Vln. 2º

A.C.

6 6 3# 3#

Para que Dios amante

73

Tp. 1° ga - los, fa - vo - res, con - sue - los, pro - di - gios, mi -  
 Tp. 2° ga - los, - - - fa - vo - res, con - sue - los, pro - di - gios, mi -  
 A 1 ga - los, fa - vo - res, con - sue - los, pro - di - gios, mi -  
 T 1 ga - los, fa - vo - res, con - sue - los, pro - di - gios, mi -  
 Tp. res, - co - sue los, - pro - di gios, - mi - la gros, - vir - tu  
 A 2 res, - con - sue los, - pro - di gios, - mi - la gros, - vir - tu  
 T 2 res, - con - sue los, - pro - di gios, - mi - la gros - vir - tu  
 B  
 Ob. 73  
 Vln. I 73  
 Vln. 2° 73  
 A.C. 73

3# 6 6 6 6 3# 6

Para que Dios amante

77

la-gros, vir - tu - des, por - ten - tos, por - ten - tos,

la-gros, vir - tu - des, por - ten - tos, por - ten - tos,

la-gros, vir - tu - des, por - ten - tos, por - ten - tos,

la-gros, vir - tu - des, por - ten - tos, por - ten - tos,

des, - por - ten tos, - por - ten tos, - pa - ra

des - por - ten tos - por - ten tos, - pa - ra

des, - por - ten tos, - por - ten tos, - pa - ra

77

77

77

6 6 3# 3#

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'Para que Dios amante'. It features vocal parts and instrumental accompaniment. The vocal parts are for Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), and Bass (B). The instrumental parts include Trumpet 1 (Tp. 1º), Trumpet 2 (Tp. 2º), Trombone (Tromb.), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. 2º), and Cello/Double Bass (A.C.). The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: 'la-gros, vir - tu - des, por - ten - tos, por - ten - tos, des, - por - ten tos, - por - ten tos, - pa - ra'. The page number 320 is at the bottom left.





### Para que Dios amante

85

Tp. 1º Due-ño, dul - ce Due - ño, pa - ra que - dul - ce Due -  
 Tp. 2º Due-ño, dul - ce Due - ño, pa - ra que dul - ce Due -  
 A 1 Due-ño, dul - ce Due - ño, pa - ra que — dul - ce Due -  
 T 1 Due-ño, dul - ce Due - ño, pa - ra que dul - ce Due -  
 Tp. que-dul ce Due - ño, dul - ce Due-ño, pa - ra que - dul ce Due-ño. Di -  
 A 2 que - dul ce Due - ño, - dul - ce Due-ño, pa - ra que - dul ce Due-ño. - Pa -  
 T 2 que - dul ce Due - ño, dul - ce Due-ño, pa - ra que - dul ce Due-ño. - Pa -  
 B  
 Ob. 85  
 Vln. I 85  
 Vln. 2º 85  
 A.C. 85

Para que Dios amante

89

Tp. 1°  
ño.

Tp. 2°  
ño.

A 1  
ño.

T 1  
ño.

Tp.  
vi

A 2  
ra

T 2  
ra

B

89

Ob.

89

Vln. I

Vln. 2°

89

A.C.  
o.

# Para que Dios amante

Joaquín García

## COPLAS

Alto

Oboe

Violin 1°

Violin 2°

Acompañamiento Continuo

6 4 3#

Alto

Ob.

Vln. 1°

Vln. 2°

A. C.

1<sup>a</sup> En - tre can - do - res de Nie - ve, o - cul - tael A -  
2<sup>a</sup> Con - vier - te Se - ñor en lla - mas, de mi - co - ra -  
3<sup>a</sup> Qual ma - ri po - sa que ron - da, laan - tor - cha la -

6 6 6 6

324 5

Para que Dios amante

6

Alto

8

mor in-cen<sup>3</sup> - <sup>3</sup> dios, o - cul - tael A-mor - in - cen - dios,  
 zón el ye - lo, de mi - co - ra-zón - el - ye - lo,  
 luz el fue - go, laan - tor - cha la luz - el - fue - go,

Ob.

Vln. I<sup>o</sup>

Vln. 2<sup>o</sup>

A. C.

6 6 6

5<sup>b</sup>

9

Alto

8

sies - to - do - Nie - vea los  
 li - qui - de - se - co - mo  
 Se - ñor - a - bra - za mi

Ob.

Vln. I<sup>o</sup>

Vln. 2<sup>o</sup>

A. C.

9 9 9

6 3# 6 5

Para que Dios amante

11

Alto

o - jos, es to - - - do fue <sup>3</sup>- goen los pe - chos, es  
 ce - ra, lo que an - - - tes fue - du - ro hie - rro, lo  
 al - ma, en e - - - se tu - fue - go in - men - so, en

Ob.

Vln. 1º

Vln. 2º

A. C.

3#

13

Alto

to - do fue - go en los pe - - - chos.  
 que an - tes fue du - ro hie - - - rro.  
 e - se tu fue - go in - men - - - so.

Ob.

Vln. 1º

Vln. 2º

A. C.

*Al Santísimo Sacramento*

*Villancico a Duo con Violines.*

*De la esfera de un cristal.*

*E/V-22. Año de 1758.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## NOTAS CRÍTICAS

### *Estríbillo*

- (1). Manuscrito: notación perdida; Transcripción: Do-[Do]-Si, tomamos como modelo el compás 8 de la introducción instrumental, en el que le bajo realiza este movimiento ante el mismo motivo en violín y oboe en la menor. Este compás es idéntico pero transportado al tono de Do M.
- (2). Respetamos la notación original pese a no ser idéntico el unísono entre los tres instrumentos.
- (3). Ms: corchea; Trs: negra, como violín 1º.
- (4). Ms: Re-?-?; Trs: Re-Re-Re.
- (5). Ms: Sol-Do-?; Trs: Sol-Do-Do.

### *Coplas*

- (6). Ms: notación perdida; Trs: La-La-[Sol#-Sol#] como en el compás 1 de estas coplas.
- (7). Ms: Fa; Trs: Sol.
- (8). Ms: corchea; Trs: negra.
- (9). Ms: sin apoyatura.



# De la esfera de un cristal

Al Santísimo Sacramento

Transcriptor: Rafael Cuéllar

Villancico a Duo con Violines. E/V-22

Joaquín García

Año de 1758

**ESTRIBILLO**

Alto 1°

Alto 2°

Oboe

Violin 1°

Violin 2°

Acompañamiento Continuo

3# 6 6 5 6 5 6

Alto 1°

Alto 2°

Ob.

Vln. 1°

Vln. 2°

A.C.

De lae - phe - ra

6 5

De la esfera de un cristal

15

Alto 1°  
8 deun - cris - tal en-tre

Alto 2°  
8 has-tael cen - tro del - A - mor en-tre

Ob.  
15

Vln. 1°  
15

Vln. 2°  
15

A.C.  
15  
3#

22

Alto 1°  
8 ra - ios - de - jas - min - - - se dis - pa - ra se dis pa - ra en

Alto 2°  
8 ra - ios - de - jas - min - - - se dis - pa - ra se dis - pa - ra en

Ob.  
22

Vln. 1°  
22

Vln. 2°  
22

A.C.  
22  
3# 7 3#

De la esfera de un cristal

29

Alto 1°  
8  
nie-veel so - - - l en nie - veel sol.

Alto 2°  
8  
nie - veel so - - - l en nie - veel sol.

Ob.  
29  
3

Vln. 1°  
29  
3

Vln. 2°  
29  
3

A.C.  
29  
4 3 4 3

37

Alto 1°  
8  
Ay - que - su - lla - ma

Alto 2°  
8  
Ay - que - suar -

Ob.  
37  
3 3 3

Vln. 1°  
37  
3 3 3

Vln. 2°  
37  
3 (1) 3 3

A.C.  
37  
4 3 7 6 3# 7 6

331

De la esfera de un cristal

45

Alto 1°  
8  
Ay — que suin - cen - dio, ay — que suin - cen - dio tan - to cre - ció

Alto 2°  
8  
dor - Ay que suin - cen - dio, ay que suin - cen - dio tan - to cre - ció, que

Ob.  
45

Vln. 1°  
45

Vln. 2°  
45

A.C.  
45

3# 6 6 4 3#  
5 5

52

Alto 1°  
8  
Yar - do - res y ha 3 - mas en - cien - den con

Alto 2°  
8  
lu - ces yn - cen 3 - dios los pe 3 - chos con

Ob.  
52

Vln. 1°  
52

Vln. 2°  
52  
(2)

A.C.  
52

3#

De la esfera de un cristal

58

Alto 1°  
8 su res - plan - dor, res - plan - dor, que lu - ces — Yn - cen<sup>3</sup> - dios los

Alto 2°  
8 su res - plan - dor res - plan - dor, yar - do - res y ha<sup>3</sup> - mas

Ob.  
58 (3)

Vln. 1°  
58

Vln. 2°  
58

A.C.  
58

65

Alto 1°  
8 pe<sup>3</sup> - chos con su res - plan - dor, res - plan - dor, los pe - chos en - cien-den los

Alto 2°  
8 en - cien - den con su res - plan - dor, res - plan - dor, los pe-chos en - cien-den los

Ob.  
65

Vln. 1°  
65

Vln. 2°  
65

A.C.  
65 (4) (5)

6 3# 7 6 7

De la esfera de un cristal

72

Alto 1°  
pe - chos en - cien - den con su res - plan - dor, con su res - plan - dor.

Alto 2°  
pe - chos, en - cien - den con su res - plan - dor, con su res - plan - dor.

Ob.  
72

Vln. 1°  
72

Vln. 2°  
72

A.C.  
72

6 7 4 3# 4 3

# De la esfera de un cristal

Joaquín García

## COPLAS

Alto 1°

Alto 2°

Oboe

Violin 1°

Violin 2°

Acompañamiento Continuo

Alto 1°

Alto 2°

Ob.

Vln. 1°

Vln. 2°

A.C.

1ª A tan - toe - nig - ma se rin - de, mi li - - - mi -  
3ª Gus - toun man - jar - quea - bas - te 3 - ce, y que - nun - caa -  
2ª Sien - tou - na nie - ve quea - bra - sa más que - - - los  
4ª So - la la fe - - - com - prehen - de ta - le - s e -

(6)

De la esfera de un cristal

Alto 1°  
 ta 3 - 3 da - ra - 3 - 3 - zón  
 ba - - - s te - - - ció,

Alto 2°  
 ra 3 - 3 - - - yos<sup>3</sup> - del<sup>3</sup> - sol,  
 ni - - - g mas - dea - mor,

Ob.

Vln. 1°

Vln. 2°

A.C.

6 4 3

Alto 1°  
 Co-mo de sol - sus ar - dor es sies de nie - ve su can - do - - -  
 Aun-que dein-men - sa subs - tan - cia, al que na 3 - vez le gus - tó - - - (7)

Alto 2°  
 Un ar - dor que re - fri - ge - ra co - mo nie - veal co - ra - zó - - - -  
 Que sien-doun a - mor in - men - so pl - dein-men - saes - pli - ca - cio

Ob.

Vln. 1° (9)

Vln. 2°

A.C.

336 6



De la esfera de un cristal

Alto 1°  
- r sies de nie - ve - su can - dor.  
- (8) - al - gu - na - vez - le gus - tó.

Alto 2°  
- n, co - mo - nie - veal - co - ra - zón.  
- n, pi - dein - men - saex - pli - ca - ción.

Ob.  
3 3 3 3 3 3

Vln. 1°  
3 3 3 3 3 3

Vln. 2°  
3 3 3 3 3 3

A.C.  
3 3 3 3 3 3

4 3#

Alto 1°

Alto 2°

Ob.  
3 3 3 3 3 3

Vln. 1°  
3 3 3 3 3 3 (9)

Vln. 2°  
3 3 3 3 3 3

A.C.  
3 3 3 3 3 3

De la esfera de un cristal

16

Alto 1°

Alto 2°

16

Ob.

16

Vln. 1°

Vln. 2°

16

A.C.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'De la esfera de un cristal'. It contains six staves. The top two staves are for Alto 1° and Alto 2°, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. They contain whole rests. The third staff is for Oboe (Ob.), in treble clef, starting at measure 16 with a quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), another triplet of eighth notes (D5, E5, F#5), and a quarter note G5. The fourth and fifth staves are for Violin 1° and Violin 2° (Vln. 1° and Vln. 2°), both in treble clef, mirroring the Oboe's melodic line. The sixth staff is for Cello/Double Bass (A.C.), in bass clef, starting at measure 16 with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The page number 338 is located at the bottom left.

*Al Santísimo Sacramento*

*Villancico a 5 con Violines.*

**Todo es Misterios de Amor.**

*E/IX-19. Año de 1777.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## NOTAS CRÍTICAS

### *Estribillo*

- (1) Manuscrito: Mi b; Transcripción: Mi natural, atendiendo a la armonía del cifrado.
- (2) Ms: Mi b; Trs: Mi natural.
- (3) Ms: La b; Transcripción: La natural.
- (4) Ms: Mi b; Trs: Mi natural.
- (5) Ms: Re natural; Trs: Re b.
- (6) Ms: Re natural ; Trs: Re b.
- (7) Ms: Re natural ; Trs: Re b.

# Todo es Misterio de Amor

Al Santísimo Sacramento  
Villancico a 5 con violines. E/IX-19  
Año de 1777

Joaquín García

Transcriptor: Rafael Cuéllar

## ESTRIBILLO

The musical score is arranged in a system of staves. The vocal parts (Tiple Solo, Tiple 2, Alto 2, Tenor 2, Bajo 2) are in common time (C) and E-flat major (two flats). The instrumental parts (Oboe, Violin 1, Violin 2, Continuo) are also in common time and E-flat major. The Oboe and Violin 1 parts feature a triplet of eighth notes. The Continuo part has a bass line with a 6/8 time signature indicated below it.

6 6 6

Todo es Misterio de Amor

The musical score is arranged in eight staves. The top four staves (Tiple S, T 2, A 2, T 2) and the fifth staff (B 2) contain rests, indicating that these instruments are silent during this section. The sixth staff (Ob.) features a melodic line with a trill (*tr*) and a first ending (*(1)*). The seventh staff (Vln. I) and eighth staff (A. C.) also feature melodic lines with triplets. The bottom of the page contains a sequence of notes: 4 3, 7, 3<sup>b</sup>, 3<sup>♯</sup>, 4, 3<sup>♯</sup>.

Todo es Misterio de Amor

5

Tiple S

To - <sup>3</sup> does Mis - te - rios dea - mo - r dea - mo - r dea mo - <sup>3</sup> - <sup>3</sup> -

T 2

A 2

T 2

B 2

Ob.

Vln. I

Vln. II

A. C.

6 4 3 4 3 6

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. It features a vocal line at the top with lyrics: 'To - does Mis - te - rios dea - mo - r dea - mo - r dea mo -'. The vocal line includes a '5' above the first measure and triplets marked with '3'. Below the vocal line are staves for Tiple S, T 2, A 2, T 2, and B 2, which are mostly empty with some rests. Further down are staves for Ob., Vln. I, Vln. II, and A. C. The Ob., Vln. I, and A. C. parts have melodic lines starting with a '5' above the first measure. At the bottom of the page, there are fingerings: '6' under the first measure, and '4 3 4 3 6' under the subsequent measures.

Todo es Misterio de Amor

8

Tiple S

r                      quan - toes - te      dí - a                      quan-toes-te      di -

T 2

A 2

T 2

B 2

8

Ob.

8

Vln. I

8

Vln. II

8

A. C.

8 6 6



Todo es Misterio de Amor

10

Tiple S  
a - - se - ve

T 2  
To - does Mis - te - rios 3 - dea 3 -

A 2  
To - does Mis - te - rios - dea -

T 2  
To - does Mis - te - rios dea -

B 2  
To - does Mis - te - rios dea -

Ob.  
3 3 3 3

Vln. I  
3 3 3 3

Vln. II  
3 3

A. C.  
3 3

3 3 3 3

Todo es Misterio de Amor

12

Tiple S  
de - a - mo - r    de - a    mo - r    de - a    mo - 3 - 3 -

T 2  
mor                    de - a - mor                    de - a - mor

A 2  
mor                    de - a - mor                    de - a - mor

T 2  
mor                    de - a - mor                    de - a - mor

B 2  
mor                    de - a - mor                    de - a - mor

Ob.  
12

Vln. I  
12

Vln. II  
12

A. C.  
12

4 3 6                    4 3 6                    4<sup>b</sup> 3

Todo es Misterio de Amor

14

Tiple S  
r  
quan - toes - te

T 2  
to - does mis - te - rios dea - mor

A 2  
to - does mis - te - rios dea - mor

T 2  
8  
to - does mis te rios dea - mor

B 2  
to - does mis - te - rios dea - mor

Ob.  
14  
(2)  
3 3 3 3

Vln. I  
14  
(2)  
3 3 3 3

Vln. II  
(3)  
3 3

A. C.  
14

3♯ 6 3♭ 3♯ 3♯ 3♯ 6

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The first five staves are vocal parts: Tiple S, T 2, A 2, T 2, and B 2. The last three staves are instrumental: Ob., Vln. I, and Vln. II. The A. C. (Cello/Double Bass) part is shown at the bottom. The score includes lyrics for the vocal parts and various performance markings such as dynamics, articulation, and fingerings. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The page number 14 is indicated at the start of each staff. The T 2 part has an 8-measure rest at the end. The Ob., Vln. I, and Vln. II parts have trill markings (2) and (3). The A. C. part has a 6-measure rest at the end.

Todo es Misterio de Amor

16

Tiple S  
dí - a      quan - toes - te      dí - a      se - ve,

T 2  
quan - toes - te      dí - a,      quan - toes - te

A 2  
quan - toes - te      dí - a,      quan toes - te -

T 2  
quan - toes - te      dí - a,      quan - toes - te

B 2  
quan - toes - te      dí - a,      quan - toes - te

Ob.  
16

Vln. I  
16

Vln. II  
16

A. C.  
16      (6)

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. It features a vocal line and an instrumental accompaniment. The vocal parts include Tiple S, T 2, A 2, T 2, and B 2. The instrumental parts include Ob., Vln. I, Vln. II, and A. C. The score is in 3/4 time and G minor. The vocal line starts at measure 16 with the lyrics 'dí - a quan - toes - te dí - a se - ve,'. The instrumental parts feature triplets and sixteenth-note patterns. The page number 348 is at the bottom left, and the publisher's logo '6 34' is at the bottom right.

Todo es Misterio de Amor

18

Tiple S  
quan - toes - te - di - a se ve se -

T 2  
dí - a se ve, quan - toes - te dí - a se

A 2  
dí - a se ve, quan - toes - te - dí - a se

T 2  
dí - a se ve, quan - toes - te - dí - a se

B 2  
dí - a se ve, quan - toes - te dí - a se

18

Ob.  
18

Vln. I  
18

Vln. II  
18

A. C.  
18

8

8

Todo es Misterio de Amor

20

Tiple S  
ve, pues con - tra lo <sup>3</sup> - q. <sup>3</sup> se

T 2  
ve,

A 2  
ve,

T 2  
ve,

B 2  
ve,

Ob.  
20 (4)  
3 3 3 3

Vln. I  
20 (4)  
3 3 3 3

Vln. II  
3 3

A. C.  
20

3‡ 6 3♭

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. It features eight staves. The vocal parts (Tiple S, T 2, A 2, T 2, B 2) all begin with the word 've,'. The Tiple S part has lyrics 'pues con - tra lo <sup>3</sup> - q. <sup>3</sup> se' starting at measure 20. The instrumental parts include Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (A. C.). The Oboe and Violin I parts have a melodic line with triplets and a fourth-note figure. The Violin II part has a similar triplet pattern. The Cello/Double Bass part has a bass line with eighth notes. At the bottom of the page, there are three chord symbols: 3‡, 6, and 3♭.

Todo es Misterio de Amor

22

Tiple S

mi - ra se ha dea - do - rar - y 3 - cre 3 - er,

T 2

A 2

T 2

B 2

Ob.

Vln. I

Vln. II

A. C.

22

The image shows a page of a musical score for the piece "Todo es Misterio de Amor". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line (Tiple S) begins at measure 22 with the lyrics "mi - ra se ha dea - do - rar - y 3 - cre 3 - er,". The instrumental parts include two Trumpets (T 2), two Trombones (A 2, B 2), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (A. C.). The Oboe and Violin I parts feature a trill (tr) and triplet markings (3) starting at measure 22. The Cello/Double Bass part has a measure rest at the beginning of the page.

Todo es Misterio de Amor

24

Tiple S  
se ha de a - do - ra 3 - 3 r y cre - er

T 2  
pues con - tra lo que se

A 2  
pues con - tra lo que se

T 2  
pues con - tra lo que se

B 2  
pues con - tra lo que se

Ob.  
24

Vln. I  
24

Vln. II  
24

A. C.  
24 (6)

4 3 6

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. It features eight staves. The top staff is for Soprano (Tiple S), with lyrics 'se ha de a - do - ra 3 - 3 r y cre - er'. The next three staves are for Tenors (T 2) and Alto (A 2), with lyrics 'pues con - tra lo que se'. The fifth staff is for Bass (B 2), also with lyrics 'pues con - tra lo que se'. The sixth staff is for Oboe (Ob.), the seventh for Violin I (Vln. I), and the eighth for Violin II (Vln. II). The bottom staff is for Cello/Double Bass (A. C.), with a '(6)' above it. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, a key signature of two flats, and dynamic markings. There are also some numerical markings at the bottom of the page: '4 3 6'.



Todo es Misterio de Amor

26

Tiple S  
se ha dea - do - rar y 3- cre 3 - er,

T 2  
mi - ra, se ha dea-do rar, y cre-er, y cre-

A 2  
mi - ra, se ha dea-do rar, y cre-er, y cre-

T 2  
8 mi - ra, se ha dea-do - rar, y cre-er - y cre-

B 2  
mi - ra se ha dea-do - rar, y cre-er, y cre-

Ob.  
26 3 3

Vln. I  
26 3 3

Vln. II

A. C.  
26 (7)

6

4 6

2

Todo es Misterio de Amor

29

Tiple S  
seha dea - do - rar seha dea - do - rar y cre -

T 2  
er, seha dea - do - rar seha dea - do - rar y cre -

A 2  
er, seha dea - do - rar seha dea - do - rar y cre -

T 2  
er, seha dea - do rar seha dea - do rar y cre -

B 2  
er, seha dea - do rar seha dea - do rar y cre -

Ob.  
29

Vln. I  
29

Vln. II  
29

A. C.  
29

Todo es Misterio de Amor

31

Tiple S  
er yaun - por - e - so es bien q.el - hu -

T 2  
er,

A 2  
er,

T 2  
er,

B 2  
er,

Ob.  
31

Vln. I  
31

Vln. II  
31

A. C.  
31

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of nine staves. The vocal parts (Tiple S, T 2, A 2, T 2, B 2) have lyrics in Spanish. The instrumental parts include Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (A. C.). The score is marked with a rehearsal mark '31' at the beginning of each part. The vocal lines are in a higher register, while the instrumental lines are in their respective registers. The Oboe, Violin I, and Violin II parts feature a melodic line with a series of eighth notes. The Cello/Double Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Todo es Misterio de Amor

33

Tiple S

ma - no sen - ti - do su - pla cie - ga la fe - su - pla —

T 2

A 2

T 2

B 2

Ob.

Vln. I

Vln. II

A. C.

33

33

33

3 3 6 5 4 3

The image shows a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line, for Tiple S, begins at measure 33 with the lyrics 'ma - no sen - ti - do su - pla cie - ga la fe - su - pla —'. The instrumental parts include two Trumpets (T 2), two Trombones (A 2, B 2), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (A. C.). The Oboe, Violin I, and Cello/Double Bass parts have melodic lines starting at measure 33. The Trumpets, Trombones, and another Trombone part have rests. The Cello/Double Bass part has a figured bass line: 3 3 6 5 4 3. The page number 356 is located at the bottom left.

Todo es Misterio de Amor

36

Tiple S  
— cie - ga 3- la 3- fe                      yaun - por - e - soes - bien

T 2  
yaun por e - soes bien                      q.el hu - ma -

A 2  
yaun por e - soes bien                      q.el hu - ma -

T 2  
8  
yaun por e - soes bien                      q.el hu - ma -

B 2  
yaun por e - soes bien                      q.el hu - ma -

Ob.  
36

Vln. I  
36

Vln. II  
36

A. C.  
36

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. It features eight staves. The vocal parts include Soprano (Tiple S), two Tenors (T 2), and a Bass (B 2). The instrumental parts include Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (A. C.). The score begins at measure 36. The Soprano part has lyrics: '— cie - ga 3- la 3- fe                      yaun - por - e - soes - bien'. The Tenors and Bass parts have lyrics: 'yaun por e - soes bien                      q.el hu - ma -'. The Oboe, Violin I, and Violin II parts have a melodic line starting at measure 36. The Cello/Double Bass part has a bass line starting at measure 36. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Todo es Misterio de Amor

38

Tiple S

yaun por - e - soes -

T 2

no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,

A 2

no sen - ti do, su - pla cie - ga la fe,

T 2

8

no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,

B 2

no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,

38

Ob.

38

Vln. I

Vln. II

38

A. C.

The musical score is written for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. It begins at measure 38. The vocal parts (Tiple S, T 2, A 2, T 2, B 2) all sing the lyrics: "no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,". The Tiple S part has a unique line: "yaun por - e - soes -". The instrumental parts include Ob., Vln. I, Vln. II, and A. C. The A. C. part provides a rhythmic accompaniment. The score is in a key with two flats and a common time signature.

6

4

Todo es Misterio de Amor

40

Tiple S

bien

T 2

q.el hu - ma - no sen - ti - - - do - , su - pla cie - ga la

A 2

q.el hu - ma - no sen - ti - - - do, su - pla cie - ga la

T 2

8 q.el hu - ma - no sen - ti - do, su - pla cie - ga la

B 2

q.el hu - ma - no sen - ti - - - do, su - pla cie - ga la

Ob.

40

Vln. I

40

Vln. II

40

A. C.

6

7 6

3♯

3♭

3♯

5

Todo es Misterio de Amor

42

Tiple S  
su - pla - cie - ga - la - fe su - pla cie - ga la fe.

T 2  
fe, su - pla cie - ga la fe, su - pla cie - ga la fe.

A 2  
fe, su - pla cie - ga la fe, su - pla cie - ga la fe.

T 2  
8  
fe, su - pla cie - ga la fe, su - pla cie - ga la fe.

B 2  
fe, su - pla cie - ga la fe, su - pla cie - ga la fe.

Ob.  
42

Vln. I  
42

Vln. II  
v

A. C.  
42

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. It features eight staves. The vocal parts include Soprano (Tiple S), two Tenors (T 2), Alto (A 2), and Bass (B 2). The instrumental parts include Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello/Double Bass (A. C.). The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are 'su - pla - cie - ga - la - fe su - pla cie - ga la fe.' repeated across the vocal staves. The Oboe and Violin I parts have a melodic line starting at measure 42, while the Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line. The page number 360 is at the bottom left, and the number 4 34 is at the bottom right.



# Todo es Misterio de Amor

Joaquín García

## COPLAS

The musical score is arranged in a grand staff format. It includes the following parts:

- Vocal Staves:** Tiple Solo, Tiple 2, Alto 2, Tenor 2, and Bajo 2. Each of these staves contains a whole rest in both measures, indicating that the vocalists are silent during this section.
- Instrumental Staves:** Oboe, Violin I, Violin 2, and Acompañamiento Continuo. These parts contain the main melodic and harmonic material.

The score is written in common time (C) and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The instrumental parts feature several triplet markings (indicated by the number '3' below the notes) and a fermata over the final note of the first phrase.

6 3<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 3  
4

6 5  
4 3

3<sup>b</sup>  
361

Todo es Misterio de Amor

Tiple S

Aun - que pan y vi - - 3 - 3 -  
 No - que - da subs - -  
 El - - vi - no yel - -  
 To - do en - cual - - quier -

T 2

A 2

T 2

B 2

Ob.

Vln. I

Vln. 2

A.C.

6 5 6 3♭ 3♭ 3♭ 3♭  
 4 3♯

Todo es Misterio de Amor

Tiple S

no, es al pa - - - - re -  
tan - cia, de lo que - - - - an - tes  
Pa - n, trans - - for - mar - - - - se -  
par - te, sea - - - do - - - - ra, la

T 2

A 2

T 2

B 2

Ob.

Vln. I

Vln. 2

A.C.

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line (Tiple S) begins with a measure containing a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a dotted quarter note (B4). The lyrics are: "no, es al pa - - - - re - tan - cia, de lo que - - - - an - tes Pa - n, trans - - for - mar - - - - se - par - te, sea - - - do - - - - ra, la". The instrumental parts include T2 (Trumpet 2), A2 (Alto Saxophone 2), T2 (Tenor Saxophone 2), B2 (Baritone Saxophone 2), Ob. (Oboe), Vln. I (Violin I), Vln. 2 (Violin 2), and A.C. (Acoustic Bass). The A.C. part has a measure with a triplet of eighth notes (F2, G2, A2) followed by a dotted quarter note (B2). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 5 and the second system starting at measure 6.

6 5 8<sup>b</sup> 7 6

Todo es Misterio de Amor

Tiple S  
cer, ni vi - no ni pan e -  
fue, pues to - do loal - te - rael -  
ven, En san - greyen cuer - po del -  
fe, pe - ro so - loes - u - no

T 2  
A 2  
T 2  
B 2

Ob.  
Vln. I  
Vln. 2  
A.C.

3 3 3 3  
3 6 7 3 6  
5

Todo es Misterio de Amor

9

Tiple S

- - sao <sup>3</sup> - ble - a es, e - - sao - ble - a es - ,  
 - - sa - cro po - der, el - - sa - cro po - der \_\_\_  
 - mas - al - to - ser, del - mas - al - to ser, \_\_\_  
 por mas - quea - sies - te, por - mas - quea - sies - te - ,

T 2

A 2

T 2

B 2

Ob.

Vln. I

Vln. 2

A.C.

6 3<sup>♯</sup> 3<sup>♭</sup> 6 5  
 4 3<sup>♯</sup>

Todo es Misterio de Amor

*ff*

Tiple S

ni vi - no ni pan - - e - sao <sup>3</sup> -  
 pues to - do - loal - te - ra el - -  
 en san - greyen - cuer - po del mas - - -  
 pe - ro so - loes - un - no por - - -

T 2

A 2

T 2

B 2

*ff*

Ob.

*ff*

Vln. I

Vln. 2

*ff*

A.C.

6 6

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The vocal line (Tiple S) begins with a forte dynamic (*ff*) and a fermata. The lyrics are: "ni vi - no ni pan - - e - sao <sup>3</sup> - / pues to - do - loal - te - ra el - - / en san - greyen - cuer - po del mas - - - / pe - ro so - loes - un - no por - - -". The instrumental parts include two trumpets (T 2), two trombones (A 2, T 2), two basses (B 2), oboe (Ob.), two violins (Vln. 1, Vln. 2), and a double bass (A.C.). The oboe, violin I, and violin II parts have a forte dynamic (*ff*). The double bass part has a forte dynamic (*ff*) and includes a sixteenth-note figure with a fermata, marked with the number 6.

Todo es Misterio de Amor

12

Tiple S

ble - a - , es,  
sa - cro - po-der,  
al - to - ser,  
mas - q.a \_\_\_\_\_ sies-te.

3 3 3 3

3 3

T 2

A 2

T 2

B 2

8

Ob.

12

3 3 3 3

Vln. I

12

3 3 3 3

Vln. 2

3 3

A.C.

12

3 3 4 3

Todo es Misterio de Amor

14

Tiple S

es - 3 - 3 - bien, yaun - por - e - soes - bien,

T 2

Yaun por e soes bien q.el hu - ma -

A 2

Yaun por e - soes bien q.el hu - ma -

T 2

8

Yaun por e soes bien q.el hu - ma -

B 2

Yaun por e - soes bien q.el hu - ma -

Ob.

14

Vln. I

14

Vln. 2

14

A.C.

6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features eight staves. The top staff is for the Tiple S (Soprano), with lyrics 'es - 3 - 3 - bien, yaun - por - e - soes - bien,'. The next three staves are for vocal parts: T 2 (Tenor 2), A 2 (Alto 2), and T 2 (Tenor 2), all with lyrics 'Yaun por e soes bien q.el hu - ma -'. The fifth staff is for the Bass 2 (B 2) with the same lyrics. The sixth staff is for the Oboe (Ob.) with a melodic line starting at measure 14. The seventh and eighth staves are for Violin 1 (Vln. I) and Violin 2 (Vln. 2), both playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The ninth staff is for the Acoustic Bass (A.C.) with a bass line. The number '14' is written above the first measure of the Oboe, Violin 1, Violin 2, and Acoustic Bass staves. The number '6' is written below the first and fifth measures of the Acoustic Bass staff.



Todo es Misterio de Amor

16

Tiple S

yaun por — e - soes -

T 2

no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,

A 2

no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,

T 2

8 no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,

B 2

no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,

16

Ob.

16

Vln. I

Vln. 2

16

A.C.

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of nine staves. The vocal parts (Tiple S, T 2, A 2, T 2, B 2) all sing the same lyrics: "no sen - ti - do, su - pla cie - ga la fe,". The instrumental parts include Tiple S, Ob., Vln. I, Vln. 2, and A.C. The Tiple S part has a melodic line starting at measure 16. The Ob., Vln. I, and Vln. 2 parts have rests in the first two measures. The A.C. part has a rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line.

6 4 3 2

5

Todo es Misterio de Amor

18

Tiple S

bien,

T 2

q.el hu - ma - no sen - ti - - do - , su - pla cie - ga la

A 2

q.el hu - ma no sen - ti - - do, su - pla cie - ga la

T 2

8 q.el hu - ma - no sen - ti - do, su - pla cie - ga la

B 2

q.el hu - ma - no sen - ti - - do, su - pla cie - ga la

Ob.

18

Vln. I

18

Vln. 2

18

A.C.

6 7 6 3♯ 6 3♭ 4 3♯

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Todo es Misterio de Amor'. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features several parts: Soprano (Tiple S), Tenor 2 (T 2), Alto 2 (A 2), Tenor 2 (T 2), Bass 2 (B 2), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. 2), and Cello/Double Bass (A.C.). The vocal parts have lyrics in Spanish: 'bien, q.el hu - ma - no sen - ti - - do - , su - pla cie - ga la'. The instrumental parts include a flute-like melody in the T 2 parts, a woodwind melody in the Ob. part, and a rhythmic accompaniment in the Vln. I and Vln. 2 parts. The A.C. part provides a bass line. The page number 18 is indicated at the top left of the score. At the bottom, there are some numbers: 6, 7, 6, 3♯, 6, 3♭, 4, 3♯.

Todo es Misterio de Amor

20

Tiple S  
su - pla - cie - ga - la - fe, su pla cie - ga la fe.

T 2  
fe, su - pla cie - ga la fe, su - pla cie - ga la fe.

A 2  
fe, su - pla cie - ga la fe, su - pla cie - ga la fe.

T 2  
8 fe, su - pla cie - ga la - fe, su - pla cie - ga la fe.

B 2  
fe, su - pla cie - ga la fe, su - pla cie - ga la fe.

Ob.  
20

Vln. I  
20

Vln. 2  
20

A.C.  
20



*Navidad*

*Villancico a 9 con Chirimías. E/IX-25. Año de 1752.*

***Rómpase todo el Ayre.***

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## NOTAS CRÍTICAS

### *Estribillo*

(1). Ms: No está claro; Transcripción: Mi (imitación posterior)

(2). Ms: No está claro; Transcripción: negra- blanca, homofonia coro 1.

(3). Ms: ζ ; Transcripción: Si, justificación armónica.

(4). Ms: ζ ; Trs: Si, (armonía)

(5). Ms: ζ ; Trs: Do, (doblado por bajo a las chirimías)

(6). Ms: ζ ; Trs: La (doblado por bajo a las chirimías)

### *Coplas*

(7). Ms: ζ ; Trs: a partir del bajo a las chirimías y gracias al TIFF.

# Rómpase todo el Ayre

Navidad. Villancico a 9 con Chirimías. E/ IX-25

Transcriptor: Rafael Cuéllar

Año de 1752

Joaquín García

## ESTRIBILLO

The musical score is arranged in ten staves. The first six staves are for vocal parts: Tiple 1, Alto 1, Tenor 1, Tiple 2, Alto 2, and Tenor 2. Each vocal part begins with a whole rest in every measure, indicating that the vocalists are silent during this section. The seventh and eighth staves are for Chirimía 1 and Chirimía 2, respectively. Chirimía 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while Chirimía 2 plays a similar line but with some rests. The ninth and tenth staves are for the basso continuo, labeled 'Bajo a las Chirimías' and 'Acompañamiento Continuo'. Both play a rhythmic accompaniment consisting of quarter and eighth notes.

Rómpase todo el Ayre

7

Tiple 1

Róm - pa-se to-doel ay - re en — porten - tos

A 1

(1)

Róm - pa-se to-doel ay - re en — porten - tos

T 1

8

Róm - pa-se to-doel ay - re en — porten - tos

Tiple 2

Róm - pa-se

A 2

Róm - pa-se

T 2

8

Róm - pa-se

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

A.C.

6 6 5



Rómpase todo el Ayre

14

Tiple 1  
róm - pa-se rás - gue-se

A 1  
róm - pa-se rás - gue-se

T 1  
8 róm - pa-se rás - gue-se

Tiple 2  
róm - pa-se to-doel ay - re en — por-ten - tos

A 2  
róm - pa-se to doel ay - re en — por-ten - tos

T 2  
8 róm - pa-se to-doel ay - re en — por ten - tos

14

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

14

A.C.

3#

Rómpase todo el Ayre

20

Tiple 1  
laal-taes - fe - ra - en \_\_\_\_ pro - di - gios      róm - pa - se

A 1  
laal-taes - fe - ra en \_\_\_\_ pro - di - gios      róm - pa - se

T 1  
(2)  
laal-taes - fe - ra en \_\_\_\_ pro - di - gios      róm - pa - se

Tiple 2  
rás - gue - se      rás - gue - se

A 2  
rás - gue - se      rás - gue - se

T 2  
rás - gue - se      rás - gue - se

20

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

20

A.C.  
3#      3#      3#      3#

Rómpase todo el Ayre

26

Tiple 1  
róm - pa-se to-doel - ay - re - en — por-ten - tos deex ple -

A 1  
róm - pa-se to-doel ay - re en — por-ten - tos deex-plen -

T 1  
8  
róm - pa-se to-doel - ay - re en — por-ten - tos deex-plen -

Tiple 2

A 2  
yen cla - ri - dad her-mo - sa

T 2  
8  
yen cla - ri - dad her-mo - sa

26

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

26

A.C.

Rómpase todo el Ayre

33

Tiple 1  
dor pe - re gri - - - no, las lu - zes,

A 1  
dor pe - re - gri - - - no, las lu - zes,

T 1  
8  
dor pe - re - gri - - - no, las lu - zes

Tiple 2  
(3) (4)  
deex-plen - dor pe - re gri - - - no, las lu -

A 2  
deex-plen - dor pe - re - gri - - - no, las lu -

T 2  
8  
deex-plen - dor pe - re - gri - - - no las lu -

33

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

33

A.C.

6 3# 3# 7 3# 7

Rómpase todo el Ayre

39

Tiple 1  
ful - go - res, a-ssom - bros, y pas - mos, y pas -

A 1  
ful - go - res, a-ssom - bros, y pas - mos, y pas -

T 1  
ful - go - res, a-ssom - bros y pas - mos y pas -

Tiple 2  
zes, ful - go - res, a ssom - bros y — pas -

A 2  
zes, ful - go - res, a-ssom - bros y - pas -

T 2  
zes, ful - go - res, a-ssom - bros y pas -

39

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

39

A.C.

7 7

Rómpase todo el Ayre

46

Tiple 1  
mos o - cu-pan del - ay - re los va-gos do mi - nios,

A 1  
mos o cu-pan del ay - re los va-gos do - mi - nios,

T 1  
8 mos o - cu-pan del ay - re los va-gos do - mi - nios

Tiple 2  
mos. O cu pan del ay - re los

A 2  
mos. O - cu-pan del ay - re los

T 2  
8 mos. O - cu-pan del ay - re - los

46

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

46 (5)

A.C.

6

3#

Rómpase todo el Ayre

53

Tiple 1

A 1

T 1

Tiple 2

A 2

T 2

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

A.C.

7

6

3#

y pues

y pues ba - jan-a

va - gos do - mi-nios,

va - gos do - mi-nios,

va gos - do - mi-nios,

Be

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Rómpase todo el Ayre'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features several parts: Tiple 1, A 1, T 1, Tiple 2, A 2, T 2, Ch. 1, Ch. 2, Bj., and A.C. The lyrics are in Spanish. The score includes a rehearsal mark '53' at the beginning of the first system. The lyrics are: 'y pues', 'y pues ba - jan-a', 'va - gos do - mi-nios,', 'va - gos do - mi-nios,', 'va gos - do - mi-nios,'. There are also some performance markings like '8' and 'Be'.

Rómpase todo el Ayre

59

Tiple 1  
ba - jan a \_\_\_\_\_ Be - lem los Ze - les tes pa - ra nin - fos

A 1  
lem, a \_\_\_\_\_ Be - lem los ze - les - tes pa - ra nin - fos

T 1  
8  
ba - jan a \_\_\_\_\_ Be - lem los ze - les - tes pa - ra nin - fos

Tiple 2

A 2

T 2  
8

59

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

59

A.C.

3#



Rómpase todo el Ayre

65

Tiple 1  
al q.a ser hom-bre vi - no

A 1  
al q.a ser hom-bre vi - no

T 1  
8  
al q.a ser hom-bre vi - no

Tiple 2  
por re - ve - ren - tees col - ta, por re - ve - ren - tees - col -

A 2  
por re - ve - ren - tees - col - ta, por re - ve - ren - tees - col

T 2  
8  
por re - ve - ren tees col — ta, por re - ve - ren - tees col -

65

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

65

A.C.

Rómpase todo el Ayre

71

Tiple 1  
 por re - ve - ren - tees - col - ta se - a Sa - gra - do Cie - lo

A 1  
 por re - ve - ren tees - col - ta se a Sa - gra - do Cie - lo

T 1  
 8  
 por re - ve - ren - tees - col - ta se a Sa - gra - do Cie - lo

Tiple 2  
 ta al q.a ser - hom - bre vi - no se a Sa -

A 2  
 — ta, al q.a ser hom - bre vi - no se - a Sa -

T 2  
 8  
 ta al q.a ser hom - bre vi - no se - a Sa -

71

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

71

A.C.

3#

3#

Rómpase todo el Ayre

78

Tiple 1  
de Be - lem el hu - mil - de cor - to si - tio

A 1  
de Be - lem el hu - mil - de cor - to si - tio

T 1  
de Be lem el hu - mil - de cor - to si - tio

Tiple 2  
gra - do Cie - lo de Be - lem el hu -

A 2  
gra do Cie - lo de Be - lem el hu -

T 2  
gra - do Cie - lo de Be - lem el hu -

78

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

78

A.C.

3#

7

Rómpase todo el Ayre

85

Tiple 1

A 1

T 1

Tiple 2

A 2

T 2

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

A.C.

85 (6)

mil - de cor - to - si - - - tio,  
mil - de cor - to si - tio,  
mil - de cor - to si - tio,

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Rómpase todo el Ayre". The score is arranged for a group of instruments and voices. It begins at measure 85. The instruments listed are Tiple 1, A 1, T 1, Tiple 2, A 2, T 2, Ch. 1, Ch. 2, Bj. (Bajo), and A.C. (Acompañamiento). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Tiple parts (Tiple 1, T 1, Tiple 2, T 2) are mostly silent, indicated by horizontal lines. The A parts (A 1, A 2) and the Chorus parts (Ch. 1, Ch. 2) play a melodic line. The Bj. part plays a bass line. The A.C. part provides a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "mil - de cor - to - si - - - tio," for Tiple 2, "mil - de cor - to si - tio," for A 2, and "mil - de cor - to si - tio," for T 2. The score ends at measure 90, marked with a circled 6. The page number 388 is at the bottom left, and the number 7 is at the bottom right.

Rómpase todo el Ayre

92

Tiple 1  
róm - pa-se to-doel ay - re - en — por-ten - tos róm - pa-se

A 1  
róm - pa-se to doel ay - re en — por-ten - tos róm - pa-se

T 1  
róm - pa-se to-doel ay - re en — por-ten - tos róm - pa-se

Tiple 2  
róm - pa-se rás - gue-se

A 2  
róm - pa-se rás - gue-se

T 2  
róm - pa-se rás - gue-se

92

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

92

A.C.

Rómpase todo el Ayre

99

Tiple 1

A 1

T 1

Tiple 2

A 2

T 2

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

A.C.

laal-taes - fe - ra en — pro - di - gios róm - pa - se

rás - gue - se rás - gue - se

3# 3# 6 6 6

Rómpase todo el Ayre

105

Tiple 1

rás - gue-se laal-taes - fe - ra en — pro-di - gios, en pro -

A 1

rás - gue-se laal-taes - fe - ra en — pro-di - gios, en pro

T 1

rás - gue-se laall ta - es — fe - ra en — pro di gios, en pro

Tiple 2

róm - pa-se laal-taes - fe - ra en — pro-di gios, en pro -

A 2

róm - pa-se laal taes fe - ra en — pro-di - gios, en pro

T 2

róm - pa-se la al — taes fe - ra en — pro-di - dios, en pro -

105

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

105

A.C.

6 6 7

Rómpase todo el Ayre

*III*

Tiple 1  
di - - - - - gios.

A 1  
di - - - - - gios.

T 1  
di - - - - - gios.

Tiple 2  
di - - - - - gios.

A 2  
di - - - - - gios.

T 2  
di - - - - - gios.

*III*

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

*III*

A.C.



# Rómpase todo el Ayre

Joaquín García

RECITADO

Alto  
(solista)

Acompañamiento  
Continuo

4

A

A. C.

Llé-ne se to-doel cie-lo dea le grí a yel a - bis - mo seo cu-pe de tris-

te - zas al ver q.en es - te dí a ha-ze Dios por el hom-bre tal fi-ne - za.

5 4

7 4

6

3 #

# Rómpase todo el Ayre

Joaquín García  
(c.1710-1779)

## COPLAS

Alto

1<sup>a</sup> Vien - do des - de - los cie - los la Di - vi - na pie -  
 2<sup>a</sup> Y mi - ran - do q.el hom - bre por si no e - ra ca -  
 3<sup>a</sup> De ter - mi - nó pia - do - sa to - mar car - ne mot -

Chirimía 1

Chirimía 2

Bajo a las Chirimías

Acompañamiento Continuo

6 4 3 4 3 #

A

dad; la in - dig - nae - cla - vi - tud en que nos pu - so nues -  
 paz; pa - ra po - der rom - per la vil ca - de na q.a  
 tal; que so - lo pu - down Dios tan in - fi - ni - tos da -

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

A.C.

(7)

4 3 # 3 #

# Rómpase todo el Ayre

6

A

tro pa - dre A - dán.  
rras - tran does - tá.  
ños re - me - diar.

Ch. 1

Ch. 2

Bj.

A.C.



*A Nuestra Patrona y Señora Santa Anna.*

*Villancico a 5 con Violines.*

***La Perla preciosa.***

*E/XVI-28. Año de 1762.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## NOTAS CRÍTICAS

### *Estribillo*

- (1) Manuscrito: Diferentes ritmos; Transcripción: Hemos unificado rítmicamente los tres instrumentos que tocan al unísono, tomando el modelo del violín 2º.
- (2) Ms: Fa natural; Trs: Fa#. Hemos obviado el intervalo de 2ª aumentada. Este intervalo aparece como 2ª Mayor en la respuesta que realiza el tenor al tiple solista en el compás 8.
- (3) Ms: En la particella del oboe aparece sin articular; Transcripción: articulamos esta voz.
- (4) Ms: Sol# ; Trs: Sol natural, evitamos la segunda aumentada.
- (5) Ms: dos semicorcheas y fusa; Trs: unificamos figuración rítmica en los tres instrumentos.
- (6) Ms: Si ; Trs: Do, corregimos unísono.
- (7) Ms: la articulación sólo aparece en la particella del oboe.
- (8) Ms: Fa#; Trs: Fa natural.
- (9) Ms: Fa#; Trs: Fa natural.
- (10) Ms: La; Trs: Sol.

### *Coplas*

- (1) Ms: sin indicar articulación; Trs: articulado.
- (2) Ms: sin indicar articulación; Trs: articulado.

# La Perla Preciosa

Transcriptor:  
Rafael Cuéllar

A Nuestra Patrona y Señora Santa Anna.  
Villancico a 5 con violines.  
Año de 1762

Joaquín García

## ESTRIBILLO

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are:

- Tiple Solo**: Treble clef, common time, rests.
- Tiple 2º**: Treble clef, common time, rests.
- Alto 2º**: Treble clef, common time, rests.
- Tenor 2º**: Treble clef, common time, rests.
- Oboe**: Treble clef, common time, melodic line with triplets and accents.
- Violin 1º**: Treble clef, common time, melodic line with triplets and accents.
- Violin 2º**: Treble clef, common time, melodic line with triplets and accents.
- Organo**: Bass clef, common time, rests.
- Acompañamiento continuo**: Bass clef, common time, figured bass line with figures: 3#, 6, 4 3#, 6.

La Perla Preciosa

4

Tip. Solo

La per<sup>3</sup> - la pre-

4

4

4

4

8

Ob.

(5)

Vln. 1

Vln. 2

Org.

Ac. C.

Detailed description of the musical score: The score is for the piece 'La Perla Preciosa'. It features a vocal line for 'Tip. Solo' with lyrics 'La per<sup>3</sup> - la pre-'. The instrumental parts include Trumpet 2nd (Tp. 2°), Alto Saxophone 2nd (A 2°), Tenor Saxophone 2nd (T 2°), Oboe (Ob.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Organ (Org.), and Acoustic Bass (Ac. C.). The Oboe, Violin 1, and Violin 2 parts feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Acoustic Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The Organ part is mostly silent. The score is marked with a '4' at the beginning of each staff, indicating a 4/4 time signature. A '(5)' is written above the Oboe staff. The page number '65' is at the bottom right.