

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

Vol. V

CANTATAS Y CANCIONES

PARA VOZ SOLISTA E INSTRUMENTOS

(1640-1760)

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO POR

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

B A R C E L O N A , 1 9 7 3

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

Volumen V

CANTATAS Y CANCIONES

PARA VOZ SOLISTA E INSTRUMENTOS

(1640-1760)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

XXXV

B A R C E L O N A , 1 9 7 3

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

Vol. V

CANTATAS Y CANCIONES

PARA VOZ SOLISTA E INSTRUMENTOS

(1640-1760)

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO POR

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

B A R C E L O N A , 1 9 7 3



© C. S. I. C.

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1973

© CSIC

© de esta edición: herederos de Miguel Querol Gavaldá, 2017

e-NIPO: 059-17-141-8

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

© C. S. I. C.

I. S. B. N. 84-00-03978-5

DEPÓSITO LEGAL B. 6513 - 1974

Impreso en España. Printed in Spain.

Grabado y estampación musical:

A. Boileau y Bernasconi. Provenza, 247. Barcelona.

Composición y tirada textos:

Casa Provincial de Caridad. Imprenta-Escuela. Montalegre, 5. Barcelona.

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
Prólogo.....	7
I. Los Compositores de este libro.....	9
II. Crítica de la edición y Comentarios.....	15
Advertencias a la Parte musical.....	18

PARTE MUSICAL

1. Tonada humana «Filis, yo tengo». Clemente Imaña.....	1
2. Solo humano «La Rosa que reyna». Juan de Navas.....	3
3. [Villancico.] «Corazón que suspiras atento». Durón.....	9
4. Lamentación 2. ^a Feria Sexta. « <i>Lamed</i> ». Joseph Ruiz.....	15
5. Lamentación 3. ^a del Miércoles. « <i>Jod</i> ». Francisco Viñas.....	23
6. Cantada de Corpus «Resuene el orbe». Diego Durón.....	38
7. Partida amorosa «Descuidado el ruyseñor». Xabier Nebra.....	51
8. Cantada al Nacimiento. «Por aquel horizonte». Juan Francés Iribarren.....	59
9. Cantada de Navidad «Noble, magestuosa». Joaquín García.....	68
10. Cantada humana de Eurotas y Diana. «Al piélago espumoso». Mtro. San Juan.	78
11. [Romance.] «Abril floreciente». Durón-Arze.....	86
12. [Motete.] «O quam suavis». Mtro. Iribarren.....	88
13. Cantada al Smo. «Los valles hoy se alegran». J. Francés de Iribarren.....	91
14. Cantada al Smo. «O, quién pudiera alcanzar». Torres.....	102
15. Cantada al Smo. «Sagrada devoción». J. Francés de Iribarren.....	128

PRÓLOGO

El repertorio que en este volumen se publica no solamente es inédito en su totalidad, sino también desconocido. Dentro del plan general que expuse en el prólogo del volumen primero de Música Barroca Española, el que hoy se edita es el quinto. Dos razones principalmente me han decidido a darle prelación: una, porque con este repertorio se abre una nueva perspectiva para el conocimiento de la historia musical de España; la otra, porque las obras que integran el presente volumen no solamente son esperadas con vivísimo interés por todos los musicólogos, sino también porque son muy aptas y deseadas por los artistas, para incorporarlas al repertorio de los conciertos, cada vez más frecuentes, de música barroca, de las que está ausente la música española a causa del desconocimiento de la misma.

Aunque tengo transcritas también otras cantatas y villancicos a varias voces e instrumentos, he creído conveniente reunir en este volumen solamente música monódica. Hay canciones profanas, piezas litúrgicas en latín y cantatas religiosas en lengua española. El repertorio abarca aproximadamente los años 1640-1760. Con toda intención he prescindido de las obras de autores de la segunda mitad del siglo XVIII, porque no presentarían la novedad e interés que suponen las del período a que me he limitado.

Debo advertir al lector que este volumen está muy lejos de constituir una antología de cantatas españolas ni tampoco de obras para voz solista e instrumentos. Seguramente habrá otras mejores y algunas peores. Conozco la existencia de más de 500 cantatas españolas que duermen en distintos archivos y de varios centenares de otros tipos de composición también con instrumentos, pero solamente he escogido quince de unas treinta cuyos materiales pude tener a mi disposición. Todas las cantatas españolas de fines del siglo XVII cuya existencia conozco, y la mayoría del XVIII llevan siempre, en los manuscritos, el título de «Cantada» y no Cantata. El lector podrá observar la variedad de combinaciones de voz e instrumentos que en tan pocas obras se ofrece. Hay piezas para tiple y dos violines, o bien para tiple y dos flautas. Las hay para tenor, oboes y fagotes, para alto y cornetas, para alto y tres violines, etc. Todos los cantos de la voz solista van arropados con los tenues vestidos de la música de cámara y acompañamiento. Decir que son obras con acompañamiento instrumental sería expresar muy mal la realidad. Aquí los instrumentos no acompañan, en el sentido que se suele dar a esta palabra, sino que suenan con la voz, tocan en su estilo, dialogan con ella, la visten. Solamente acompaña el instrumento destinado a este fin, el que lleva el bajo de la armonía, el bajo continuo o el cifrado. Dicho instrumento era normalmente el clave, el arpa o el órgano, excepto cuando el mismo autor indica algún otro instrumento polifónico apto para acompañar, como el archilaúd, la vihuela, la guitarra y otros.

El lector podrá observar que el bajo de las obras del siglo XVII lleva muy pocas notas cifradas, y en algunas piezas ninguna. El número de notas cifradas va en aumento a medida que avanza el siglo XVIII, de manera que se puede considerar que se llega al cifrado completo, o casi completo, hacia 1750. Del repertorio de este volumen, sin duda alguna, el cifrado mejor y más completo es el de la cantata «Sagrada devoción», de J. Francés de Iribarren.

Generalmente, en las publicaciones de música con acompañamiento los musicólogos ponen las notas originales del bajo en un tipo de tamaño normal, y las notas con que el musicólogo realiza el acompañamiento, en tamaño más pequeño, porque así se ven mejor el bajo en cuestión y el mérito del realizador; pero, en cambio, este procedimiento es incómodo para la lectura del músico ejecutante. Otros ponen en pentagrama separado el bajo original, y el bajo, ya realizado por ellos, en el doble pentagrama común a los acompañamientos de tecla. No me parece práctico el primer sistema ni necesario el segundo. Por ello en el acompañamiento de este volumen todas las notas son del mismo tamaño. Basta que sepa el lector que el bajo del acompañamiento, o sea la nota más baja, en cada momento, de la mano izquierda es siempre el auténtico bajo del manuscrito original y que las otras notas son de mi realización.

Después de este breve proemio no me queda más que agradecer a mis buenos amigos, la profesora doña Lola de la Torre, el musicólogo Lothar G. Siemens y don José Naranjo, conservador del Museo Canario, los microfilmes que me proporcionaron con varias cantatas del archivo catedralicio de Las Palmas; a la profesora doña Marta Santa-Olalla, por las fotocopias con que me obsequió, de varias obras conservadas en El Escorial; al padre Andrés Llordén y a don Francisco Corrales, por las excepcionales facilidades que me dieron para estudiar y utilizar el archivo musical de la catedral de Málaga. Para todos ellos la canción de mi agradecimiento más sincero.

I

LOS COMPOSITORES DE ESTE LIBRO

De la docena de compositores cuyas obras integran este volumen, algunos, como Diego Durón, Clemente Imaña, Joaquín García, F. Javier Nebra y Francisco Viñas, han sido desconocidos hasta ahora y sus nombres no figuran todavía en ningún Diccionario. De los restantes, excepto Sebastián Durón, apenas se sabe algo más que su nombre. Por ello creo que con la publicación aquí de sus breves biografías se satisfará la natural curiosidad de saber quienes son los autores de estas obras que sin duda alguna llamarán la atención del mundo musical, tanto por su belleza como por su inesperada aparición en el horizonte del ignorado barroco musical español.

Maestro ARZE. — El número 11 de las composiciones publicadas en este volumen es obra de los maestros Durón y Arce. En la crítica de la edición explicamos en qué consiste la aportación de cada cual.

Con el apellido *Arze* o *Arce*, que de las dos maneras se encuentra, hay dos músicos del siglo XVIII. Uno, de fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII, llamado José Martínez de Arce, del cual en los manuscritos 7 y 8 del archivo musical de la catedral de Valladolid se conservan 203 composiciones fechadas entre los años 1690-1717; el otro es Juan José de Arze, de la segunda mitad del XVIII, del que se conservan obras en la Colegiata de Santa María de Roncesvalles y otros archivos.

A juzgar por el manuscrito y también por el estilo, es José Martínez de Arce, contemporáneo de Sebastián Durón, el coautor del número 11.

DURÓN, Diego. — Nació hacia 1658 en Brihuega. Estudió música en Cuenca con Alonso Xuárez. En 1676 marchó a Las Palmas de Gran Canaria, de cuya catedral fue maestro durante cincuenta y cinco años. Murió aquí el 15 de marzo de 1731. En el archivo catedralicio de Las Palmas se conservan más de 400 obras de muy alta calidad, en su mayor parte villancicos a varios coros.

DURÓN, Sebastián (1660-1716). — Hermano del anterior, nació también en Brihuega. Probablemente estudió música con A. Xuárez en Cuenca. En 1679 lo encontramos en Zaragoza, donde el 19 de junio del mismo año Andrés de Sola, organista del Santo Templo del Salvador, le propuso, y fue aceptado, como su propio ayudante. Solamente ocupó este cargo unos nueve meses. En febrero de 1680, siendo maestro de capilla de la catedral de Sevilla Alonso Xuárez y estando vacante la plaza de segundo organista de dicha catedral, se presenta a oposiciones y las gana. Ejerció este cargo desde 18 de marzo de 1680 a septiembre de 1685, en que, gracias a la recomendación de A. Xuárez, fue nombrado organista mayor de la catedral de Burgo de Osma. A fines de noviembre de 1686 marchó a Palencia, donde ejerció de organista desde el 1 de diciembre de 1686 a 23 de septiembre de 1691, en que fue nombrado para el mismo cargo en la Capilla Real de Carlos II en Madrid, siendo también director del Real Colegio de

Niños Cantorcicos. Al advenimiento de la dinastía de los Borbones marchó a Pau (Francia), donde residió desde 1712 a principios de 1714. Luego se trasladó a Bayona, siendo nombrado Limosnero Mayor de la reina Mariana de Neoburgo. Murió en Cambó (Francia) el 3 de agosto de 1716.

FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. — Nació en 1698 en Sangüesa (Navarra) y murió el 21 de septiembre de 1767 en Málaga. Organista de la catedral de Salamanca desde el 10 de mayo de 1717 hasta el 1 de octubre de 1733 en que pasó a Málaga para desempeñar el cargo de maestro de capilla en la catedral de esta ciudad. Ya el 8 de noviembre de 1732 había sido elegido por unanimidad maestro segundo de capilla de Málaga, habiendo sido nombrado maestro primero, este mismo día, Manuel Martínez Delgado. Muerto éste el 7 de junio de 1733, nombraron a Iribarren, que aquellos días se hallaba en Salamanca para recibir las órdenes sacerdotales, hecho que hubo lugar el 30 de septiembre. En 1741 el obispo de Valladolid le brindó la dirección de su catedral, pero el Cabildo malagueño, que pronto apreció el extraordinario talento de Iribarren, le aumentó el sueldo en 100 ducados, para que permaneciera en Málaga. Probablemente Iribarren se llevó consigo a Málaga las composiciones escritas antes de ser maestro de capilla de esta catedral, ya que las mil y pico de obras que de este gran compositor he catalogado en el archivo de Málaga están fechadas desde 1729 a 1765. Otras diez obras suyas se encuentran en el archivo catedralicio de Las Palmas de Gran Canaria. Por las varias composiciones que he tenido ocasión de transcribir, que son algunas más de las que aquí publico, Juan Francés de Iribarren aparece como un compositor de primer orden y su producción es fundamental para el estudio de la Cantata en España, ya que entre sus obras hay unas 500 cantatas.

GARCÍA, Joaquín. — No se conoce todavía la fecha de su nacimiento, pero se sabe que sus padres fueron «vecinos y naturales de la Villa de Anna, en el arzobispado de Valencia».¹ La Villa de Anna pertenecía al partido judicial de Enguera. A juzgar por los documentos conservados, cabe la duda de si nuestro músico nació también en Villa de Anna o bien en la ciudad de Valencia, ya que en el libro de *Salarios* (1669) de la catedral de Las Palmas consta que «Don Juachín García, maestro de capilla, natural de Valencia de los reynos de España, fue resibido en esta Santa Yglesia con 300 ducados y dos cayses de trigo y ganó desde 16 de marzo de 1735, que fue quando se envarcó para esta isla».

Joaquín García ejerció como maestro de capilla de la catedral de Las Palmas desde el mencionado año de 1735 hasta el 15 de septiembre de 1799, en que murió. El folio 120 del citado libro de *Salarios* nos da una explicación muy detallada de las actividades musicales a que estaba obligado en virtud de su cargo. Dice así: «Los trescientos ducados de renta los gana en esta forma: cien ducados por hacer exercicio con toda la capilla de músicos a lo menos dos a tres vezes cada semana en la Sala o Escuela de Canto, fuera de la obligación que tiene de tener enseñando siempre a lo menos dos o tres tipples diariamente, yendo a la casa de dicho maestro los dichos tipples a estudiar y dar lección. Los doscientos ducados y trigo los tiene por regir la capilla y componer en cada vn año diez villancicos de Naudad, los nueve para los maytines y el vno para la calenda; más tres villancicos para los maytines de los Santos Reyes; más ocho villancicos para la víspera, día y octaua de Corpus; más un villancico para la Azensión del Señor; más vn villancico para la Azumpzión de Nuestra Señora; más un villancico para el día de señora Santa Anna. Y a más desto es de su obligazión componer lo que se ofresiere en esta Santa Yglesia y el Cauildo le encomendare assi de latín como de romanze y es de su obligazión entregar todas las copias de los dichos villancicos y de las demás obras que el Cauildo le encomendare o nesessitare la Yglesia por ser las dichas obras de la fábrica cathedral. Y en quanto a la asistencia en la Yglesia tiene la misma y en los mismos días y funciones que tienen los demás ministros de la capilla de música y es del cuidado de dicho maestro vsar de las obras prinsipales y de más gusto que tiene esta Santa Yglesia y más moderna; según la solemnidad de las funziones y a proporsión de ellas deue ser la seriedad del compás, distinguiendo las de primera claze rigurosa de las que sólo lo son en el aparato, y las segundas classes, domingos y días de fiestas de los santos dobles, como lo han practicado sus antesesores. Y es de su obligazión también asistir a todas las funziones que el Cauildo determinare, haziendo las obras que para ellas se ofresieren.»

1. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas. Legajos 1647, folios 427-430, y 1651, folios 21-22 del cuaderno sexto.

Joaquín García no fue sacerdote. El 28 de agosto de 1739 casó con «doña Antonia Vélez de Osorio, hija del licenciado don Fernando Vélez de Valdivieso, difunto, regidor perpetuo que fue de esta isla de Gran Canaria y teniente de corregidor en la de Tenerife, y de doña Isabel Narváez de Osorio».²

Su producción musical conservada en el Archivo Musical de la catedral de Las Palmas, catalogado por doña Lola de la Torre de Trujillo,³ a quien debo y agradezco estas noticias, arroja un total de 569 obras, distribuidas así: «cincuenta y cuatro obras de latín, doscientos setenta y siete villancicos al Santísimo, diez y nueve de calenda, cincuenta y ocho de Navidad, cincuenta y seis de Reyes, treinta a la Ascensión, cuarenta a Santa Ana y treinta y cinco a la Asunción».

IMAÑA, Clemente. — No he podido encontrar noticia alguna de este compositor, y las obras que del mismo conozco son muy pocas, pero de tan alta calidad que para mí es uno de los mejores del siglo XVII. Algunos villancicos que he transcrito, y que espero publicar en otra ocasión, son de gran originalidad, muy personales y presentan un desarrollo temático muy trabajado.

NAVAS, Juan de. — F. Pedrell en su *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II, 1909, pág. 55, atribuye a Juan Francisco Gómez de Navas las composiciones que en los manuscritos musicales de dicha Biblioteca llevan por autor «Juan de Navas», y dice que era arpista de la Real Capilla de Madrid «recibido el 17 de mayo de 1669».

Nicolás A. Solar-Quintes, en *Panorama musical desde Felipe III a Carlos II (Anuario Musical)*, vol. XII, 1957, pág. 193, publica un documento que dice «Juan Gómez Navas fue recibido por cantor de voz tenor de la Real Capilla en 5 de Octubre de 1656».

Por su parte, José Subirá, en su obra *El Gremio de Representantes Españoles de Nuestra Sra. de la Novena* (Madrid, 1960), pág. 80, cita un Juan de Navas músico de teatro, con toda probabilidad compositor y arpista, inscrito ya en dicho gremio en 1650. En el mismo lugar cita otro músico inscrito el 1639 con el nombre de Alfonso de Navas.

Contemporáneos de los citados músicos hay todavía un Francisco de Navas y un Félix de Navas. Gracias a los documentos recientemente publicados por Mercedes Agulló,⁴ sabemos ahora que Francisco de Navas era el padre de nuestro Juan de Navas, y que éste era maestro de la Capilla Real en 1683. He aducido todos estos nombres para que se vea que no es fácil decir a quién pertenecen las composiciones musicales que llevan el apellido escueto de «Navas».

Juan de Navas aprobó el *Compendio numeroso de cifras armónicas para arpa* (Madrid, 1702), de Fernando de Huete, arpista de Toledo. Asimismo dio su aprobación para que se publicase la obra titulada *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* (Madrid, 1702), de José de Torres, y *Curiosidades del Canto llano* (Madrid, 1709), de Jorge Guzmán.

A nombre de Juan de Navas se han conservado las obras siguientes: La zarzuela, en tres jornadas, *Apolo y Dafne*, con cuatros, recitados y arias con violines, en colaboración con el Maestro Durón, en la Biblioteca Nacional de Madrid. Las canciones, *Ay amor que apacible*, *Ya te cansaste Cupido*, *Místicos accidentes*, *En este arpón tirano*, *La rosa que reina*, *Rústicos ciudadanos de las ondas* y *Puesto que en lo inconstante*, todas para solo y acompañamiento, en la Biblioteca Central de Barcelona.

En el Pilar de Zaragoza: Juan Nabas, *Del bravo de la vida*, Villancico al Santísimo, a 4 y bc.

Con el apellido escueto, Navas, el solo humano con violines *Guerra, sañas, fuego, enojos*, en la Biblioteca Nacional de Madrid; el solo al Smo. *Aunque los floridos campos*, en la catedral de Gerona; los villancicos a dúo, *Porque á de morir la llama* y *Alma del cielo*, y el solo *Al concebirse hermosa*, en el archivo de la catedral de Burgos; el villancico a 8 voces, *Sálgase fuera del trigo*, en el Pilar de Zaragoza; los motetes a 4 voces, *Benedictus Dominus Deus* y *Lauda anima mea Dominum*, en la Capilla Real de Granada; varios villancicos a 12 voces, en la catedral de Valladolid, y una Misa a 8, con clarín, en la catedral de Santiago de Compostela.

2. Libro 7 de Matrimonios del Sagrario Catedral, hoy en San Agustín, folio 144.

3. LOLA DE LA TORRE DE TRUJILLO, *El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas*, en *El Museo Canario*, 1964 y 1965.

4. *Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII*, en *Anuario Musical*, xxv, 1970, pág. 113.

Con el nombre Francisco de Navas figura el dúo *Flores a escuchar*, en la catedral de Gerona. Con el de Félix de Navas los motetes *Adjuva nos* a 4 voces, *Christus factus* a 8, y un Invitatorio de Difuntos a 4 y 8, en la Capilla Real de Granada.

NEBRA Y BLASCO, Francisco Xavier. — Nació en 1705, en Calatayud, siendo bautizado en la Colegiata de Santa María. Niño aún, trasladose su familia a Cuenca, donde recibió el sacramento de la confirmación en la Parroquia de San Pedro de esta ciudad. Recibió educación musical en el Colegio de San José dedicado a la formación de los Infantes de Coro de la Catedral.

Su padre, José de Nebra y Mezquita, era Organista principal y Arpista de la Catedral conquense desde 1709, y fue posteriormente maestro de capilla.

Más adelante trasladose Xavier a Zaragoza, y en agosto de 1727 el Cabildo de la Seo examina los méritos del Licenciado Nebra «persona de gran habilidad en ésta ciudad, de quien informaban los músicos su destreza», ya que «no parece que puede venir habilidad que le iguale, para asegurarse si desempeñará todas las partes que requiera el Organo del Sto. Templo del Salvador... Dotóse el empleo de Organista del Salvador y quedó electo Xavier Enebra» (sic), según las Actas Capitulares de La Seo, n.º 205 y 224.

Con fecha de 3 de diciembre de 1728 existe un Memorial (Actas Cap. 228) de F. Xavier Nebra para que no le descuenten una ausencia suya. Con toda probabilidad viajó a Cuenca, donde vivía su padre José de Nebra y Mezquita, ya que el 4 de noviembre de 1729 obtiene licencia del Cabildo zaragozano para que admita la plaza de Organista de Cuenca «para consuelo de su Padre anciano a quien honra aquel Cabildo con el Magisterio de capilla». Al año siguiente Xavier es confirmado Organista Mayor de la catedral de Cuenca. Este mismo año se casó con Juana Vieco. Nuestro músico murió prematuramente en 1741, cuando sólo contaba treinta y seis años, sobreviviéndole su padre, que murió en 1747.

Esta biografía de Xavier Nebra, que no figura todavía en ningún diccionario, la debo toda entera a la amabilidad de la profesora doña Marta Santa-Olalla.

En el archivo musical de la catedral de Cuenca se conservan con el nombre y apellido de Xavier Nebra un *Villancico a Ntra. Sra. de la Asunción*, a 8 voces, violines, bajón y acompañamiento, y una Lamentación a dúo con violines y continuo. Seguramente algunas otras composiciones con el apellido escueto de Nebra pueden atribuírsele, si bien es difícil precisar cuáles, dado que son cinco los músicos Nebra de la misma familia.

RUIZ [SAMANIEGO], José. — Compositor aragonés del siglo XVII. Cuando el 27 de septiembre de 1661 fue recibido como maestro de capilla del Pilar de Zaragoza, en la misma acta de su nombramiento se hace constar que venía ejerciendo este mismo cargo, desde hacía algunos años, en Tarazona. De las noticias conocidas acerca de su actuación en el Pilar de Zaragoza que duró hasta febrero de 1670 se desprenden dos aspectos importantes de su personalidad: que era un gran compositor y que tenía un carácter difícil. Cuando en las fiestas de Corpus de 1662 se cantaron sus villancicos, el Cabildo comprobó «que era buena su habilidad para el ministerio» y que «se cantaron tres villancicos de muy buen gusto». (Los villancicos debían ser forzosamente suyos, pues escribir los villancicos de Navidad y Corpus Christi era una de las obligaciones más serias que tenía todo maestro de capilla, en el siglo XVII y aun a fines del XVI.) En 1668 el Cabildo le dio una serie de normas a seguir para el buen funcionamiento de la capilla. Pero entre 1669-1670 el Cabildo se queja varias veces contra Ruiz Samaniego del incumplimiento de sus obligaciones. Entre otras cosas dijeron que «trataba muy mal a los infantes (de coro)... y consideróse que este hombre no se enmendaría, que ya en otras ocasiones se había experimentado que no cabía enmienda en su condición. Juntóse a esto el que todos los músicos estaban desabonados con él». En consecuencia, a partir del mes de febrero de 1670 prescindieron de sus servicios.⁵

En el Archivo de Música del Pilar se conservan 188 composiciones con el nombre de José Ruiz Samaniego, que yo mismo catalogué, hace algunos años. Hay algunas obras más que solamente llevan

5. Debo estas noticias al Rdo. D. Pedro Calahorra Martínez, que las trae en su libro inédito, titulado *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*.

el apellido, la mayoría de las cuales son probablemente de José, pero algunas podrían ser igualmente de su hermano Francisco Ruiz Samaniego, que fue maestro de capilla en la catedral de Burgos. Casi todas las obras son policorales, escritas a 8, 10 y 12 voces, y algunas a 14 y 16. Excepto treinta y dos que son litúrgicas, en latín, el resto son villancicos de la más rica variedad.

SAN JUAN [José de]. — Gran compositor de fines del siglo xvii y primera mitad del xviii, del que solamente conozco los siguientes datos: que en 1694 se publicó en Madrid un *Cerimonial Dominicano*, a cuyo final sigue un «Arte de Canto llano, con Reglas especiales, para que con brevedad puedan los principiantes aprovecharse. Por el Padre Fray Joseph de San Juan, Maestro de Novicios del Convento de Santo Tomás de Madrid». En los años 1708-1711 fue maestro de capilla de Sigüenza. De aquí pasó, probablemente en este año de 1711, a desempeñar el mismo cargo en el convento de las Reales Descalzas de Madrid. Consta que lo era en 1719. En 1728, figura como Censor de la obra *Arte de Canto Llano y Breve resumen de sus principales reglas, por Fray Antonio Martín y Coll* (Madrid, 1729). Según Ruiz de Lihory (*La Música en Valencia*, p. 329), era todavía maestro de las Descalzas en 1732, y cita de este compositor el oratorio *Triunfo de la Gracia divina representado en el martirio de la gloriosa Santa Bárbara. Oratorio Sacro. Año 1732*. Y parece que lo era aún en 1745, ya que en este año se publicó el *Laudatorio Panegyrico-músico...*, de Fray Miguel Landivar, en cuya página 8 se lee: «Entre tanto Príncipe Músico sobresale... el celeberrimo Maestro de Capilla que rige y echa el compás en esta apreciada Música. ¿Sabéis quién es? El Maestro San Juan..., célebre Maestro de capilla de las Señoras Descalzas Reales». Así, pues, es muy probable que muriese en 1747, fecha en que, según H. Eslava, ocupó su vacante el maestro José Picañol.

El poeta y compositor don Tomás Iriarte, en su poema *La Música* (Madrid, 1779), pág. 64, pone al maestro San Juan entre los mejores músicos del siglo xviii. Si bien la mayor parte de su producción es religiosa, al igual que J. Nebra y A. Literes, junto a los cuales es citado por Iriarte, no desdeñó escribir música profana y escénica, como lo prueba la cantata que en este libro se publica.

Se conserva música suya principalmente en los monasterios de El Escorial y Montserrat. Otras obras en los archivos de las catedrales de Jaca, Málaga, Las Palmas de Gran Canaria, monasterios de Guadalupe y Santa María de Roncesvalles y Puebla de México.

H. Eslava, en su *Lira Sacro-Hispana*, v, pág. 84 y ss., publicó las lecciones 1.^a y 2.^a del tercer nocturno del Oficio de Difuntos, a 8 voces.

En el archivo de música del Pilar de Zaragoza hay siete obras de otro compositor llamado Atilano San Juan.

TORRES [José de]. — Aunque la obra que aquí se publica lleva sólo como autor el apellido «Torres», tengo para mí que se trata de José de Torres Martínez Bravo, nacido en 1665 en Madrid, y muerto aquí en 1738. Desde 1697 fue organista de la Real Capilla, y más tarde director de la misma hasta su muerte. El hecho de que en la cantata de Torres se escribe, refiriéndose a los instrumentos, «Todos» frente al «Solo», es para mí un argumento en favor de José de Torres, ya que no creo que las iglesias tuviesen varios violines primeros, varios segundos, etc., para contestar al Solo, ya que este Solo no es de un instrumento, sino de todo el cuarteto de cuerda. Fue gran partidario y entusiasta del estilo italiano que a la sazón reinaba en la Corte, y es esta otra razón para creer que el n.º 14 de las obras de este volumen le pertenece, puesto que su estilo evidencia un buen conocimiento de la música italiana. En este sentido publicó unas «Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa... Añadido ahora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las Obras de Música, según el estilo Italiano... Madrid, 1736». (En la primera edición de 1702 no trataba del estilo italiano.) Publicó un *Missarum liber*, dedicado a Felipe V, que contiene siete misas, en Madrid, 1703, en la «Imprenta de Música» que él mismo fundó y de la que era propietario. De este libro se han conservado varios ejemplares. En la Biblioteca de Madrid hay dos «Cantadas Humanas» para voz solista y violines de José de Torres, pero se ha perdido o extraviado el acompañamiento. En la Biblioteca Central de Barcelona el solo con acompañamiento *Para qué son esas flores*. Otras obras suyas se hallan en los archivos de Avila, Burgos, Pamplona, Segorbe, Segovia, Valencia, Zaragoza, Montserrat, Huesca, El Escorial y

en la Staats Bibliothek de Munich. H. Eslava, en su *Lira Sacro-Hispana*, vol. III, publicó varios números del Oficio de Difuntos a 4 y 8 voces, de este músico.

VIÑAS, Francisco. — Es uno de los muchos y buenos compositores españoles, tan desconocido que ni siquiera el nombre figura en diccionario alguno. La cantidad y calidad de su producción conservada merece que algún Licenciado le dedique su tesis doctoral.

Lo único que puede decirse de su biografía es que perteneció a la orden franciscana reformada por San Pedro de Alcántara, puesto que algunas de sus composiciones llevan estos títulos en su portada: «Coplas a mi padre San Pedro de Alcántara», o bien «Villancico a mi padre San Pedro de Alcántara».

Con toda seguridad fue maestro de capilla de la catedral de Jaca desde el año 1716 al 1730, ya que el centenar de obras suyas que en esta catedral se conserva están fechadas entre los citados años 1716-1730. Se comprueba también porque muchas de sus obras están dedicadas «A mi Sra. Santa Orosia», patrona de Jaca.

Resumiendo su producción conservada en el archivo musical de la catedral de Jaca, hay 8 Misas, 13 Salmos, 5 Lamentaciones, 5 *Domine ad adjuvandum*, 4 *Magnificat* y otras 10 obras litúrgicas en latín; 26 Villancicos, de ellos 14 «a mi patrona Sta. Orosia», 5 Cantatas, 4 Coplas, 2 dúos y un cuatro. En el archivo catedralicio de Calahorra hay otras 20 obras de F. Viñas, entre ellas 7 Motetes. En la catedral de Pamplona 2 Misas de Difuntos a 8 voces.

II

CRÍTICA DE LA EDICIÓN Y COMENTARIOS

Observaciones generales. — a) Las portadas de los manuscritos donde se ponen los títulos de las obras generalmente no dicen si el solo es de tiple, alto, tenor o bajo. Cual sea la voz se desprende de la clave y de la tesitura. En estos casos pongo el nombre de la voz en paréntesis.

b) Si a veces hay notas ligadas con el trazo moderno del ligado, es que así vienen en el manuscrito, aunque éste sea del siglo XVII.

c) Las palabras expresivas, como *Despacio*, *Allegro*, *Grave*, etc., las lleva el original.

d) He realizado el acompañamiento de todas las obras como para ser ejecutado con instrumentos de tecla. Pero cuando el instrumento acompañante no era de tecla, debajo de la palabra acompañamiento pongo el nombre del instrumento en cuestión.

e) Aunque yo había ordenado las obras de este volumen por riguroso orden cronológico, por comodidad en la grabación y distribución de los materiales no se ha conservado dicho orden.

f) En la parte musical se dan los títulos abreviados. A continuación sigue el título completo de cada obra, indicando al mismo tiempo la fuente o manuscrito del que se ha hecho la transcripción.

N.º 1. — «Tonada Humana. *Filís, yo tengo un dolor.* (Tiple) Biolón y arpa.»

Fuente: Hoja manuscrita, suelta, de la primera mitad del siglo XVII. Archivo particular de M. Q. En la hoja en cuestión hay otra «Tonada humana» también para tiple, violón y arpa sobre el mismo texto que la que aquí publico, pero con la música completamente diferente. Hay todavía una tercera tonada humana para soprano y acompañamiento cuyo texto empieza «Menga, el amor que te tengo». Las dos primeras escriben el nombre del autor «Clemente y maña». La tercera y otras piezas que he visto de este músico escriben Imaña, grafía que adopto. Los ligados, en estilo moderno, que unen dos notas, vienen en el mismo manuscrito.

La tonada que se publica es una de las rarísimas obras, del repertorio español que conozco, en que el violón es independiente y no constituye, al mismo tiempo, el bajo continuo o acompañamiento.

N.º 2. — «Del M.º Juan de Navas. Solo con instrumentos. *La Rosa que reyna.*» Ms. de la Biblioteca Central, signatura M. 738-63.

El papel del violón está escrito en clave de *do* en tercera línea. Como sea que todas las composiciones que conozco del tipo de ésta son para dos violines y que efectivamente la tesitura de la música encomendada a este «violón» es la normal del violín segundo en esta época, lo transcribí en clave de *sol*. Pero tal vez se tocaría también por una viola.

N.º 3. — «Solo con violines. Estribillo. *Corazón que suspiras atento.* Durón.»

Fuente: Manuscrito de El Escorial, sign. 33-5 bis. Es una hoja suelta con 24 pentagramas, en partitura, que comprende los dos violines y el cifrado. Al final de la página varias coplas de texto.

Creo que debe atribuirse a Sebastián Durón, que ejerció sus actividades musicales en la corte de Car-

los II, y no a su hermano Diego, que pasó toda su vida de maestro de capilla en Las Palmas de Gran Canaria. En el compás 101 el acompañamiento lleva, equivocadamente, la cifra 46 en lugar de 43, que es la correcta.

N.º 4. — «Lamentación 2.ª, feria 6.ª para Tenor. Joseph Ruiz. *Lamed. Matribus suis.*»

Fuente: Manuscrito de mediados del siglo XVII. Archivo musical del Pilar de Zaragoza, Legajo LXVII-5. Conservada en cuatro papeles sueltos cuyos encabezamientos, además del citado Tenor, rezan así: «Tiple 1.º biolín lamentación 2.ª feria 6.ª» «Tiple 2.º biolín a 4. feria 6.ª lamentación 2.ª» «Vaxo para el Archilaúd a 4 Lamentación 2.ª feria 6.ª» En todos los papeles consta el nombre del autor.

Estos encabezamientos parecerían indicar que el violín 1.º tocaba con el tiple 1.º, y el violín segundo con el tiple 2.º Pero no es así. Los papeles de los violines son papeles de instrumentos y, exceptuada la palabra *Lamed*, sería muy difícil, y algunas veces violento e imposible, el aplicarles el texto. De manera que es realmente una Lamentación para Tenor solo con instrumentos.

En cuanto al acompañamiento con archilaúd, cuyo bajo he resuelto como los demás acompañamientos de *continuo*, es curiosísimo observar que la Iglesia, en señal de luto y tristeza, prohibía tocar el órgano en los oficios de Semana Santa. Pero en su lugar en muchas iglesias españolas se cantaban las Lamentaciones con clavicordio, y en el caso presente con Archilaúd.

La palabra «*estulta*», compás 48 debe escribirse «*stulta*», pero no puede corregirse, porque entonces faltaría una sílaba para la música. Faltas de latinidad de este tipo se encuentran también, de vez en cuando, aunque más raramente, en los polifonistas españoles del XVI.

N.º 5. — «Lamentación solo. La 3.ª del Miércoles. *Jod.* De Francisco Viñas. Año 1723.»

Fuente: Manuscrito del archivo particular de M. Q. Consta de cinco papeles sueltos: dos para el texto (uno para voz de Contralto, otro para Tiple), dos para el violín y el bajo (Violoncello) y uno para el acompañamiento. Originariamente fue escrita para Contralto, pero por abundar demasiado las tésituras graves extremas, fue copiada posteriormente para Tiple, a la octava alta con respecto al papel de Contralto. Por mi parte, mirando siempre a que las transcripciones, dentro del rigor de una edición crítica, sirvan lo más posible para facilitar la ejecución de las obras, he transcrito la copia del Tiple. La copia es más bien de fines del siglo XVIII, ciertamente no del año en que fue escrita la Lamentación.

N.º 6. — Portada: «Corpus. A 4 con instrumentos. *Resuene el orbe.* M.º Dn. Diego Durón. Año 1725.»

Fuente: Manuscrito del archivo catedralicio de

Las Palmas de Gran Canaria, sign. C-XIV-43. Consta de seis papeles sueltos, cinco para los instrumentos y uno para la voz. En todos los papeles, excepto la portada, se hace constar que es una cantata. Baste citar el primero de ellos: «Tiple. Instrumento de corneta. Cantada a 4 con instrumentos. M.º Dn. Diego Durón».

Hay que tener presente que muchas veces en la música barroca se cuentan como voces las voces instrumentales. Tal sucede en esta Cantada a 4. El mismo compositor no ha escrito ni una sola palabra de texto en las otras voces que son ejecutadas por cornetas y bajo (fagot).

N.º 7. — «Partita Amorosa. *Descuidado el ruyseñor.* Don Xabier Nebra».

Fuente: Manuscrito del Instituto Español de Musicología. Consta de cuatro papeles sueltos, uno para la voz, dos para violines y uno para el acompañamiento. Todos los papeles escriben «*da capo*» al final de la pieza, pero en ninguno se indica dónde termina. Es la única obra española del siglo XVIII que conozco, hasta la fecha, encabezada con el título de «Partita».

N.º 8. — Portada: «Cantada al Nacimiento con flautas trabiessas. *Por aquel Orizonte.* Para el Archivo de esta Sta. Yglesia. Del Mtro. Dn. Juan Francés de Yribarren. Año de 1749.» La iglesia es la catedral de Málaga, donde la obra se conserva.

Consta de cinco papeles sueltos: dos para la voz, dos para las flautas y uno para el acompañamiento. En los papeles de la voz y acompañamiento se escribe: «Recitado» y al final del mismo, «*Sigue Area*». Los otros papeles dicen: «Recitado tacet. Area Allegro. *Todo el Mundo*».

N.º 9. — Portada: «Navidad. Cantada Sola con Oboes y Bajones. *Noble, magestuosa arquitectura.* Mtro. Dn. Joaquín García. Año de 1757.»

Fuente: Manuscrito del archivo musical de Las Palmas de Gran Canaria. Sign. E-XII-5. Consta de seis papeles sueltos: el de la voz con este encabezamiento: «Alto Cantada Sola con Oboes y Bajones». Luego en las copias de los instrumentos se escribe «Bajo» en lugar de *bajón*, aunque naturalmente con ambos vocablos se designa al fagot.

En vistas a la ejecución práctica, pues siempre es más fácil encontrar un tenor que un contralto solista, he transcrito la obra como si fuese para Tenor, como lo pide realmente la sonoridad de los oboes y fagotes. Para cantarla un contralto basta leer la parte de la voz en octava baja.

N.º 10. — Portada: «Dos Cantatas Humanas. *Al Piélago espumoso y Ay de mí que homicida,* con Violines. Del comedión de Eurotas y Diana. Del Maestro S. Juan.»

Fuente: Manuscrito de El Escorial, sign. 84-15. Conservada en papeles sueltos como es habitual. La palabra expresiva «Grave» solamente está escrita en las partes del acompañamiento y del «violino 2.º».

N.º 11. — *Abril floreciente*. Esta pieza constituye un caso singularísimo. Su fuente es doble: una hoja suelta del siglo XVII, que trae solamente la voz y el bajo de acompañamiento, lleva escrito «Estríbillo Durón. *Abril floreciente*». Otro manuscrito de la misma época, que consta de tres papeles sueltos correspondientes a la voz y a un doble acompañamiento («acompañamiento general» y «acompañamiento al estríbillo»), escribe en este último: «Solo con Violines; humano; *Abril floreciente*. Del M.º Arze». Tanto en estos tres papeles como en el de Durón la pieza, que es la misma, está escrita en *la* menor. Pero junto con los papeles de Arze hay otros tres copiados por la misma mano, correspondientes a los violines primero y segundo y al violón, que vienen escritos en *mi* menor. En mi modesta opinión lo que probablemente sucedió es lo siguiente: este tono humano, melodía y acompañamiento, fue escrito por Sebastián Durón. Unos pocos años más tarde el maestro Arze le añadiría los violines y el violón. El hecho de que los tres bajos (el de Durón y los dos de Arze) del acompañamiento estén en el tono de *la* me hace suponer que dicho acompañamiento lo realizaría un instrumento afinado una cuarta baja y por tanto su sonido real concordaría con el tono real de *mi* de los violines y el violón.

N.º 12. — Fuente: Manuscrito del archivo musical de la catedral de Málaga. Legajo VII, n.º 140. La portada dice así: «Motete Solo de Contralto al Smo. con Violines. Del Mtro. Iribarren. Año 1747.»

N.º 13. — Portada: «Cantada al SSmo. Con Violines y Oboe. *Los valles oy se alegran*. Para el Archivo de esta Sta. Yglesia. Del Mtro. Dn. Juan Francés de Yribarren. Año de 1758».

Fuente: Manuscrito del archivo musical de la catedral de Málaga. Consta de un papel suelto para cada instrumento y dos para la voz. En todos los papeles de los instrumentos se escribe: «Area algo spirituosso, non molto». En el del oboe, «oboe obligado».

En los compases 25, 56, 108 y 112 encontramos la palabra «voz» cuyo significado es equivalente a «fuerte». De hecho el manuscrito escribe «fuerte» en

los tres instrumentos, cuando en el canto sale la palabra «voz». La expresión «con voz» es de uso corriente en la polifonía barroca de la segunda mitad del XVII y se contrapone al «falsete». Es la oposición piano-fuerte expresada con otras palabras.

N.º 14. — Fuente: Manuscrito de El Escorial, sign. 139-4.

«Al Sanctissimo Sacramento. Cantada. Solo con Biolines y Oboe. *O, quién pudiera alcanzar*. Torres.» Consta de los números siguientes:

1. Aria. Grave «O, quién pudiera alcanzar».
2. Rezit. «O humano corazón».
3. Aria «Si amando enternezido».
4. Despacio «Aves, fieras, troncos, brutos».
5. Fuga «Y así viendo que es ingrato».
6. Rezit. «Mas contra la fatiga».
7. Aria «Yo espero mi bien».
8. Grave «O inmenso Adonay».

En general, los varios centenares que conozco de cantatas españolas en distintos archivos constan de un recitado y aria, o bien de dos recitados y dos arias. Las que constan de varios números, como ésta, son pocas y llevan en algunos manuscritos el significativo título de «Ópera».

N.º 15. — Portada: «Cantada al Smo. con Violines, flautas dulces y oboes.» *Sagrada devoción* «Del Mtro. Juan Francés de Iribarren. Año de 1758». Papeles sueltos de las voces y acompañamiento. Sign. Legajo XLVIII, n.º 3.

Al terminar el recitado, todos los papeles llevan esta indicación: «Sigue Area con Sordinas», y en la cabecera del Aria, en los papeles de los violines y de la voz, las palabras «Area. Amorosso». Seguramente las letras t.s. que van debajo del acompañamiento en los compases 107 y 124 significan trino superior, en este caso *sol la* bemol. El calderón sobre la doble barra del compás sin duda alguna significa que hay que hacer pausa antes de comenzar el canto. Así lo pide el sentido musical.

En la segunda parte los oboes sustituyen a las flautas, estando su música escrita en el mismo papel de las flautas.

El cifrado de esta cantata es el más cuidado y completo de cuantos he visto de esta época en los manuscritos españoles.

ADVERTENCIAS A LA PARTE MUSICAL

Habiendo observado en la música de este volumen algunos descuidos, aunque ninguno de ellos importante, y teniendo la oportunidad de subsanarlos en esta introducción que se imprime un poco más tarde que la música, he creído conveniente señalarlos a continuación:

- Pág. 1, compás 2: El segundo *fa* del violón ha de ser becuadro, aunque el manuscrito no lo escriba, y el *si* de la última parte del compás 10, bemol.
- Pág. 9: Falta en el Incipit la palabra Acompañamiento.
- Pág. 18, c. 36: El *si* corchea de la tercera parte debe ser bemol.
- Pág. 20, c. 44: Falta la barra de unión entre las notas *re*, *do* negras, que deben ser corcheas.
- Pág. 23, c. 1: El *la* de la mano izquierda debe ser *si*.
- Pág. 34, c. 118: El *sol* bemol de la mano izquierda ha de ser *mi*.
- Pág. 40, c. 15: El *sol* corchea del acompañamiento ha de llevar becuadro, aunque no lo ponga el Ms.
- Pág. 51: Falta la palabra acompañamiento.
- Pág. 57, c. 99: La nota *si* del soprano ha de ser corchea.
- Pág. 60: Debe decir «Flauta trabiessa» (= travesera) en el Incipit de las dos flautas. Falta la palabra «Tiple» en el comienzo de la voz.
- Pág. 96: La cifra 6 del bajo del primer compás de esta página debe ir debajo de la nota *mi*.
- Pág. 110: En el primer compás del último pentagrama del acompañamiento el *do* grave debe ser *re*.
- Pág. 119: El *si* de la mano izquierda del cuarto compás del acompañamiento ha de ser bemol.
- Pág. 133, c. 42: En el acompañamiento, la nota *si* de la mano derecha debe ser becuadro.
- Pág. 136: Falta la barra divisoria entre los compases tres y cuatro del acompañamiento.
- Pág. 139, c. 100: Los dos *fa* de la mano derecha del acompañamiento han de ser corcheas.

PARTE MUSICAL

1. Tonada humana

"Filis yo tengo"

1

Clemente Imaña

Violón

(Tiple)

Acompto.

1. Fi - lis, yo ten - gou un do - lor que no sé co - mo le lla -
2. Sien - to que el al - ma con - fu - sa en in - te - rio - res com - ba -

me, pues sien - to a - cor - dar - me del y sien - to del ol - vi -
tes, cuan - do ig - no - ra es en - ten - di - da, cuan - do en - tien - de ig - no -

dar - me, pues sien - to a - cor - dar - me del y sien - to del ol -
ran - te, cuan - do ig - no - ra es en - ten - di - da, cuan - do en - tien - de es

- vi - dar - me. Dé - ban - te a
ig - no - ran - te.

15

li - vio mis hu - mil - da - des, y pues e - res dis - cre - ta,

20

lo di - cho bas - te, bas - te. Dé - ban - te a li - vio mis hu -

25

- mil - da - des, y pues e - res dis - cre - ta, lo di - cho, lo di - cho bas - te,

30

bas - te, lo di - cho bas - te, bas - te.

6 5 6 5

2. Solo humano

3

"La Rosa que reyna"

Juan de Navas

Violín

Violón

Solo

Acompto.
"Arpa"

Estribillo

La ro - sa que rey-na el do -

mi - nio del pra - do, por-que o - ye un gil - gue - ro

que al al - va ma - dru - ga a llo - rar a -

fec - - - tos, llo - rar, llo - rar a - fec -

This system contains measures 1 through 6. It features a vocal line with a melodic phrase starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note with a slur over it. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a half-note bass line in the left hand.

- tos, vier - te, rom -

This system contains measures 7 through 12. The vocal line continues the melody with a half note, a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and the half-note bass line in the left hand.

- pe, ex - ha - la

This system contains measures 13 through 18. The vocal line continues the melody with a half note, a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and the half-note bass line in the left hand.

40

sus per - las, sus o - jos, su a - lien - to

This system contains measures 40 through 44. It features three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: 'sus per - las, sus o - jos, su a - lien - to'. The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands.

45

y el al - va le di - ze: no pier - das o -

This system contains measures 45 through 49. The vocal parts have lyrics: 'y el al - va le di - ze: no pier - das o -'. The piano accompaniment continues with harmonic support for the vocal lines.

50

cio - sos, flo - ri - dos re - quie - - - bros, flo -

This system contains measures 50 through 54. The vocal parts have lyrics: 'cio - sos, flo - ri - dos re - quie - - - bros, flo -'. The piano accompaniment includes some melodic lines in the vocal staves and chordal accompaniment in the piano part.

55

ri - dos re - quie - bros.

60 65

Coplas

Re - co - je e - se llan - to, pues a - quel gil - gue - ro

70

cru - za - rá la es - fe - ra con

75

ra - pi - do bue - lo

80

y al ir a o.tro

85

cli - ma, tus an - sias hu - yen - do,

qui - zá aun tu me - mo - ria de - ja -

This system contains measures 85 through 90. It features three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts have lyrics underneath. Measure 90 is marked with a '90' above the staff. The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands.

rá, de - ja - rá en el vien - to

This system contains measures 91 through 95. It continues the vocal and piano parts from the previous system. Measure 95 is marked with a '95' above the staff. The piano accompaniment features a steady bass line and harmonic support for the vocal melody.

100

This system contains measures 96 through 100. It concludes the musical phrase. Measure 100 is marked with a '100' above the staff. The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

3. Corazón que suspiras atento

9

Durón

Violín 1º

Violín 2º

(Tiple)

Estróbilo

Co - ra - zón que sus - pi - ras a -

ten - to, mi - ran - do tus ye - rros,

6 6# 6 7

co - ra - zón que sus -

4 3 6 3b 2

15

pi - ras a - ten - to, mi - ran - do tus ye -

35

20

rros, no sus - pi - res, pues ha - lla

43

25

pie - da - des, no sus -

43

30

pi - res, pnes ha - lla, pnes ha - lla pie - da - des

4 3 4 3 7 4 3 7 4 3

35 40

tu a - rre - pen - ti - mien -

6#

45

to. Mas, sus - pi - ra,

6# 6#



mas,

4 3 4 3 4 3



llo - ra, que el llan - to es so - no - ro a -



cen - to, es so - no - ro a -

7. 6b 3

cen - to pa - ra a - quel que o - fen - di - do te

65

3b 7 6

mi - ra pen - dien - te de un le - ño,

70

6 6 7

pa - ra a - quel que o - fen - di - do te mi - ra pen - dien -

75

6

80 *Fin*

- te de un le - ño

4 3 4 3

85

Copla

¿Qué te - mes, si tan hu - ma - no, tan pia - do -

4 3 4 3

90

- so y ha - la - güe - ño,

3 #

95 15

a - mo - ro - sa - men - te fiel mue - re por tien

100 105 D.C.

un ma - de - ro?

4. Lamentación 2ª. Feria Sexta

Joseph Ruiz

Violin 1º

Violin 2º

Tenor

Acompto.
"Archilaúd"

La - med.

Ma - tri - bus su - is di - xe - runt: u - bi est, u - bi

est tri - ti - cum et vi - num? cum de - fi - ce - rent qua - si vul - ne - ra -

- ti in pla - te - is ci - vi - ta - tis, cum ex - a - la -

rent a - ni-mas su - as in si - nu ma-trum su - a -

- rum. Mem. Cu - i compa -

ra-bo te, vel cui as-si-mi-la-bo te, fi - li - a Je-rú-sa -

lem? cui ex_aqua_bo te et con_so_la_bor te, vir - go fi - li_a Si -

on? Ma_gna est e - nim ve_lut ma - re con_tri - ti_o tu -

35
a: quis me - de - bi_tur, quis me - de - bi_tor tu - i?

40

Nun, Nun, Nun,

45

Nun. Pro - phe - tae tu -

49

- i vi - de - runt ti - bi fal - sa et es - tul -

ta nec a-pe-rie - bant i-ni-qui-ta - tem, tu - am, ut

te ad pe-ni-ten-ti-am pro-vo-ca - rent; vi - de-runt au -

- tem ti - bi as-sum-ptio - nes fal - sas et e-jec-tio - nes.

55

Sa mech. Plau - se - runt

60

su-per me ma - ni - bus o - mnes tran-se-un-tes per vi - am, si-bi-la-ve-runt et

65

mo - ve - runt ca - put su - um su-per fi - li-am, su - per fi - li -

am, su-per fi-li-am Je-ru-sa-lem, hec-ci-ne est urbs, di-cen-tes,

per-fe-cti de-co-ris, gau-di-um, gau-di-um, gau-di-um u-ni-ver-sae

ter-rae, u-ni-ver-sae ter-rae, ter-rae? Je-ru-sa-lem, Je-

75

ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem, con-ver-te-re ad Do-mi-num, ad Do-mi-

80

num De - um, De - um tu - um.

5. Lamentación 3ª del Miércoles (1723)

Despacio

Francisco Viñas

Violín

Baxo

(Tiple)

Jod,

Acompto.

6 7 6

Jod.

Ma-num su-am

mis - sit ho - stis ad o - mnia de - si - de - ra - bi - lia e -

3b 6 6 4

15 25

ius. qui - a vi - dit gen - tes,

20

qui - a vi - dit gen - tes in - gres - sas san - ctu - a - ri - um tu -

6 7 6 5

um, de qui - bus prae - ce - pe - ras ne in - tra - rent

3# 6

25

in Ec - cle - si - am tu - am. Caph,

30

Caph, Caph.

6

Despacio

35

Om - nis po - pu - lus e - ius ge

4 3b 4 3b 7 3b 7b

mens et quae-rens pa - nem: de-de-runt pre - ti - o - sa quae que

36 37 38 39

pro ci - bo ad re - fo-cil-lan-dam, ad re - fo-cil-lan - dam

40 41 42 43

a - - - ni - mam. Vi-de, Do - mi-ne, et con-

44 45 46 47

si - de - ra, quo - ni - am fa - cta sum

Allegro

vi - lis. La -

med, La -

Despacio

29

60

med. O vos o - mnes,

6 7 6 3b 3#

This system contains measures 50 to 54. It features a vocal line with a mezzo-forte (med.) dynamic, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The key signature has one flat (B-flat). Measure 50 is marked with a '60'. The lyrics 'med. O vos o - mnes,' are under the vocal line. Fingering numbers 6, 7, 6, 3b, and 3# are indicated below the basso continuo line.

55

o vos o - mnes qui trans - i - tis per

3b 3# 3 3# 9 6 6 7

This system contains measures 55 to 59. The lyrics 'o vos o - mnes qui trans - i - tis per' are under the vocal line. Measure 55 is marked with a '55'. Fingering numbers 3b, 3#, 3, 3#, 9, 6, 6, and 7 are indicated below the basso continuo line.

vi - am, at - ten - di - te et vi - de - te

6# 7 4 3#

This system contains measures 60 to 64. The lyrics 'vi - am, at - ten - di - te et vi - de - te' are under the vocal line. Fingering numbers 6#, 7, 4, and 3# are indicated below the basso continuo line.

30

70

si est do - lor sic - ut do - lor

75

me - us, sic - ut do - lor, sic - ut

80

do - lor me - us: quo - ni - am vin - de - mi - a - vit

85 31

me ut lo-cu-tus es Do-mi-nus in di-e i-rae fu-

90

ro-ris su-i Mem,

95

Mem,

Mem.

6# 6#

Allegro 100

Deex-cel-so mi-sit i-gnem in os-si-bus me-is et

6 6# 6#

105

e-ru-di-vit me, et e-ru-di-vit me; ex pan-dit re-te pe-di-bus me

6 6 6#

is, con-ver-tit me re-tror - - - sum: po - suit

me, po - suit me de - so - la - - -

tam, to - ta di - e me-ro - re con - fe - - -

115

cta. Nun.

3b

120

Vigi-la - vit

3b

125

ju - gum in-i-qui - ta - tum me-a - rum: in ma-nu

3b

e - ius con - vo - lu - tae sunt et im - po - si - tae col - lo -

4 6 7

130

me - o: in - fir - ma - ta est vir - tus me -

5 6b b5

135

a: de - dit me Do - mi - nus in ma - nu, de qua non

po - te-ro, de qua non po - te-ro, non po - - -

140

- te-ro sur - ge - re. Je - ru - sa-lem, Je -

145

ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem,

6

150

con - ver - te - re, con - ver - te -

This system contains measures 145 through 150. It features a vocal line with a treble and bass staff, a piano accompaniment with a treble and bass staff, and a vocal line with a treble staff. The lyrics "con - ver - te - re, con - ver - te -" are written under the vocal line. Measure 150 is marked with a "150".

155

re ad Do - mi - num De - um tu - - um,

This system contains measures 151 through 156. It features a vocal line with a treble and bass staff, a piano accompaniment with a treble and bass staff, and a vocal line with a treble staff. The lyrics "re ad Do - mi - num De - um tu - - um," are written under the vocal line. Measure 155 is marked with a "155".

160

ad Do - mi - num De - um tu - - um.

This system contains measures 157 through 160. It features a vocal line with a treble and bass staff, a piano accompaniment with a treble and bass staff, and a vocal line with a treble staff. The lyrics "ad Do - mi - num De - um tu - - um." are written under the vocal line. Measure 160 is marked with a "160".

6. Cantada de Corpus (1725)

"Resuene el orbe"

Diego Durón

Instr. de corneta

Tiple

Alto

Bajo

Violón

Contralto

Acompto.
"Al harpa"

Re - sue - neen el or - be mi

5

voz ar-mo-nio - sa,

This system contains measures 1 through 4 of the musical score. It features five staves: three for a string quartet (Violin I, Violin II, and Viola) and two for piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature has one sharp (F#). The lyrics 'voz ar-mo-nio - sa,' are written under the vocal line in measure 3.

re - sue - neen el or - be mi voz

This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics 're - sue - neen el or - be mi voz' across measures 6, 7, and 8. The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

10

ar_mo_nio - sa,

15

a_com_pa_ñan - do el pri_mor de lo a_cor - de, a_com.pa -

6

ñan - do el pri-mor de loa - cor - de y en guer-ra fes - ti - va,

y en gue-rra fes - ti - va de sus instru-men - tos

los e - cos es - cu - chen, los e - cos

es - cu - chen, sus tri - na - das vo - ces

25

sir-van los primo - res de con-cer-ta-da ar-mo-

30

ni - a de a-cen-tos, que el mis-te-rio a-plau - dan, que o-cul - tan can-do

35

res: gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

6#

This system contains measures 34 and 35. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a guitar line. The guitar line has a sharp sign (6#) under the first measure of measure 35.

gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

This system contains measures 36 and 37. It continues the vocal line with lyrics, the piano accompaniment, and the guitar line.

gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma. No ce - se el a -

cor - de del cé - le - bre a - plau - so que el ru - mor com -

45

po - ne: gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

sue - nen las ca - jas, a - lién - te - se el bron - ce, sue - nen las ca - jas, a - lién - te - se el bron - ce,

50

gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, sue-nen las ca-jas, a-lién-te-se el bron-ce

55

sue-nen las ca-jas, a-lién-te-se el bron-ce.

Coplas

60

Por-que vean a-quel a-plau-so, ce-le-brael

5b 7

al - to mis - te - - - - - rio

de a - quel que es pan pu - ro de án - ge - les, for - ma ba - ta - lla a -

mor de sus a - fec - tos,

for-ma ba-ta-llaamor

75

de sus a - fec - tos.

This musical score segment contains measures 75 through 78. It features four staves: two for vocal parts (Soprano and Alto) and two for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics 'de sus a - fec - tos.' under measure 76. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

7. Partita Amorosa

"Descuidado el ruyseñor"

Xabier Nebra

Violin I

Violin II

Soprano

6

This musical score is for the piece 'Partita Amorosa' by Xabier Nebra. It is in 2/4 time and B-flat major. The score includes parts for Violin I, Violin II, Soprano, and Piano. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The vocal part (Soprano) has a melodic line. The score is marked with a '6' at the bottom, indicating the measure number.

52

5 6 6 6 6 5

Des - cui -

15

da - do el rui - se - ñor co - rre la lu - cien - tees -

20

fe - ra. No sa - be lo que es a - mor, lo que es a - mor, que si su voz lo su -

76

pie - ra, nun - ca tri - na - ra su voz,

6 5 6

nun - ca tri - na - ra, tri - na - ra su voz.

6

Des - cui -

40

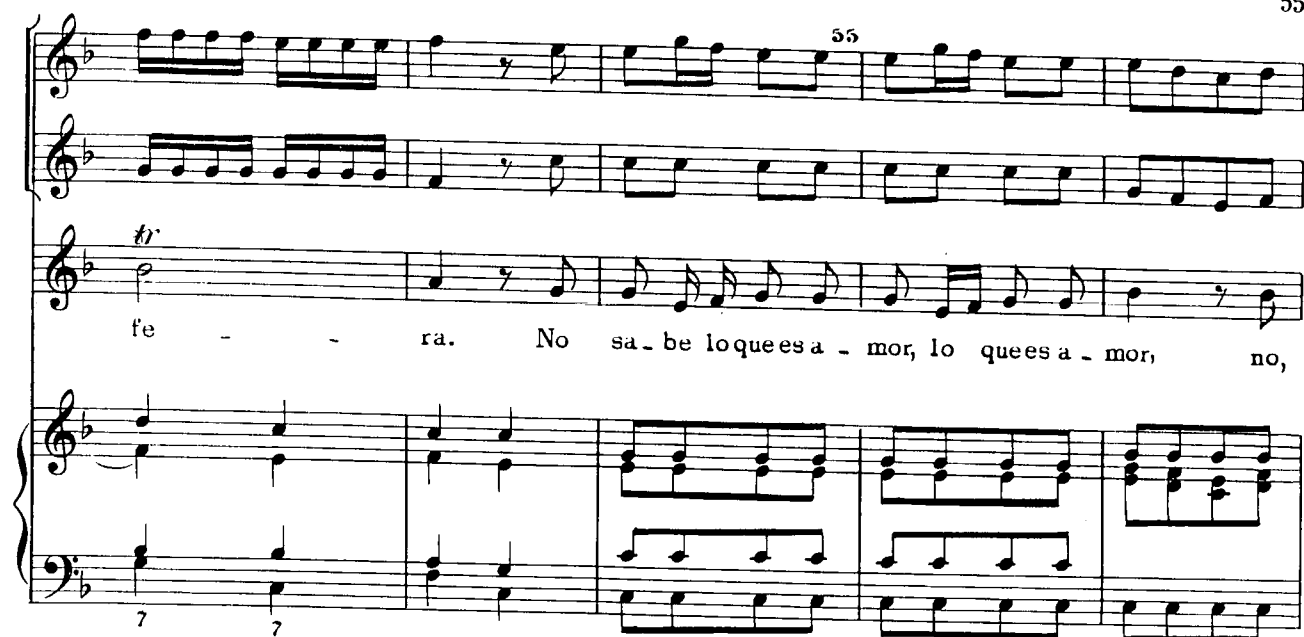
da - do el ru - y - se - ñor, co - rre la lu -

45

cien - tees - fe - ra des - cui - da - do el ruy - se -

50

ñor co - rre la lu - cien - tees -



fe - - ra. No sa - be lo que es a - mor, lo que es a - mor, no,

7 7



no, no, no, no sa - be lo que es a - mor lo que es a - mor, no,



no, no, no, que si su voz lo su - pie - ra, nun -

56

70

ca tri - ña

(tr) (tr) (tr)

75

ra, nun-ca tri - na

80

- ra nun - ca, nun-ca tri - na - ra su voz tri -

(Fin) 85

na - ra su voz.

(Fin)

90

95

(5)

Pe - ro e - na - mo-ra-do lue-go, llo - ra y con so - no-ro

100

can - to en los gor - ge

105

os del llan-to ha - lla a - li - bio su do -

110

lor, ha-llaa-li-bio su do-lor, su do-lor, su do - lor

Da capo

8. Cantada al Nacimiento (1759)

59

"Por aquel horizonte"

Juan Francés Iribarren

Recitado. Tacet las flautas

(Tiple) Por a - quel ho - ri - zon - te un cie - lo, un res - plan -

Acompto.

dor des - cien - de al mon - te, la glo - ria la re - pi - ten en mil

co - ros. Tier - nos, lu - ci - dos pá - ja - ros so - no - ros: es - te es el de - se -

a - do, el fe - liz dí - a en que to - do se ba - ña de a - le - gri - a, y a - cer - can - do se al

10

lim - bo la es - pe - ran - za en - vi - dia és - te lo que el mun - do al - can - za.

Allegro **ARIA**

Flauta 1ª

Flauta 2ª

Acompto.

5

6 6+ 6 6/4

10

7/5 6/4

15

6/4

To - doel mun - doen al - bo - ro - zoen

albo - ro - zo ma - ni - fies - te su con - ten - to; man - sael

au - ra, su - a - veel vien - to a - com -

pa - ñe el gus - to y go - zo que re - sue - na hoy

6

en Be - lén, hoy en Be -

7 6+ 6 6 4

lén. To - do el

6 4

mun - do en al bo - ro - zo ma - ni - fies - te

su con - ten - to, su con - ten - to,

a - com - pa - ñe el gus - to y go - zo

que re - sue - na hoy en Be - len; man - sa el

au - ra, sua - ve el vien - to a - com - pa - ñe el

gus - toy go - zo que re - sue - na hoy en Be -

lén, e

7 3 7

n, que re

3 7

sue - na hoy en Be - lén.

4 6 6 4

6 4 4 6 6 6 4

Fin

Fin

En la cu - na de un pe - se - bre

Fin

6 6

y en los bra - zos del au - ro - ra

6 4 7 6 5

Co-moa sol que cum - bres do - ra,

tier - no a - fec - to de ce - le - bre al que

vis - te nues - tro ser, nues - tro ser

Da capo

9. Cantada de Navidad (1757)

"Noble, magestuosa"

Joaquín García

Recitado

Tenor

No-ble, ma-ges-tu-o-sa ar-qui-tec-tu-ra a mi-

la-gros del mun-do de-di-ca-da, la mis-ma eter-ni-dad noos a-se-gu-ra,

pues he-mos vis-to que pa-ráis en na-da; la fá-bri-ca arrui-na-da de a-

quel Por-tal pe-que-ño, donde na-ce mi Bien yes-tá mi Due-ño, da en su esplen-

dor un so-be-ra-noin-di-cio de ser fuen-te del bien, más que e-di-fi-cio.

Acompño.

5b

6

5b

6

3#

6

AREA

Oboe 1º

Oboe 2º

Bajón 1º

Bajón 2º

Tenor

Acompto.

34

En don.de, Señor, ca -

6

brá el jú-bi-lo que hay en mí, quando tu pie-dad as - sí, quan-do tu pie-dad as -

The first system consists of six staves. The top four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The bottom two staves are for piano accompaniment. The piano part includes figured bass notation: 4 3, 4 3#, 3#, 6#, 4 3, 6.

sí, nue - vo ser a mí me da,

The second system continues the musical score with six staves. The vocal parts continue their melody, and the piano accompaniment includes figured bass notation: 4 8 6, 3#.

nue_vo ser a mí me da, nue_vo ser a mí me da?

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

6 3# 3# 3#

3# 3# 3#

3# 4 3# 6 6

¿En dón-de, Se-ñor, ca - brá el jü-bi-lo que hayen

mi, el jú-bi-loq. hay en mí, quan-do tu pie-dad as - sí, quan-do tu pie-dadas -

6 7b 4 3 3# 7

si nue - vo ser a mí me da, a mí me

6 6

da, nue - vo ser a mí me da, a mí me

6 4 3 6 5

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Fingering numbers 6, 4, 3, 6, and 5 are indicated below the piano staff.

da.

6 6

This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the word 'da.' in measure 5. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture. Fingering numbers 6 and 6 are indicated below the piano staff.

3#

Fin

3

Yo he de re-me-diar-me, si, si el fa-vor tu amor me

Fin

6 3#

da, yo he de re-me-diár-me, sí, si el fa-vor tu a-mor me da, si el fa-vor tu a-mor me

5 6 4 3 6 5 4 3 6 5

da, tu a-mor me da, si el fa-vor tu a-mor me da, tu a-mor me da.

D.C.

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

10. Cantata humana de Eurotas y Diana

"Al piélago espumoso"

Mtro. San Juan

Recitado

(Soprano) Al pié - la-go es-pu - mo - so del pro-fun - do E - ri -

Acompto.

man - to te a - rro - ja - re, pues has po - di - do tan - to, que me has

43

he - cho du - dar de mi re - po - so. Mas, ay, cie - lo pia - do - so, si por

6# 4/2

som - bra de Fi - li - do lead - mi - to, ¿qué cul - pa, qué de - li - to tie - ne de un

6 6# 6#

jo-ven la bel-dad co-pia-da¹⁰ en pa-re - cer-se a la que a mí me a-gra-da? Yo

si, que no, qu'es es-to, al can-san-cio ren - di-da, del sue-ño com-ba -¹⁵

ti - do, ¿có - mo, ¿có - mo tan pres - to en mi se ha con - for -

ma - do la lu - cha de un des - cui - do y de un cui - da - do que, dor -

mi - da ya - ler - ta,²⁰ es nue - vo mo - do de so - ñar dis - pier - ta?

ARIA

Despacio *p^o*

Violin 1^o

Violin 2^o

(Soprano)

Acompto.

Duer - -

15

ma, duer - ma, no, no, no, no, no,

3b

20

no. Sí, duer - ma, si, pues a - si, pues a - si, yo me

3b 3b

25

rin - do, yo me rin - do, yo me rin_doy no soy yo.

3b 6 3b 6 5b

30

- Duer - ma, duer - ma,

35

no, duer - ma, duer - ma, no, pues a-

40

sí, yo me rin - do y no soy yo, no soy yo, yo me rin - do, yo me

45

rin.doy no soy yo, no soy yo, no, soy yo, sí,

4 3# 3b 3b 6

50

yo no soy yo.

43 4 3# 6b 5b

55

Fin

Re - sis - tí,

4 3# 6

60

ya re - sis - ti. ¿Qué he de ha - zer?

65

o - be - de - cer a quien manda en mí sin

3b

70

mi, pues sin li - diar me ven - ció. Ya re - sis -

6 7 6 5 3b 7# 3#

ti. ¿Qué he de ha-zer? o-be-de-cer, pues sin li-diar

6

pues sin li-diar me ven-ció.

Da capo

Da capo

6

11. Abril floreciente

Durón - Arze

Estribillo

Violín 1º

Violín 2º

Violón

(Contralto)

A - bril flo - re - ciente, no ven -

Acompto.

- gas, no ven - gas, que aun du - ra en las sel - vas el

no - to que a - gos - ta y el cier - zo que hie - la.

87
Fin

20

Fin

Coplas

25

30

Re - ca - ten las flo - res las ho - jas tra - vie - sas
No al cam - po a te - ri - do fe - cun - da A mal - te - a que el
Ma -

35

Al %

sol des - a - bro - cha y el zé - fi - ro pei - na,
lo - gra los mis - mos ver - do - res que os - ten - ta, que aun du -

Al %

Al %

12. O quam suavis (1747)

Mtro. Iribarren

Despacio

Violi 1°

Violi 2°

Violi 3°

Contralto Solo

Acompto.

po *5* *fe*

po *fe*

po *fe*

O quam su - a - vis es, Do-mi-ne,

dolce *fe* *po*

dolce *fe* *po*

spi - ri-tus tu - us, qui ut dul-ce - di-nem,

89

dolce

10

qui ut dul-ce - di - nem tu - am in fi - li - os

fe *po* 15

de - mon - stra - res, pa - ne,

fe *po* 20

pa - ne su - a - vis-si-mo de cæ - lo pres - ti - to, de

6 5 3b 5 # 3b 5 # 6 4 b 6 5 6 4 # 6 5 2b 5b b7b 6 6 3b 6 4b 2 12

Instituto Español de Musicología

ca - lo pre - sti-to, e-su - ri - en-tes re - ples bo-nis, re -

- ples bo-nis, fas-ti - di - o - sos di - vi-tes di -

mit - tens in a - nes.

13. Cantada al Smo.

91

"Los valles hoy se alegran"(1758)

Recitado J. Francés de Iribarren

(Soprano) Los valles hoy se a-le-gran, plan-tas, flo-res, los ris-cos, los a-rr-o-yos, los can-

Acompto.

do-res de las be-las es-tre-las ma-ni-fies-tan sus lu-ces sin-que-re-las, por -

que a-ma-ne-ce el sol más ru-ti-lan-te, del Cu-pi-do me-jor, me-jor a-man-te.

AREA

"Algo spirituosso, non molto"

Violín 1º

Violín 2º

Oboe obligado

Soprano

Acompto.

This musical score is for a piano and violin duo, spanning measures 92 to 15 of a piece. The score is written in treble and bass staves for both instruments. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex bass line in the left hand, often using triplets and sixteenth notes. The violin part is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and accents, and includes dynamic markings such as *po* (piano) and *fe* (forte). Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated at the end of the first, second, and third systems respectively. The score concludes with a final measure marked with a double bar line.

p *po* *fe* *fe* *fe*
p
 La au -

po 20 *po* *po* *p*
 ro - ra que ri - sue - ña tual - bor ra - ya en la pe - ña, sual -

fe 25 *fe* *voz (= f)* *p*
 bor ra - ya en la pe - ña, se - ña - la el a - rre - bol del

más ra - dian - te sol con be - lla cla - ri - dad,

se -

ña - la el a - re - bol del más ra - dian - te sol con

95

po 40 *3*

be-lla cla-ri - dad cla - ri -

6 6 6 6# 6 4

f_e *po* 45 *f_e* *po*

dad.

f *p*

7 5 3b 5

f_e *po* 50 *po*

La au - ro - ra que ri -

4

96 55

sue - ña su al - bor ra - ya en la pe - ña, sua - bor ra - ya en la

6 6/4 6 6/4

f *fe* *po* *b₂*

pe - ña, se - ña - la el a - rre - bol

voz (= f) *tr*

6 6

60

del más ra - dian - te sol

6 6

97

f^e *p^o* 65

con be - lla cla - ri - dad

6

70 *f^e*

6

75

se - ña - lael a - rre - bol del más ra - dian - te

6

98

sol con be-lla cla-ri-dad,-

80

cla-ri-dad, con be-lla cla-ri-dad a

85

fe

99

90 *f^e*

p^o *f^e*

con be - lla cla - ri - dad.

7 7 6 4

95

6 4 6

p^o *p^o* *p^o* *p*

5 7 5 3 6 4 5 3 6 4 5 3

100

fe 100 *po*

fe *po*

fe *po*

f *p*

6 4 6 4

fe *Fin* *po* 105 *dolce*

fe *po* *dolce*

fe *po*

El a - ve can - ta sua - - -

po

6 7 5

f *po* 110

fe *po*

po

voz (= *f*) *po*

ve, el vien - to sue - na gra - - -

fe *po*

6 5 6 6b 7 5

voz (=f)

ve, to - doha fe - li - ci - dad, ha fe - li - ci -

3# 4# 3b 6 6+

dad a

7 6 6 5

120

Da capo hasta Fin

to - doha fe - li - ci - dad

3b 7 5 6 4

14. Cantada al Smo.

"O, quién pudiera alcanzar"

Torres

Grave **ARIA**

Oboe

Violin 1º

Violin 2º

(Soprano)

Acomp..

10

iO, quíen pu - die - ra al - can - zar

15

un a - mo - ro - so, un a - mo - ro - so, a - mo -

3#

20

ro - so vi - vir! ¡O, quién pu - die - ra al - can - zar

6

25

un a - mo - ro - - - - - so, a - mo -

30

ro - so vi - vir,

35 (Fin) 40

un sen - tir, un a - ne -

3b

45

lar, un re - ir he -

3b 3b

cho a llo - rar aun llo - rar

3b

pa - ra re - ir, a un llo - rar,

6

a un llo - rar pa - ra re - ir

6

50

Da capo

aun llo - rar pa - ra re - ir.

Da capo

Rezit.

¡O, hu - ma - no co - ra - zón! ¡O, quién lo - gra - ra, pa - ra que

dig - na - men - te con - si - gue - ra, en la me - sa del a - ra go - zar del pan que es

cie - lo de sue - se - ra: pre - ve - nir de ma - ne - ra su co - ra -

3b

zón con - tri - to, que lo a - man - te o - bli - ga - se a lo in - fi - ni - to!

3b

ARIA

107

Sia_mando_en_ter-ne - zi - do, sia_man-do_en_ter-ne -

Solo

Solo

zi - do, mi co-ra-zón he - ri - do ha de ven - zer, _____

6 6

Todos

Todos

Todos

_____ ha de pe - nar, _____

6

Solo

Solo

Solo

_____ si a-man-do en ter-ne - zi - do, mi co-ra-zón he -

ri - do ha de ven - zer,

Todos
Todos
Todos
ha de ven - zer,

6 3b 6

(Fin)

(Fin)

Yoa - ré que lae - fi - ca - cia im - pug - ne la ma - li - zia as - ta al - can - zar la

(Fin)

Solo

Solo

Solo

gra - zia del sol de la jus - ti - zia, de quien oy go - zou - ni - do el

6 6 6 3#

ro - si - cles, de quien oy go - zou - ni -

3 3#

Todos

Todos

Todos

do el ro - si - cler

Da capo

Da capo

Despacio

A - ves,

fie - ras,

tron - cos, bru -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second and third staves are piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a lower vocal line with lyrics. The lyrics are 'tron - cos, bru -'.

- tos, cie - lo,

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second and third staves are piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a lower vocal line with lyrics. The lyrics are '- tos, cie - lo,'.

es - tre - lla, lu - na, lu -

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second and third staves are piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a lower vocal line with lyrics. The lyrics are 'es - tre - lla, lu - na, lu -'.



na, sol, mon - tes,



va - lles, ris - cos, sel - vas



rí - o, fuen - te,

plan - ta, plan - ta y

This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and continues with eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

flor, yo con-fie-so que no ca-ben,

This system contains measures 6 through 10. The vocal line continues with the lyrics "flor, yo con-fie-so que no ca-ben,". The piano accompaniment provides harmonic support with various chordal textures and melodic fragments.

no, no, nien el hom-bre ma-yo-res de -

This system contains measures 11 through 15. The vocal line includes the lyrics "no, no, nien el hom-bre ma-yo-res de -". The piano accompaniment continues with its harmonic and melodic patterns.

li - tos, ni ma - yo - res pie - da - des en Dios, ni ma -

3b

yo - res pie - da - des en Dios.

Fuga

Va -

sí viendo que es in-gra - to con-tra quien le hi - zo su fe - liz re -

tra - to, no es mu - cho que au - na voz, no es mu - cho que au - na voz

to - quen, to - quen al ar - ma sen - ti - dos y a - fec -

tos con-tra quien mal sus ta-len

tos, sus ta-len - tos gas-tó.

Y to-do se_a es_pan-to, a_som_bro,

a - som - bro y con - fu - sión, a - som - bro y con - fu - sión

cla - man - do gue - rra, gue - rra, gue - rra, al

ar - ma, al ar - ma, al ar - ma, de las cul - pas el hó - rri - do es qua - drón cla -

man - do gue - rra, gue - rra, cla - man - do al ar - maal ar - ma,

3#

de las cul - pas el hó - rri - do es - qua - drón,

6

el hó - rri - do es - qua - drón.

Rezitado

Mas con-tra la fa - ti - ga que la cul - pae - ne - mi - ga yn-po-ne al pe - cho

que su horror al - can - za, de - fién - da - se la fe con la es - pe - ran - za.

ARIA

Yo es-pe-ro, mi bien,

yo a-guar-do, Se-ñor,

que a-fa-bles es-tén jus-ti-zia y ri-gor, que a-fa-bles es-



ten jus - ti - zia y ri - gor. Yo es - pe - ro, mi



bien, yo a - guar - do, Se - ñor.



que a - fa - bles es - tén jus - ti - zia, jus - ti - zia y ri -

3#

gor, quea - fa - bles es - tén jus - ti - zia y ri -

gor, jus - ti - zia y ri - gor, jus - ti - zia y ri -

(Fin)

gor, (Fin) pues, a - rre - pen - ti - do, ven - di - do, o - bli - ga - do mi fi - no cui -



da-do, el que e-ra des-dén, ha-rá ser fa-vor ha-rá ser fa-



vor, _____



Da capo

[h]a-rá ser fa-vor.

Da capo

Grave

125

¡O im - men - so A - do - nay!

The first system consists of five staves. The top four staves are vocal parts in 3/4 time, with lyrics '¡O im - men - so A - do - nay!'. The fifth staff is the piano accompaniment, featuring chords and moving lines in the right and left hands.

Grave

¡O, in - e - fa - ble

The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics '¡O, in - e - fa - ble' are under the vocal staves. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and melodic fragments.

7 6

su - pre - mo, su - pre - mo, Sa - ba -

The third system concludes the page with the lyrics 'su - pre - mo, su - pre - mo, Sa - ba -'. The vocal staves show the continuation of the melody, and the piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

othl ¡O, quan - ta es mi cruel-

dadl ¡O, o, quan - ta es tu pie - dad! Quan -

- toes tu a - mor! ¡O, quan - ta es tu pie - dad! Quan -



toes tu a - mor! ¡O,



quan-taes tu pie - dad! Quan - to, quan -



- toes tu a - mor!

4 3

15. Cantada al Smo.

"Sagrada devoción"

[J. F.] Iribarren

Recitado. A compás

Flautas dulces
Oboes

Violín 1º

Violín 2º

(Soprano)

Acompto.

$b7\ 5$ $b7\ 5$ b $6b$ $b7\ 5$ $b7\ 5$ $3b$

5

f *p* *f*

Sa-gra-da de-vo-ción con-san-te y pía que en ho-nor yen a - plau-so de es-te dí-a

6+ $b7\ 5$ b

10

con tier-no ob-se-qui-o, con fes-ti-l-bo a-sumpto su pun-to a-plau-des, sin ba-jar de pun-to,

4# $b7\ 5$ $3b$

15

gó_zate en sus e_lo_gios en buen ho_ra, pues ya la luz el plaus_tro de la Au_ro_ra a_

6/5 8b 7 6+ 4# 3b

nun_cia con do_ra_dos a_rre_bo_les, mul_tipli_can_do al mun_do mu_chos so_les, e_se vi_

6 b7 5 3b 6+ 4

20

ril que es_par_ze ru_til_an_te de la glo_ria a la pren_da más a_man_te

6b b7 5 3b

AREA

Amoroso

Flauta 1ª dulce

Flauta 2ª dulce

Violin 1ª Con Sordinas

Violin 2ª Con Sordinas

(Soprano)

Acompto.

The first system of the musical score for 'AREA' is marked 'Amoroso'. It consists of six staves. The first two staves are for Flute 1 and Flute 2, both marked 'dulce'. The next two staves are for Violin 1 and Violin 2, both marked 'Con Sordinas'. The fifth staff is for Soprano, and the sixth is for the Piano (Acompto.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The second staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The third staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The fourth staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The fifth staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The sixth staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line.

The second system of the musical score for 'AREA' continues the piece. It consists of six staves. The first two staves are for Flute 1 and Flute 2. The next two staves are for Violin 1 and Violin 2. The fifth staff is for Soprano, and the sixth is for the Piano (Acompto.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The second staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The third staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The fourth staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The fifth staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line. The sixth staff has a measure with a fermata and a wavy line, followed by a measure with a fermata and a wavy line, and then a measure with a fermata and a wavy line.

Measures 1-15 of a musical score in B-flat major (two flats). The score is written for five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is a grand staff (treble and bass clef). Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The grand staff at the bottom has a 6/4 time signature at the beginning.

Measures 16-20 of the musical score. Measures 16-19 are written on the first four staves, and measure 20 is written on the first three staves. The grand staff at the bottom continues with measures 16-20. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns. The grand staff at the bottom has a 6/4 time signature at the beginning of the system.

25

La su - a - ve fi - lo - me -

30

na sue - na en do - sel co - pa - do.

5b

35 40

La cán-di-da a - zu - ze-na

6 b 6/4 3b 6/4

45

lle-va co - lor al pra-do y en tri -

b 7b 5 6/4 b

nos y en can - do - res ce - le - bran los ful - go - res de

50 51 52 53 54

6b

es sa fragan - te flor

55 56 57 58 59 60

6 6 6 6b

de es - sa fra-gan - te flor, dees - sa fra -

gan - te, fra-gan - te flor.

70

6/5 4 6/4 6/4 4

75

La su - a - ve fi - lo - me - na sue - na en do -

6/5 b7/5 4 b6/5 6

80

sel co - pa - do. La

Figured bass: b, 6/4, 6+, 6, b, 6/4

85

cán - di - da a - zu - ze - na lle - na de o - lor al

Figured bass: b, 6, b, b, 6 5 4 3 b

89

tr.

tr.

pra - do y en tri - nos

6/4 3q b 6

95

y en can - do - res ce - le - bran los ful - go - res de es-

7b 6 7b 6+ b

100

sa fra - gran - te flor, o -

76 6 76 6+ 6

105

6 6 6 6 6

t. s.

Musical score for measures 110-114. The score is written for five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth staff is a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 110 is marked with a '110' above the first staff. The lyrics for measures 110-114 are: "r, de es - sa fra - gan - te flor, o -". The piano accompaniment features chords with figured bass notation: 7b 5, 6+ 6, and 6 3b.

Musical score for measures 115-119. The score is written for five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth staff is a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 115 is marked with a '115' above the first staff. The lyrics for measures 115-119 are: "r, fra - gan - te flor.". The piano accompaniment is mostly rests, with a final chord in measure 119.

120

7 5b 7 4 b7 5

125

t. s. 6 4 4 b7 5 6 b 6 4

130 [Fin] *Algo Ayrosso. Siguen oboes*

Sin sordina

Sin sordina

Fo-men-tan su a-le-grí-a las flo-res a por-

Algo Ayrosso. Sin sordina

135

fi-a, las flo-res a por-fi - - a.

Con_mue_ben sus cris_

137 138 139

140

tr ta les los lí - qui - dos rau - da

141 142 143

145

les, ha zien.do a la fi - ne - za de gra - cia y de pu - re

b7 5 b 7 5b

Adagio *D.C.*

za ren.di - da a - do - ra - ción, a - do - ra - ción.

5 4b 2 3 6b 4 b7 5 7 5 4 q

Adagio *D.C.*

Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernasconi. Provenza 287. Barcelona.

