

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

Volumen III

VILLANCICOS POLIFÓNICOS DEL SIGLO XVII

Estudio, transcripción y realización
del acompañamiento

POR

MIGUEL QUEROL GAVALDÀ

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

BARCELONA, 1982

VILLANCICOS POLIFÓNICOS DEL SIGLO XVII

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

XLII

BARCELONA, 1982

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

Volumen III

VILLANCICOS POLIFÓNICOS DEL SIGLO XVII

Estudio, transcripción y realización
del acompañamiento

POR

MIGUEL QUEROL GAVALDÀ

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

BARCELONA, 1982



Reproducción digital, no venal, de la edición de 1982

© CSIC

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

e-NIPO: 059-17-139-X

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

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

I.S.B.N. 84 - 00 - 05437 - 7

Depósito legal: B - 27.231 - 1983

Realización:

E. CLIMENT, Córcega 619, Barcelona-25

© Copyright 1983 by Miguel Querol Gavaldá

Reservado el derecho para todos los países.

INDICE GENERAL

Capítulo I. El villancico de los siglos XV y XVI.....	VII
Capítulo II. El Romance y el Villancico del siglo XVII.....	XI
Capítulo III. El Villancico religioso del siglo XVII.....	XIII
Capítulo IV. Crítica de la edición y Comentarios.....	XVII

PARTE MUSICAL

1. <i>Corazones que ardéis</i> , 4... Paredes.....	1
2. <i>Mortales, sentid</i> , a 4... Gerónimo de Carrión.....	9
3. <i>Despertad, moradores</i> , a 6... Ymaña.....	17
4. <i>Entre muchas sabandijas</i> , a 7... Mtro. Mizieres.....	33
5. <i>Paraninfos</i> a 5... Camargo.....	44
6. <i>A un conbite de amores</i> , a 7... Mtro. Ruiz.....	53
7. <i>Galegos bailarines</i> , a 8... Mtro. Mizieres.....	62
8. <i>Nadie haga ruido</i> , a 8... Ymaña.....	74
9. <i>Volcanes de amor</i> , a 4... Sebastián Durón.....	89
10. <i>Mortales que amáis</i> , a 4... Juan Cabanilles.....	99
11. <i>¡Ay de mí, Dios mío!</i> a 4... Anónimo.....	114
12. <i>Son las fieras</i> , a 3... Juan Cabanilles.....	117

INTRODUCCION

Capítulo I

EL VILLANCICO DE LOS SIGLOS XV y XVI

Para tener una clara idea del Villancico Polifónico del siglo XVII, precisa conocer como era el villancico de los siglos XV y XVI, pues así se apreciará mejor la idiosincrasia de los del XVII. Mis puntos de vista sobre este particular los expuse, hace algunos años, en mi libro *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, (Madrid, 1975) del que extracto aquí las principales páginas.

1. *La forma musical del Villancico*. Cuando en otoño de 1946 entré en el Instituto Español de Musicología don Higinio Anglés, su director, estaba preparando la edición de los Sonetos y Villancicos de J. Vázquez. Me encargó me cuidase de los textos y de verificar otros detalles. Este primer contacto con los villancicos me hizo caer pronto en la cuenta de que no existían definiciones claras y convincentes acerca de las formas musicales del repertorio medieval y del Renacimiento. Por el estudio de la composición musical tenía ideas bastante claras acerca de la forma sonata, rondó, minueto, etcétera, pero no podía formarme una idea igualmente clara de la forma musical del Villancico. Leí a Rengifo¹ entre otros tratadistas antiguos y los meritorios estudios de Isabel Pope² entre los modernos. Analicé los villancicos de Juan Vázquez y poco más tarde los del *Cancionero Musical de Palacio* y del *Cancionero Musical de Medinaceli*. El resultado siempre era el mismo: nada quedaba claro. Desde entonces tuve la intuición, que con el tiempo se ha transformado en razonada convicción, de que mientras los musicólogos se obstinasen en estudiar las formas musicales antiguas como inseparables del texto con que se cantan, jamás se llegaría a ninguna parte.

El estudio de la Villanela italiana que realicé un poco más tarde con motivo de la publicación de las *Canciones y Villanescas Espirituales de F. Guerrero*³, me mostró de una manera evidente que no andaba desencaminado. En efecto, según los estudios de los especialistas italianos sobre la Villanela, F. Novati⁴, C. Calcaterra⁵, G. M. Monti⁶ resultaba que la Villanesca, desde el punto de vista de la forma literaria, presentaba nada menos que 32 variedades métricas en la estructura de los textos poéticos y B. Galanti⁷, añade que en la clasificación de Monti que es quien da las 32 variedades, todavía quedan fuera muchos otros esquemas de Villanescas. Ahora bien, examinadas estas Villanescas desde el ángulo de la forma musical, solo me daban dos formas musicales: AA-BB o AA-B-CC frente a las 32 y pico de los literatos.

Algo por el estilo me ha sucedido con el Villancico. Como músico yo no veo en él más que una composición que consta de tres partes o períodos más o menos cortos o extensos, según el estilo y la época: estribillo, copla y repetición del estribillo. Y los propios compositores de la época, los mismos músicos que crearon estos villancicos, tampoco veían otra cosa. La prueba la tenemos en el mismo *Cancionero Musical de Palacio*. Ningún literato ni persona culta alguna confundiría jamás, literariamente hablando, una canción o un villancico con un romance. Y no obstante los pocos romances que en el CMP llevan estribillo, el músico los ha tratado como villancicos y el copista del manuscrito los ha calificado también como villancicos en el índice o tabla del cancionero. Es este un hecho tan irrefutable que los varios miles de villancicos musicales que se han conservado, y que conozco muy bien, del período barroco son en un 95 por 100 romances con estribillo, literariamente hablando, pero villancicos desde el punto de vista musical.

El villancico, a mi modo de ver, es una forma musical abierta en los tres pequeños períodos o partes de que se compone: el estribillo o refrán, la copla y la repetición del estribillo. Al decir forma musical abierta, quiero decir que el estribillo musical puede admitir o acoger dos, tres, cuatro versos o los que sean (en el siglo XVII hay estribillos de hasta 30 versos) y con la estructura métrica y de rima que se quiera. Al músico le impor-

1. Díaz Rengifo, *Arte Poética* (1592).

2. *El villancico polifónico*, en la introducción al Cancionero de Upsala, transcripción de J. Bal y Gay (México, 1944). Posteriormente publicó *Musical and metrical form of the Villancico*, en *Annales Musicologiques*. Tome II (París 1954) y la palabra «Villancico» en la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

3. Véase el capítulo III, *El cultivo de la villanesca en España*.

4. *Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare dei s. XV, XVI, XVIII*, en los «scritti varii in onore de R. Renier» (Turín, 1912).

5. *Canzoni villanesche e villanelle*, en *Archivum Romanicum*, X, 1926.

6. *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli* (Città di Castello, 1925).

7. *Le villanelle alla napoletana* (Florencia, 1954).

ta muy poco o nada el problema del esquema métrico literario, porque al fin y al cabo los musicará de acuerdo con las leyes específicas de la construcción musical (que está lejos de concordar con las estructuras poéticas y con los intereses de los literatos) y manejará la estructura métrica a su antojo y conveniencia. Basta comparar la estructura musical de los villancicos de Juan del Encina con la estructura estrófica de los mismos para ver que aún —y sobre todo— en Juan del Encina, músico y poeta, no concuerdan dichas estructuras⁸. Los equilibrios de Juan del Encina en su *Arte de poesía cantellana*⁹, para intentar una distinción entre Villancico y Canción basada en el estribillo, diciendo que son villancicos cuando el estribillo no tiene más de dos versos, y canciones cuando tiene tres o más, lo dice desde el punto de vista literario. Desde el punto de vista musical él mismo demostró, como compositor, que el problema de tal distinción no existía en la música.

Para el músico el estribillo es simplemente el período musical que se repite obligatoriamente después de cantar la copla. Con ésta sucede lo mismo: la copla, musicalmente hablando, es también una forma abierta que admite cualquier número de versos, combinados de la manera que en cada caso haya decidido el poeta y a los que el compositor mete dentro de la estructura musical que le conviene a él, al compositor. Para el músico la copla es el segundo período musical de un villancico, período que en un 75 por 100 es distinto musicalmente del estribillo, pero que también muchas veces, tanto en el Cancionero Musical de Palacio como en el de Upsala, tiene la misma música del estribillo o está elaborada con el tema de éste. La llamada «vuelta» de los literatos se canta con la misma música del estribillo; musicalmente hablando, la «vuelta» es el mismo estribillo, razón por la que, en la ejecución de los villancicos, los músicos no repiten el estribillo literario al final del villancico, excepto en los casos en que no hay «vuelta», literariamente hablando. En una palabra, la «vuelta» musical no es un camino para volver al estribillo musical, puesto que aquélla y éste son musicalmente la misma cosa. Para el músico la «vuelta» no es un medio para volver, sino la meta a donde se vuelve.

Así pues, el lector podrá observar cómo el método empleado por los literatos de subrayar con letra cursiva lo que para ellos es el estribillo literario, no solamente no ha ayudado a los musicólogos a encontrar la forma musical del villancico, sino que los ha desorientado. En realidad lo que hacen los literatos es darme la razón acerca de lo que voy diciendo sobre la forma musical del villancico. Por ello en mis comentarios al disco de villancicos de Juan Vázquez¹⁰ advertí: «ponemos en cursiva los versos que se cantan con la música del estribillo, aunque en la repetición musical de éste, después de cantada la copla, el texto no concuerde en todas sus palabras con el texto inicial de dicho estribillo. De esta manera el que escucha se dará cuenta del momento en que empieza la repetición de la música del estribillo, aunque éste sea cantado con palabras diferentes de las del encabezamiento», cuando se cantó por primera vez el estribillo¹¹.

2. *Los villancicos del Cancionero Musical de Palacio*. En los villancicos del CMP es dado observar dos estilos musicales: un estilo más o menos contrapuntístico, lineal, con disonancias, notas saltadas y pequeños choques ocasionados por el simple movimiento contrario de las voces y otro simplicísimo, con contrapunto vertical e isorítmico de nota por sílaba. El primer estilo es deudor a la escuela flamenca y a la canción de la corte de Borgoña y constituye la parte más antigua del repertorio. Los villancicos del segundo estilo, los más sencillos, son los más modernos y los más españoles, por cuanto en ellos la música española se ha sacudido ya la mencionada influencia neerlandesa y aparecen como representativos de la Escuela Española del tiempo de los Reyes Católicos. Los primeros son largos y de carácter más bien grave y en muchos de ellos solamente se canta una voz, haciendo los instrumentos las demás partes. Los segundos, cortos y graciosos, llevan letra en todas sus voces o es muy fácil el adaptarla, lo que no sucede con los del primer estilo.

3. *Los villancicos del Cancionero de Upsala*¹². Se trata de una colección impresa que consta de 54 piezas, todas ellas villancicos. En estos pueden observarse diferentes estilos. Los números 1-12 a dos voces, son auténticos discantus desarrollados contrapuntísticamente en imitaciones canónicas a las 5ª y al unísono y, exceptuando el número 6 y tal vez el 12, no se aprecian en ellos trazas de melodías populares. Los números 13-24 y los 47-48 son a tres voces, y los números 25-46 a cuatro. Estos villancicos constituyen el núcleo central del Cancionero y presentan algunas particularidades que merecen ser recensionadas. En el aspecto compositivo encontramos que en una porción de ellos, como los números 19, 24, 33, 37, 44, 45, el compositor utiliza para

8. Cf. M. Querol, *La producción musical de Juan del Encina*, en Anuario Musical XXIV (1969).

9. Reproducida por M. Menéndez Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. IV.

10. Monumentos históricos de la música española, edit., por el Ministerio de Educación y Ciencia.

11. Que nadie me juzgue enemigo de los literatos. Si hablo así, es precisamente porque me considero también literato, y el lector lo podrá comprobar leyendo mi monografía: *La música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948) y el *Cancionero musical de Góngora* (Barcelona, 1975) y *La música en el teatro de Calderón* (Barcelona, 1981). Estoy completamente seguro que los literatos que conozcan suficientemente la música, me entenderán fácilmente y estarán de acuerdo conmigo.

12. *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos...* (Venecia, 1556).

la copla la misma melodía del estribillo, a veces íntegra, pero armonizada o contrapuntada diferentemente; otras veces, como sucede en los números 38, 39, 44, 46 y otros, el músico, si bien en la copla no utiliza la melodía entera del estribillo, usa no obstante los mismos elementos temáticos para ambos períodos. Este procedimiento, al mismo tiempo que confiere gran unidad a la obra, ofrece una gran facilidad de asimilación por parte de quien los escucha, ya que el villancico entero, en estos casos, viene a ser un «lied» polifónico con variaciones, aunque estas sean pocas y pequeñas. En este núcleo central los procedimientos de imitación temática así como los mismos temas están muy en la línea de los villancicos de Juan Vázquez de los que hablaré después. El contrapunto casi siempre en imitaciones a la 5ª, a la 8ª o al unísono, es de una claridad meridiana, como una reacción a las complicadas filigranas de la polifonía neerlandesa. Su espíritu es altamente popular y se emplean como temas muchas melodías tradicionales. El caso más importante en este aspecto es el de la pieza «Riu, riu, chiu», cuya misma melodía popular, aunque con texto diferente, la encontramos también en los números 6 y 33 del mismo Cancionero.

Otro aspecto muy importante a tener también en cuenta para la interpretación de estos villancicos del Cancionero de Upsala es el de aquellos villancicos cuyo estribillo se canta primero por una sola voz, repitiéndose inmediatamente por todas las voces. Es un procedimiento que causa siempre buen efecto y que se adelanta en más de medio siglo a la técnica del villancico barroco.

Los números 49-50 son a cinco voces y presentan una fisonomía completamente diferente de los anteriores. Aunque rigurosos villancicos por la forma, son verdaderos madrigales por su espíritu. Aquí los contrapuntos son algo más trabajados y la música está más en conformidad con la significación del texto. El número 49, de Gombert, lleva por tema la melodía del «Canto del caballero»¹³. Aunque el tema es una canción muy popular y difundida en su tiempo, su tratamiento y desarrollo son sabios, como corresponde a un compositor que además de pertenecer a la Escuela Neerlandesa, era maestro de capilla del Emperador Carlos V. Es muy probable que el número 50 que figura anónimo, sea del mismo Gombert y se le puede aplicar todo lo dicho del anterior. Es importante observar que también en estos dos villancicos tan trabajados y sabios, el autor emplea en la copla el mismo tema que en el estribillo. El número 51, aunque figura como anónimo, sabemos por el vihuelista Fuenllana que es de Flecha. Este villancico, así como los tres que le siguen, están totalmente impregnados del espíritu del madrigal y emparentados, desde el punto de vista estético y técnico, con el repertorio del Cancionero Musical de Medinaceli.

4. *Los villancicos de Juan Vázquez.* Las cualidades más sobresalientes del estilo musical de los villancicos de J. Vázquez son la claridad y la amabilidad. Su música es fresca, fácil y agradable, escrita para regocijar las veladas artísticas en los palacios de sus protectores. La mayor parte de estos villancicos están contruidos sobre melodías populares. En su aspecto formal conservan la arquitectura de la forma tradicional del villancico, pero Vázquez amplía notablemente las distintas partes que integran dicha forma y añade con frecuencia en la repetición del estribillo, que no siempre es del todo igual que al principio del villancico, algunos compases nuevos, a manera de coda, para dar a la pieza un carácter más conclusivo y más en conformidad con la estética de su tiempo. Seguramente estas novedades en el tratamiento del villancico surgieron por influencia de la naciente estética madrigalista, pero aún así, nos parece exagerado el juicio de aquellos musicólogos que dicen que Vázquez transformó el villancico polifónico tradicional en el «madrigal castellano». En realidad la forma musical de los villancicos de Vázquez es tan simple y tradicional como los de Juan del Encina. En cuanto a su espíritu, basta comparar sus villancicos con sus propios madrigales (Sonetos y Canciones) para ver la enorme distancia expresiva que hay de unos a otros. Requieren, por tanto, un espíritu interpretativo diferente.

Uno de los procedimientos compositivos preferido de Vázquez y que se repite en buen número de sus villancicos consiste en que, además de las imitaciones fragmentarias del tema por todas las voces, hay una voz que canta completa una frase musical temática que se va repitiendo desde el principio hasta el final de la pieza, a manera de «cantus obstinatus» o «vox obstinata». Véanse, entre otros, los números 11, 16 y 42 de la de *Sonetos y Villancicos* (Sevilla, 1560), y el número 13 de *Villancicos y Canciones a cuatro* (Osuna, 1551). Este procedimiento que fue muy usado por Cristóbal de Morales en sus Motetes, no recuerdo haberlo visto en ningún autor español de música profana del siglo XVI, excepto Vázquez. En cambio, en otros villancicos, números 16, 20 y 36, en lugar de la repetición a veces obsesiva, de una sola frase musical, hace cantar la dos o cuatro frases de la canción-tema, enteras, sabiamente parafraseadas por las distintas voces.

5. *Los villancicos del Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli.* Los villancicos de esta colección representan el máximo alejamiento del espíritu popular a que puede llegar la forma tradicional del villancico.

13. Cf. M. Querol, *La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI*, Anuario musical, XXI (1966).

Su contenido, su manera de tratar y traducir musicalmente el texto de los villancicos pertenece por completo a la estética del Madrigal. Si todavía podemos calificarlos de villancicos es por el simple hecho de que tienen todavía la misma forma extrínseca de Estribillo-Copla-Estribillo, pero su espíritu y contenido en nada se parecen a los villancicos de otras épocas y colecciones. Si exceptuamos el número 7, «Puse mis amores en Fernandillo» sería inútil buscar el menor rastro de canción popular, ni siquiera un estilo fácil y asimilable a la primera audición como sucede en J. Vázquez. En los villancicos del Cancionero Musical de Medinaceli todo es culto y refinado, pero al mismo tiempo profundo y apasionado. Un villancico como «Llorad pastores» (núm. 24), de no llevar en el manuscrito el nombre de Diego Garçón, lo hubiese atribuido, sin dudar, al mismísimo Tomás L. de Victoria, de quien no se sabe que hubiera escrito jamás una sola pieza profana. En la repetición del estribillo de la mayor parte de estos villancicos el compositor introduce modificaciones que al mismo tiempo que intensifican la expresión, dan al villancico un sentido más rotundo y pleno de final de una obra. Por esta razón la repetición del estribillo la escriben a continuación de la copla, sin barras que la separen de ésta, más aún, muchísimas veces un mismo material temático y contrapuntístico enlaza ambas partes, de manera que no hay posibilidad de escribir «da capo», puesto que la repetición del estribillo no es exactamente igual que al principio.

6. *Los villancicos de Francisco Guerrero.* Una buena parte de las obras de F. Guerrero publicadas bajo el título de *Canciones y Villanescas Espirituales* (Venecia, 1589) son villancicos. A diferencia de las demás obras de este libro que fueron escritas en su juventud, pero publicadas en su vejez, convertida la letra profana en piadosa o «a lo divino», como se decía en su tiempo, los villancicos son fruto de su plena madurez. La variedad y riqueza en las combinaciones rítmicas, en el juego de las voces, en los contrastes entre el estribillo y la copla, los distintos procedimientos en escribir las coplas y los estribillos, el diálogo musical corto, pero incisivo, de las distintas voces, la magistral economía con que las usa, donde tan pronto suena una sola, como cinco, dos, tres o cuatro, en continua mutación, en continuo entrar y salir, todo ello da a estos villancicos de F. Guerrero una vitalidad y un interés que difícilmente se encontrará en ninguna otra obra española del siglo XVI. Estas cualidades resaltan con mayor intensidad en los villancicos del ciclo navideño que son, sin la menor duda, los más representativos del estilo y del genio de nuestro músico. Guerrero que desde su niñez hasta su vejez había soñado siempre en visitar Belén —sueño que pudo por fin realizar en su viaje a Jerusalén—¹⁴ volcó en estos villancicos toda la alegría espiritual de su alma creyente, una alegría casi infantil por su pureza y por su sinceridad, pero puso también en su realización la técnica más depurada que imaginarse pueda. A nuestro juicio estos villancicos del ciclo de Navidad son los más perfectos de toda la literatura del villancico musical religioso. Por regla general, en el comienzo del estribillo trata las voces en imitaciones a la 5ª, 4ª, 8ª, etc., y el estilo contrapuntístico predomina en esta parte del villancico. En cambio, en las coplas, en contraste, señorea el estilo totalmente vertical: sólo algún detalle de contrapunto fácil aparece alguna que otra vez en la frase final. De los veinte villancicos cuyo estribillo es a cinco voces nueve de ellos tienen la copla a tres voces, y cinco se cantan a solo de tiple. Algunos de los villancicos en compás ternario, si se interpretan en movimiento un poco rápido, dan la impresión de que se danzaban.

14. Francisco Guerrero, *El viaje de Hierusalem* (Barcelona, 1596).

Capítulo II

EL ROMANCE Y EL VILLANCICO DEL SIGLO XVII

El siglo XVII es por excelencia el período del barroco pleno y en todos sus distintos géneros y formas musicales se encuentran las características propias del estilo barroco, siendo las más esenciales el contraste u oposición entre los distintos bloques de la masa sonora y también los diferentes y opuestos grados de vida y movimiento en los períodos que configuran una pieza. Estos principios son válidos tanto para la música vocal como para la instrumental. Aquí me ocuparé sólo de la música vocal y más concretamente de la polifónica con texto en lengua romance. Veamos qué sucede primero en la polifonía profana y después en la religiosa.

En la profana sucede que el Romance priva por encima de todos los géneros literario-musicales de la época. Su cultivo está de moda en todos los ambientes sociales desde la Corte a la vida rural. Esto venía sucediendo ya desde fines del siglo XV. Pero la gran novedad de los romances musicales del XVII es que el noventa y cinco por cien llevan estribillo y éste se presenta con tal personalidad y características propias que constituye la parte musicalmente más importante del romance y villancico barrocos, cambiando por completo su contenido expresivo, su técnica y aun su forma extrínseca. El estribillo de tal manera configura el romance del s. XVII que varios romances que no llevan estribillo en ninguna edición literaria aparecen con estribillo al ser puestos en música. En algunos casos los compositores hacen servir de estribillo una copla del mismo romance; pero las más de las veces, en mi opinión, añadiría el estribillo el mismo maestro de capilla, observándose en algunos casos una diferencia de calidad literaria entre el estribillo y las coplas del romance.

En el Anuario Musical, X (1955) publiqué un estudio sobre *El romance polifónico en el siglo XVII*, basado en el análisis de todos los cancioneros hasta entonces conocidos. Posteriormente yo mismo publiqué la descripción de cuatro cancioneros más: el de Olot, el de Onteniente, el de Ajuda y el de Coimbra. En todos ellos se observan las mismas características: la mayoría de sus obras son romances o canciones con estribillo. Lo importante y que hay que tener siempre presente es que las composiciones poéticas, tanto si llevan el título de romance como si llevan el título de canción, letrilla, folía, pasacalle, bailete, tono, etc., siempre que llevan estribillo son tratadas por los compositores con la misma técnica del villancico.

En los siglos XV y XVI existe una visible proporción y equilibrio entre la extensión y espíritu del estribillo y la extensión y espíritu de la copla. Pero en los romances y villancicos del s. XVII el período musical del estribillo, tanto si tiene el número tradicional de tres o cuatro versos, como si llega a tener hasta treinta, siempre es de tres a nueve veces más extenso que el período musical de la copla y a medida que avanza el siglo presenta un carácter cada vez más contrapuesto al de la copla. La música de ésta acostumbra a ser, dentro de lo que cabe en la música del XVII, un poco austera, mientras que el estribillo es desbordante y exuberante en su desarrollo temático abundando en la repetición de las palabras. Muchas veces también el estribillo y la copla llevan compás diferentes. En el estribillo está la quinta esencia del villancico barroco. Este estribillo tiene además la virtud de convertir el romance en villancico, musicamente hablando, no literariamente. La explicación es muy sencilla: si cogemos un romance que empieza con el canto de la primera copla y a continuación se canta el estribillo, nos dará siempre el esquema A-B (A para la copla y B para el estribillo). Pero si el compositor o el maestro de capilla hace empezar el canto del romance por su estribillo, (cosa que según los documentos hacían, si así convenía) tendremos el esquema A-B-A, el romance se habrá convertido en villancico, musicamente hablando.

Resumiendo el análisis de todos los cancioneros del XVII, encontramos tres tipos de romance perfectamente diferenciados:

I. *Romances con un sólo período musical*, siguiendo la práctica de los siglos XV y XVI. Se encuentran principalmente en las tres primeras décadas del siglo, y a todo lo largo de éste son una minoría tan exigua que no tienen peso específico dentro del conjunto de la producción barroca.

II. *Romances con dos períodos musicales*. Son los que más abundan. En la primera mitad del siglo la norma más generalizada es escribir y cantar primero la copla del romance y luego el estribillo, aunque el maestro

de capilla, como ya he dicho, puede variar el orden a su gusto y conveniencia. En la segunda mitad, por el contrario, se escribe casi siempre el estribillo antes que la copla del romance, repitiéndose lógicamente el canto del estribillo, después de la copla, con lo cual el romance queda convertido en villancico.

III. *Romances con Villancico*. Califico así aquellos romances que llevan, interpolado entre sus coplas, un auténtico villancico. Este tipo consta de un período musical a cuyo son se canta el texto del romance propiamente dicho. Pero después de una o varias coplas del romance se canta un estribillo que tiene sus propias coplas («coplas del estribo») coplas que junto con el estribillo forman un verdadero villancico, al que sigue el resto de las coplas del romance, acabando con el canto del estribillo, sin las coplas de éste. Varios ejemplos de esta especie pueden verse en el *Cancionero Poético Musical de Claudio de la Sablonora* trans. por J. Aroca (Madrid, 1918).

Capítulo III

EL VILLANCICO RELIGIOSO DEL SIGLO XVII

Desde principios del siglo XVII todas las composiciones poéticas con texto en lengua vernácula puestas en música reciben la expresión genérica de Tonos simplemente o de Tonos humanos, reservando el nombre de Villancicos para las composiciones en romance de contenido religioso. El villancico religioso en el Cancionero de Palacio constituye un núcleo minoritario frente a la gran abundancia de villancicos profanos. Pero a medida que se van alejando los aires del Renacimiento y soplan los de la reforma del Concilio de Trento va aumentando el número de madrigales, villanescas y villancicos religiosos. Se publican las obras de Boscán y Garcilaso «a lo divino» y se escriben o recopilan Cancioneros y Romanceros Sagrados, tales como los de Alonso de Ledesma, José de Valdivieso y otros, cuyas poesías se escribirán ya a propósito para ser cantadas, muchas veces al tono de determinados villancicos profanos que se habían hecho famosos, extremo que indican los mismos poetas místicos.

El Villancico hace presencia en los oficios litúrgicos de Navidad ya en la segunda mitad del siglo XVI. F. Guerrero dirigirá los suyos propios en la metropolitana de Sevilla, reuniendo además en torno suyo a los mejores instrumentistas de la ciudad, añadiendo la alegría instrumental a la vocal. Más tarde a lo largo del siglo XVII se escribirán villancicos para todos los santos imaginables, pero los de Navidad y Corpus Christi llegarán a tener una verdadera importancia social, en consideración de la cual el escribir los villancicos para estas dos festividades será considerado como una de las más graves y serias obligaciones de los maestros de capilla que deberán escribir cada año villancicos nuevos. El interés de los Cabildos en que los villancicos de Navidad y Corpus sean lo más lucidos posible les llevó al extremo, casi inconcebible dentro de la disciplina eclesial, de aquella época, de dispensar al maestro de capilla de la asistencia al coro durante uno, dos o tres meses; incluso les autorizarán para ausentarse de la ciudad, durante dicho tiempo, a fin de poder trabajar con el máximo rendimiento en la composición de los villancicos. Su trascendencia social llegará al punto de que el estreno anual de los nuevos villancicos de Navidad será esperado con tanta curiosidad e interés como se esperaba, hasta hace poco, el comienzo de la temporada de ópera. Las catedrales ricas acostumbraban a imprimir el texto de los villancicos (literariamente casi siempre romances) y se repartía a los fieles la noche de Navidad en bandejas de plata servidas por monaguillos vistosamente ataviados. Los textos de los villancicos debían mantenerse secretos (así lo exigían algunas iglesias) hasta la misma noche de Navidad y en alguna catedral se llegó a amenazar con la excomunión a quien los diera a conocer antes de tiempo. Lástima que junto con las letras no hubiesen publicado su música; pero aún así, estos villancicos impresos son de un valor inestimable porque, como se pone en ellos el nombre del maestro de capilla que los compuso y estrenó, gracias a ellos sabemos que tal músico en tal año estaba de maestro de capilla en tal catedral, constituyendo a veces la única pista para ciertos datos biográficos de determinado músico.

El interés creciente de los villancicos presentaba todas las características de una inundación, más que los de una expansión normal, llegando a suplantarse a los distintos responsorios de los Nocturnos del rezo litúrgico de los maitines. También el solemne canto en latín de la Kalenda, o lectura cantada de la genealogía de Jesucristo, fue desplazado por el «Villancico de Kalenda».

Ante semejante ambiente no es de extrañar que el rey Felipe II, aconsejado por su capellán mayor, dictase un «Real Decreto» con fecha del 11 de junio de 1596 en el que decía: «Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey». Pero esta prohibición, como observa y demuestra Jaime Moll, no se cumplió en la misma Real Capilla ni al final del reinado de Felipe II ni en el de su hijo Felipe III¹⁵. Por otra parte tal prohibición era completamente lógica, pues si el cantar en lengua romance o vulgar era ya un trago amargo para un conservador, también lo era tanto o más la temática o argumento literario de los villancicos. Refiriéndonos solamente a los de Navidad, que eran por antonomasia los villancicos del año, los encontramos con estos títulos:

15. Recomiendo con el mayor énfasis la lectura del extraordinario artículo de don Jaime Moll, *Los villancicos cantados en la Capilla Real durante los años 1584-1605*, en *Anuario Musical*, XXV (1970), donde pone varias listas de villancicos que se cantaron en la Capilla Real durante los años susodichos incluyendo títulos, autor y coste de la copia de cada villancico.

a) Villancico de Navidad, A la Navidad, de Navidad, Navidad, Villancico al Nacimiento, Villancico a la Encarnación, Villancico de Tonadilla (o simplemente Jácara o Tonadilla) Villancico de Chanza, Solo al Nacimiento, Tonada al Nacimiento, Seguidillas a la Navidad, Folía, Aguinaldos, Kalenda, Villancico de Kalenda y otros más.

b) Además de los de Navidad están los de Reyes, Corpus o del Smo. Sacramento, los de la Virgen y todas sus prerogativas y villancicos de todos los santos imaginables, desde los más populares como Santa Teresa o San Vicente Ferrer hasta otros tan poco corrientes, como San Atilano y Santa Orosia.

c) En los de Navidad, *atendiendo a la lengua que se habla o remeda* hallamos los titulados Negro, Portugués, Gallego, Asturiano, Vizcaíno, Sayagüés, Morisco, Naciones o Villancico de Naciones, cuando se usan varias lenguas o dialectos en un mismo villancico. Los villancicos Negro, Portugués y Gallego son los primeros en aparecer y los últimos en ser olvidados. Villancicos portugueses, negros y aun imitando los idiomas indígenas de Hispano América se encuentran no pocos en el teatro de Lope de Vega.

d) *Atendiendo al oficio del protagonista del villancico*: El Sacristán, el Alcalde, el Soldado, el Cochero, el Tonto, el Villano, la Máscara, la Gitanilla, Velo (en la profesión de un religioso o de una monja) Misacantano (para la primera misa de un sacerdote) y otros más.

e) *Cuando el protagonista es un animal*, tenemos el Papagayo, el Gallo, el Toro, la Mula y algunos más.

i) *Cuando el protagonista es un lugar u objeto o una acción específica*, la Cárcel, la Nave, Campanas, la Almoneda, Juego de Pelota, el Juego de Damas, el Juego de los Colores, Juego de cañas, el Juego del Hombre, Villancico de rueda, Torneo y otros.

Para trazar este cuadro anecdótico he utilizado también el Catálogo de la Biblioteca del rey Juan IV de Portugal, en la edición facsímil publicada por la Academia Portuguesa de la Historia bajo la dirección de Sampayo Ribeiro donde constan los títulos de más de 1.500 villancicos, tanto de autores españoles como de compositores portugueses que pusieron música a villancicos en lengua castellana. Es también importante haber comprobado que toda esta variedad de títulos abunda también en los villancicos conservados en Hispano América¹⁶.

Lo que antecede es un conjunto anecdótico que ilustra gráficamente cómo eran las «Navidades Barrocas», en la España del siglo XVII. Volviendo ahora a la técnica formal del villancico barroco, puede afirmarse que a lo largo de todo el siglo XVII la forma que más abunda es la tradicional tripartita A-B-A con las características propias del estribillo antes explicadas; pero no es la única. Juan Bta. Comes y Pedro Ruimonte¹⁷ aportan algunas novedades que conviene conocer, porque serán también cultivadas con cierta profusión, principalmente en la segunda mitad del siglo XVII, aunque ellos las introdujeron en las primeras décadas de dicho siglo.

A primera vista la lectura de los villancicos de Comes puede producir cierta desorientación, pues encontramos que la mayor parte de sus villancicos empiezan con un corto período musical que lleva el nombre de «Tonada» (a solo o pocas voces) o bien «Entrada en Diálogo» (a dos o más voces). A este primer período sigue un segundo de grandes dimensiones que lleva el nombre de «Responsión»; a ésta sigue la copla o coplas cuyo final remite a la Tonada Inicial ¿Qué es lo que pasa en estos villancicos? La clave para comprenderlo es tener una idea clara de lo que es la «Responsión», que es la parte más importante del villancico barroco, siempre que ésta esté presente. Se llama Responsión a la repetición inmediata del estribillo con un sensible mayor número de voces. En mi opinión es la Escuela Valenciana la que más mérito tiene en su uso, desarrollo y difusión. Ya a mediados del siglo XVI en el villancico «Soleta y verge estich» del compositor Cáceres, a su estribillo a tres voces sigue inmediatamente el mismo estribillo a cinco voces de Cepa¹⁸ y en el Cancionero de Upsala, que algunos prefieren llamarlo Cancionero de la Corte del Duque de Calabria (en Valencia), hay varios villancicos cuyo estribillo lo canta primero una sola voz, siendo repetido inmediatamente a cuatro voces, procedimiento que Mateo Flecha el Viejo empleará continuamente en sus Ensaladas. Cf. M. Querol, *Las Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo. Estudio histórico técnico de este género musical*, (Barcelona, 1980). Ellos no escribieron la palabra Responsión, pero utilizaron con frecuencia el mismo procedimiento.

Volviendo a los villancicos de Comes tenemos que el período inicial titulado Tonada o Entrada, es el estribillo del villancico y la Responsión, que sigue inmediatamente, tiene el mismo texto del estribillo, y su substancia musical es un amplio desarrollo de la idea principal de la música de la Entrada de la que acostumbra a tomar un par de compases como tema o, cuando menos, los motivos anacrúsicos y rítmicos cuya fuerza pone en movimiento el extenso período de la Responsión. Así pues, tenemos que Entrada más Responsión igual

16. Cf. R. Stevenson, *Reinassance and Baroque musical Sources in the Americas*. (Washington, 1970; del mismo, *Christmas Musique from Baroque México* (Los Angeles, 1974); S. Claro, *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Santiago de Chile, 1974).

17. Los Villancicos de J. B. Comes han sido editados en cuatro volúmenes por J. Climent (Valencia, 1977-1979); Parnaso Español de Madrigales y Villancicos de Ruimonte por P. Calahorra (Zaragoza, 1980).

18. Cf. M. Querol, *Cançoners Català dels segles XVI-XVIII* (Barcelona, 1979) pág. 13 de la introducción.

a Estribillo. Luego viene la copla o coplas con la misma música o con música diferente para cada copla; ésta remite a la Entrada que es el Estribillo y no alude a la Responsión, pero para mí es evidente, que, aunque no se indique, a la repetición de la Entrada ha de seguir siempre la Responsión como final del villancico, porque terminar éste con el Estribillo inicial a solo ó a pocas voces, cuando las Responsiones tienen desde cinco a dieciséis voces, sería tan absurdo como un concierto para violín y orquesta que se terminara tocando sólo el violín solista, callando todos los demás instrumentos. Así pues Comes no hace más que ampliar el Estribillo y también a veces aumentar el número de las coplas, si le conviene, con lo que sus villancicos, a pesar de las apariencias, continúan siendo tradicionales, si bien genialmente evolucionados.

Por su parte P. Ruimonte al primer período, que es siempre el Estribillo, le llama Trío si se canta a tres voces, Dúo, si a dos; otras veces le da el nombre de Sonada. A este primer período le sigue la Responsión que, como se ha dicho, es el mismo Estribillo ampliado, luego las coplas que remiten al Estribillo inicial (Trío, Dúo o Solo) y también deben terminar con la Responsión, aunque no se indique.

En la edición de los villancicos de Comes por J. Climent hay varias Responsiones solitarias. También yo en mis investigaciones en distintos archivos he encontrado responsiones solitarias. Lo más natural sería pensar que se han perdido o extraviado las otras partes del villancico, pero el hecho de que en la documentación que J. Moll da acerca de los villancicos cantados en la Real Capilla, hay una cláusula que dice: «De escribir dos quadernos de Responsiones para el Rey Nuestro Señor, 16 reales», hace pensar en la posibilidad de que se escribiesen Responsiones posteriores para aplicarlas a determinados villancicos cuyo autor no había escrito la Responsión, porque aún no era moda.

En varios villancicos de Ruimonte y de Comes se da otra novedad y es que cada vez que se canta el estribillo, después de las coplas, el texto del estribillo es cada vez diferente, permaneciendo exacta la música, lo que robustece mi concepto del villancico expuesto al principio de esta introducción. En cuanto a las coplas del Villancico del XVII es preciso consignar también que hay una porción de villancicos que tienen dos, tres y hasta cuatro coplas con música diferente, en cada copla. Todos los villancicos del XVII se ejecutaban con acompañamiento, aunque de muchos de ellos no se conserve.

La participación instrumental. Cada iglesia utilizaba todos los instrumentos de que disponía y algunos otros que alquilaban. Su número dependía de las posibilidades económicas de la iglesia donde se cantaban. Así en el Pilar de Zaragoza encontramos villancicos (año 1611) de Bernardo Peralta y Escudero con guitarra, clavicordio y órgano; otros de Gracián Babán con 2 arpas, órgano, y bajón tapado; de José Ruiz de Samaniego con 2 bajos, 2 arpas y órgano; de Miguel Montiu y Pinzano con 2 chirimías, sacabuche, violón y órgano; de Pedro Ximénez, con sacabuche, bajoncillos, corneta, violín y órgano. Y puede admitirse como seguro que se tocaban algunos más cuyo nombre no figura en los papeles. Si algún día puedo publicar mi monografía sobre *El Barroco Musical Español*, trataré más detenidamente la cuestión de la intervención instrumental.

Es tanto lo que se puede decir todavía acerca del Villancico en el siglo XVII que ruego al lector tome estas páginas solamente como un pequeño grano de arena en el estudio del Villancico Barroco, porque conozco muy bien lo mucho que queda todavía por decir, y hacer. En cuanto a los Villancicos que en este volumen se publican solamente diré que son muy diferentes entre sí, que todos son verdaderas joyas artísticas y que se pueden considerar de una belleza y expresividad excepcionales los titulados, *Nadie haga ruido*, *Volcanes de amor* y *Mortales que amáis*, por lo que los recomiendo a los directores de coro, para que los incorporen en su repertorio.

Capítulo IV

CRITICA DE LA EDICION Y COMENTARIOS

Advertencias generales. a) Todos los manuscritos de las obras que han sido transcritas en este volumen, así como sus autores, son del siglo XVII, aunque S. Durón haya muerto en 1716 y J. Bta. Cabanilles en 1712.

b) Excepto las dos obras de Cabanilles cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca de Cataluña y la de Durón que se halla en El Escorial, las restantes son de mi archivo particular.

c) En la cabecera de las voces, en la mayor parte de los manuscritos transcritos para este volumen, no viene escrito el nombre de la voz. Por lo cual, teniendo en cuenta que cada obra presenta una plantilla vocal diferente, he puesto el nombre de las voces que se deduce siempre, sin ningún margen de error, de la clave de cada pentagrama. En las voces escritas en clave de *do* en tercera se atiende también a la tesitura, ya que puede corresponder, en esta época, tanto al contralto como al tenor.

d) Se pone en cursiva el texto en aquellas voces en las que no viene aplicado en el manuscrito, siendo su aplicación obra del transcriptor.

1) *Corazón que ardéis*. «Al Nacimiento a 4. J.M.J. (Jesús, María José) Paredes, 1679». Dos páginas manuscritas de quince pentagramas, en partitura. «Coplas solo». El acompañamiento, sin cifrar, va siempre debajo de la cuarta voz.

2) *Mortales sentid*. «Villancico a 4. Para nuestra Señora de la Soledad. Gerónimo de Carrión». Tres páginas manuscritas de quince pentagramas, en partitura. En la cuarta va el texto completo. El acompañamiento parcamente cifrado. Creo que la partitura es autógrafa.

3) *Despertad moradores*. «Vco. Al Nazimient. A 6. Ymaña». Cinco páginas de música y una sexta en blanco, de veinte pentagramas por página. Este compositor cifra bastante completo el bajo del acompañamiento de sus obras; pero llamamos la atención de que en algunos casos el copista no escribió correctamente el cifrado. Por ejemplo, en los compases tres y cinco, cuando quiere que en un acorde suenen juntamente la quinta y la cuarta, resolviendo ésta en la tercera, escribe horizontalmente 543 en lugar de $\frac{4}{5}^3$; otras veces, en el mismo acorde, escribe sólo 54, etc. En estos casos he respetado la postura del cifrado del manuscrito, porque detalles de esta clase pueden contribuir al estudio del bajo cifrado en España. Por otra parte, el ejecutante del acompañamiento deducirá fácilmente el significado del cifrado. La música que tiene cabida en cada una de las casillas de la partitura corresponde siempre al compás de $\frac{6}{4}$. En los pocos casos en que el contenido de una casilla equivale a $\frac{9}{4}$ así lo he respetado e indicado en mi transcripción.

4) *Entre muchas sabandijas*. «Vco. para la Epifanía. M^o Mizieres». Cuatro páginas de música de 22 y 20 pentagramas, en partitura. Bajo del acompañamiento sin cifrar. Después de una introducción de cuatro versos en castellano, en el resto del texto se remeda el idioma portugués.

5) *Paraninfos que en dulces motetes*. «A la Assunción de nuestra Sra. 1662. A 5. Camargo». Manuscrito que consta de cuatro papeles sueltos, uno para cada voz. El papel del tiple solista, que al mismo tiempo sirve de tiple 1^o, cuando se le unen las otras cuatro voces, viene calificado en el manuscrito como «Coro 1^o» y en cada unas de las otras cuatro escribe «Coro 2^o». El bajo del acompañamiento va en el papel del solista-coro primero. Como explico en mi monografía *La música en el teatro de Calderón* (Barcelona, 1981) pág. 46, donde pongo algunos ejemplos, en el estilo barroco el coro tiene la función de personaje del drama o del diálogo, al margen del número de voces de que consta. Así que no es raro encontrar coros que constan solamente de una o dos voces. Volviendo a nuestro manuscrito, es excepcional la perfecta y completa aplicación del texto a la música en todas las voces. He transcrito la obra transportada a una 4^a baja.

6) *A un combite de amores*. «Al SSmo. A 7. M^o Ruiz». Dos folios de 16 pentagramas, en partitura. Las siete voces están divididas en dos coros: el primero consta de tres voces y el segundo, de cuatro. Acompañamiento de «Arpa», sin cifrar. Por la época podría atribuirse a uno de los dos hermanos José o Francisco Ruiz Samaniego, cuyas obras tan pronto aparecen con los dos apellidos como en el primero solo, pero también podría ser de Matías Ruiz.

7) *Galegos vailarines*. «A 8 Al Nazimient. M^o Miziezez». Las ocho voces distribuidas en dos coros de

a cuatro. El manuscrito consta de cuatro páginas de veinte pentagramas, en partitura. En las coplas aplica la letra de la primera y a continuación escribe: «La segunda copla la dize el tenor con las mismas solfas del tiple primero. Y las demás voces entrando con las pausas que están señaladas». El texto de las restantes en el margen inferior de la cuarta página.

8) *Nadie aga ruido*. «Vco. a 8. A Navidad. Ymaña». Seis páginas, la sexta en blanco, de veinte pentagramas, en partitura. Dividido en dos coros de a cuatro, solamente aplica el texto a la cuarta voz de cada coro. El bajo del acompañamiento es uno de los mejores cifrados de todo el siglo XVII. Remarcable su fuerza expresiva, la técnica del retardo y el uso de las palabras indicadoras de la intensidad sonora, «quedo» que significa cantar piano, y «en voz» que indica que se ha de cantar fuerte. He realizado la transcripción una 4ª baja con respecto al original.

9) *Volcanes de amor*. «Villancico al SSmo. Sacramento. Corpus. A4. Durón». Mi transcripción es del manuscrito Sign. 52. 12-V del Archivo Musical de El Escorial, consta de diez páginas en la primera de las cuales viene el título y en las nueve restantes la música de las voces y del acompañamiento. Este villancico fue con toda probabilidad el más conocido y difundido del siglo XVII, a juzgar por el hecho de que se han conservado copias también en los archivos de las catedrales de Gran Canaria, Santo Domingo de la Calzada, Valencia, Segorbe y Sucre (Bolivia). Este hecho es extraordinario, porque los maestros de capilla del siglo XVII estaban muy seriamente obligados, en virtud de su cargo, a escribir ellos mismos nuevos villancicos en cada Navidad, por lo cual es muy difícil encontrar un villancico del que exista más de una copia. Yo solamente conozco otro caso y también es de S. Durón: el villancico «Blanca y pura estrella» del que hay una copia en El Escorial y otra en la catedral de Burgos. S. Durón en sus villancicos es, en mi opinión, muy superior y más original que en sus tonos humanos y zarzuelas. Véase mi estudio sobre *La producción musical de los hermanos Sebastián y Diego Durón* en Anuario Musical XXVIII-XXIX (1973-1974).

10) *Mortales que amáis*: «Tono a 4 voces al Smo. Sacramento. Cabanilles» en los Fondos musicales sin catalogar de la Biblioteca de Cataluña. Se trata del villancico tal vez más interesante de todos los tiempos por su tema, desarrollo temático, contexto armónico y atrevidas disonancias y fuerza expresiva. Aunque el título es Tono al Smo. Sacramento, en realidad todo su texto habla exclusivamente de la Pasión. El tema musical es el mismo del «Tono a la Pasión de Jesús» de J. Cererols (1818-1680) y presenta en el desarrollo de Cabanilles un sensible parentesco con el comienzo de la Pasión según San Mateo de J.S. Bach, que es posterior a ambos compositores. Esta obra, así como la otra que publico a continuación, las transcribí y estudié en 1962 con motivo del 250 aniversario de la muerte de Cabanilles (1644-1712), siendo cantada en las conferencias que di con motivo de tal efemérides. Para su estudio véase mi artículo *La música vocal de Cabanilles* en Anuario Musical XVII (1962). Posteriormente mi gran amigo J. Climent publicó todas las *Obras vocales de J. Bta. Cabanilles* (Valencia, 1971).

11) *Ay de mí Dios mío*. Esta interesante composición que, excepcionalmente entre los villancicos del siglo XVII, recuerda los giros melódicos de la polifonía clásica del XVI, se ha conservado en una sola hoja de raro tamaño, 33 x 43 cm., con ocho pentagramas en los que la música está holgadamente copiada a causa de su anchura. En el reverso está el bajo del acompañamiento y el texto de una seguidilla y un romance, ambos sin música. Aunque en el manuscrito no hay indicación alguna, parece que esta pieza sería el estribillo del romance cuyas coplas vienen sin música. Termina con una cadencia muy española.

12) *Son las fieras, las aves*. «Tono a 3 al Smo. Sacramento. Cabanilles». Tres papeles sueltos para las voces y otro para el bajo del acompañamiento. La copia lleva la fecha de 1736. Es una pieza de elevado interés tanto por la forma de su construcción como por la riqueza de modulaciones y la rapidez con que las realiza. A remarcar el uso de las palabras «Largo» y «Con ayre» o «Despacio» y «Ayre» que expresan la antítesis de movimiento en el estilo barroco. El lector hallará un análisis más detallado de esta obra en mi artículo del A. M. citado en el comentario al número 10.

PARTE MUSICAL

1. Corazones que ardéis

Paredes

Trans. M. Querol

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Bajo

Acompto.

Co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma que en - cien - de un ar -

Co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma

Co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma que en -

Co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma que en - cien -

pón, un - ar - pón, que en - cien - de un ar - pón, co - ra - zo - nes que ar - déis en la

que en - cien - de un ar - pón, co - ra -

cien - de un ar - pón, ar - pón, co - ra - zo - nes que ar - déis en la

de un ar - pón, que en - cien - de un ar - pón, co - ra -

lla - ma que en - cien - de un ar - pón, que en - cien - de un ar -

zo - nes que ar-deís en la lla - ma que en - cien - de, que en - cien - de un ar -

lla - ma que en - cien - de, que encien - de un ar - pón, que en - cien - de un ar -

zo - nes que ardéis en la lla - ma que en - cien - de un ar -

pón, que en - cien - de un ar - pón,

pón, que en - cien - de un ar - pón, que en - cien - de un ar - pón,

pón, que en - cien - de un ar - pón, que en - cien - de un ar - pón,

pón, que en - cien - de un ar - pón, ar - pón,

co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma que en -

co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma que en - cien -

co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma

co - ra - zo - nes que ar - déis en la lla - ma que en - cien - de un ar -

cien - de, que en - cien - de que en - cien - de un ar - pón, que en -

de que en - cien - de un ar - pón, que en - cien -

que en - cien - de un ar - pón, que en - cien - de un ar - pón, que en -

pón, un ar - pón, que en - cien - de, que en - cien - de un ar - pón, que en -

go, es fue - go y es Dios, es fue - go y es Dios,
 go y es Dios, es Dios, es fue go y es Dios,
 Dios, es fue - go y es Dios, es fue - go y es Dios,
 fle - chas es fue - go y es Dios, es Dios,

a - do - rad al a - mor, al a - mor.
 a - do - rad al a - mor.
 a - do - rad al a - mor, al a - mor.
 a - do - rad al a - mor, a - do - rad al a - mor.
 Fin

Coplas solo

Co - ra - zo - nes que en in - cen - dios sus - pi - ráis tier - no dolor,

pues a - mor llo - ra en es - tre - llas la dul - ce lla - ma del sol,

a - do - rad al a - mor, al a - mor.

a - do - rad al a - mor.

2ª Copla

a - do - rad al a - mor, al a - mor. Co - ra - zo - nes

a - do - rad al a - mor, a - do - rad al a - mor.

que en ge-mi - dos ex - pli - cáis pe - nas me- jor,

Musical score for the first system. It includes four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The vocal parts have lyrics: "pues a - mor di - ceen so - llo - zos lo que no pue - de la voz,". The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands.

Musical score for the second system. It includes four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The vocal parts have lyrics: "a - do - rad al a - mor, a do - rad al a - mor." and "a - do - rad al a - mor, a - do - rad al a - mor." and "a - do - rad al a - mor, al a - mor." and "a - do - rad al a - mor, a - mor." The piano accompaniment continues with chords and single notes. The system ends with a double bar line and the marking "D. C." (Da Capo).

2. Mortales, sentid

Gerónimo de Carrión
Trans. M. Querol

Tiple 1^o

Tiple 2^o

Alto

Tenor

Acompto.

Mor - ta - les, sen - tid, sen -

Mor -

Mor - ta - les, sen -

Mor - ta - les, sen - tid, sen - tid, sen -

3

tid, sen - tid,

ta - les, sen - tid, sen - tid, mor - ta - les, llo - rad,

tid, sen - tid, sen - tid, mor -

tid, mor - ta - les, sen - tid, sen - tid,

(todos)

llo - ra [llo - rad] y to - do es pe - nar, y to - do es pe - nar, llo -

llo - rad, sen -

llo - rad,

llo - rad,

8

6

rad, llo - rad,

tid y llo - rad, llo - rad, llo - rad, que pa - de - ze a - man -

sen - tid y llo - rad, llo - rad,

8

sen - tid y llo - rad, llo - rad,

sen - tid y llo - rad, sen -

te en su so - le - dad, sen -

sen - tid y llo - rad, sen -

sen -

6 5 4 3

tid y llo - rad, sen - tid y llo - rad, que pa - de - ze a-man - te,

tid y llo - rad, llo - rad, en su

tid y llo - rad, sen - tid y llo - rad, sen - tid y llo - rad, llo -

tid y llo - rad, llo - rad, sen - tid y llo -

3 6

que pa-de-ze a-man-te, que pa-de-ze a-man-te,
so-le-dad, en su so-le-dad, sen-tid y llo-
rad, sen-tid y llo-rad, que pa-
rad que pa-de ze a-man-te en su so-le-

sen-tid y llo-rad en su so-le-dad, sen-tid
rad, que pa-de-ze a-man-te en su so-le-dad, en
de-ze a-man-te en su so-le-dad, sen-tid y llo-
dad, en su so-le-dad, sen-tid y llo-rad en su so-le-

en su so - le - dad, sen - tid y llo - rad, mor -

su so - le - dad, sen - tid y llo - rad, llo - rad, pues beis

rad, sen - tid y llo - rad, mor - ta -

dad, sen - tid y llo - rad, llo - rad, mor - ta - les, sen -

ta - les, sen - tid, mor - ta - les, llo - rad, mor -

al au - ro - ra que ex - cla - ma y no llo - ra y to -

les, sen - tid, mor - ta - les, llo - rad, mor - ta -

tid, mor - ta - les, llo - rad, mor - ta - les sen -

ta - les, sen - tid, mor - ta - les, llo - rad, que pa - de - ze a - man - te

does pe - nar, mor - ta - les, llo - rad, que pa - de - ze a - man - te

les, sen - tid, mor - ta - les, llo - rad, que pa - de - ze a - man - te

tid, mor - ta - les llo - rad, que pa - de - ze a - man - te

en su so - le - dad, sen - tid y llo - rad, sen - tid y llo - rad.

en su so - le - dad, sen - tid y llo - rad, y llo - rad.

en su so - le - dad, sen - tid y llo - rad.

en su so - le - dad, sen - tid y llo - rad, llo - rad.

Fin

Copla solo

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a whole rest followed by a half note G4, then a half note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The lyrics are: "Oy es - táis jun - to a e - sa cruz, Ma - rí - a fuer - te, im - pri -". The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand, with a melodic line in the right hand that mirrors the vocal melody.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a half note D4, a half note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lyrics are: "mien - do, con la muer - te de tal Hi - -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, providing harmonic support for the vocal line.

Third system of the musical score. The vocal line concludes with a half note D4, a half note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lyrics are: "jo, bi - da nue - baen a - quel cuer - - po." The system ends with a double bar line. The piano accompaniment concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand. The marking "D. C." is placed above the final measure of the vocal line.

3. Despertad, moradores

Clemente Ymaña

Trans. M. Querol

Tiple
 Alto
 Tenor
 Alto
 Tenor
 Bajo
 Acomp.

Des - per - tad, mo - ra - do - res del sa - cro, del sa - cro Be - lén,

Des - per - tad, mo - ra - do - res del sa - cro Be - lén,

Des - per - tad, mo - ra - do - res del sa - cro Be - lén,

Des - per - tad, des - per -

Des - per - tad, des - per -

Des - per - tad, des - per -

5 4 3

des - per - tad, des - per - tad, queen

des - per - tad, des - per - tad, queen

des - per - tad, des - per - tad, queen

tad, mo - ra - do - res del sa - cro Be - lén, des - per - tad,

tad, mo - ra - do - res del sa - cro Be - lén, des - per - tad,

tad mo - ra - do - res del sa - cro Be - lén, des - per - tad,

5 4 3

vues - tros con - tor - nos en huma - no ser, te -
 vues - tros con - tor - nos, en hu - ma - no ser, en hu - ma - no
 vues - tros con - tor - nos en hu - ma - no ser, te -

nien - do la di - cha, no la co - no - zéis.
 ser te - nien - do la di - cha, no la co - no - zéis.
 nien - do la di - cha, no, no, no la co - no - zéis.

Des - per - tad,
 Des - per -
 Des - per -

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

(9/4) (6/4)

Des - per - tad, ay! sa - cu - did del sue - ño

Des - per - tad, sa - cu - did del sue - ño

Des - per - tad, sa - cu - did del sue - ño

sa - cu - did del sue - ño el ha -

tad, sa - cu - did del sue - ño ay! el ha -

tad, sa - cu - did del sue - ño el ha -

el ha - la - go in - fiel, que es - te bien os

el ha - la - go in - fiel, que es - te bien os ro -

el ha - la - go in - fiel, qu'es - te bien os

la - go in - fiel, que es - te bien os ro - ba

la - go in - fiel, que es - te bien os ro - ba

la - go in - fiel, qu'es - te bien os ro - ba

5 6 6 6

ro - ba con su pe - sa - dez, y pues con vo - so - tros ha -

ba con su pe - sa - dez, y pues con vo - so - tros ha -

ro - ba con su pe - sa - dez, y pues con vo - so - tros ha -

con su pe - sa - dez, y pues con vo - so - tros ha -

con su pe - sa - dez, y pues con vo - so - tros ha -

con su pe - sa - dez, y pues con vo - so - tros ha -

bi - tael pla - cer, des - per - tad, des - per - tad, mo - ra - do - res del

bi - tael pla - cer, des - per - tad, des - per - tad, mo - ra - do - res del

bi - tael pla - zer, des - per - tad, des - per - tad, mo - ra - do - res del

bi - tael pla - cer, des - per - tad, des - per - tad;

bi - tael pla - cer, des - per - tad, des - per - tad, des - per -

bi - tael pla - zer, des - per - tad, des - per - tad;

sa - cro Be - lén, Be - lén; mas ay, cie - los, ¿quién, mas

sa - cro Be - lén, Be - lén; mas ay, mas ay,

8 sa - cro Be - lén, Be - lén; mas ay, cie - los,

mas ay, cie - los ¿quién, mas ay, mas ay,

8 tad; mas ay, cie - los, ¿quién, mas ay,

mas ay, cie - los; ¿quién, mas ay,

ay, quién el bien re - co - no - ze? Mas ay, mas ay, no, no, no,

¿quién, quién el bien re - co - no - ce? Mas ay, mas ay, no, no, no,

8 quién el bien re - co - no - ze, quan - do lo - gra el bien? No,

no,

8

6 5 7 8

(9/4) (6/4)

no, no des - per - téis, no, no des - per - téis, no des - per -
 no des - per - téis, no, no des - per - téis, no,
 no des - per - téis, no, no, no des - per - téis, no, no des - per -
 no des - per - téis, no, no, no, des - per -
 no, no, des - per - téis, no, no, no, des - per -
 no, no, des - per - téis, no, no des - per - téis, no, des - per -
 65b 6 7 43 43 7

téis, qu'el ser in - sen - si bles de - li - to no
 no,
 téis,
 téis,
 téis,
 téis,
 6 7 7

es, y es el ser in - gra - tos cul - pa des - cor - téis. Des - per - tad

Des - per - tad,

Des - per - tad,

no

no

no, no des - per - téis; des - per - tad, qu'es el

no, no, des - per - tad, no, no, no, qu'es el

des - per - tad, no, no des - per - téis, no,

des - per - téis, no, no, no, no, no, no, no des - per - téis, no, no,

no, no des - per - téis, que ya con vo - so - tros (h)a - vi - ta el pla -

no des - per - téis, no, no, des - per - téis, des - per - tad, des - per -

6 7 7

ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés. Des - per -

ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés.

8 no des - per - téis, no, no, no, des - per - tad, mas ay, cie - los,

des - per - tad, no des - per - téis, no, mas ay,

8 zer, pla - zer, des - per - tad, mo - ra - do - res del sa - cro Be -

tad, no, no, des - per - tad, des - per - tad mo - ra -

tad mo - ra - do - res, mas, ay, cie - los, ¿quién? mas

Des - per - tad, mo - ra - do - res del sa - cro Be - lén,

8 ¿quién? Des - per - tad mo - ra - do - res del sa - cro Be -

cie - los, ¿quién? des - per - tad, des - per - tad mo - ra -

8 lén, Be - lén. Des - per - tad, des - per - tad, mas ay,

do - res del sa - cro Be - lén, mas ay, cie - los,

ay, mas ay, cie - los ¿quién?, mas ay, cie - los, des - per -

mas ay, cie - los, ¿quién? Des - per - tad, mas ay, cie - los, des - per - tad,

lén, des - per - tad, mas ay, cie - los, ¿quién? cie - los,

do - res del sa - cro Be - lén, mas ay, cie - los, ¿quién? mas ay,

cie - los, ¿quién? Des - per - tad, mas ay, cie - los,

¿quién? Des - per - tad, mas ay, cie - los,

tad, mas ay, cie - los, mas ay, cie - los, ¿quién, quién el bien re - co -

des - per - tad, mas ay, cie - los, ¿quién el bien re - co - no -

¿quién? mas ay, cie - los, ¿quién? mas ay, ¿quién el bien re - co -

cie - los, ¿quién? mas ay, ¿quién el bien re - co -

¿quién? mas ay, cie - los ¿quién el bien re - co -

¿quién? mas ay, ¿quién el bien re - co -

(9)

que ya con vo - so - tros a - vi - tael pla - zer, des - per - tad, des - per -

no des - per - téis, que ya con vo - so - tros a - vi - ta el pla -

des - per - téis, no, no, no, no, no des - per - téis, no, no,

con vo - so - tros a - vi - ta el pla - zer. No, no des - per -

téis, que ya con vo - so - tros ha - bi - tael pla - cer. No, no, no, no, no

no, no des - per - téis, no, no, no, no des - per - téis, que ya con vo -

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

(6)

tad, que ya con vo - so - tros a - vi - tael pla - zer,

zer, a - vi - tael pla - zer a - vi - tael pla - zer,

no, que ya con vo - so - tros a - vi - tael pla - zer,

téis, des - per - tad, que ya con vo - so - tros a - vi - tael pla - zer, que es el

des - per - téis, que ya con vo - so - tros ha - bi - tael pla - cer, que es el

so - tros a - vi - tael pla - zer, a - vi - ta el pla - zer, que es el

6 5b 5 4 3b 7

qu'es el ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés, des - cor - tés. Des - per -

quees el ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés. Des - per -

quees el ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés, cul - pa, cul - pa des - cor - tés. Des - per -

ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés, cul - pa des - cor - tés.

ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés, cul - pa des - cor - tés, des - cor - tés.

ser in - gra - tos, quees el ser in - gra - tos cul - pa des - cor - tés.

tad, no, no, no, no des - per -

tad, no, no, no, no, no des - per -

tad, no, no des - per - téis, no, no des - per - téis, des - per -

No, no des - per - téis, no des - per -

No, no, no, no des - per -

No, no des - per - téis, no, no, no des - per -

6 6b 6b 7

6 7 7 3b 7

(9/4) (6/4)

téis, no, no, no, des - per - téis, no,

téis, no, no, des - per - téis, no, no, no des - per -

téis, no, no des - per - téis, no, no, no, no, no des - per -

téis, des - per - téis, no, no, no, no, no

téis, des - per - téis, no, no, no, no, no

téis, des - per - téis, no, no, des - per - téis, no, no des - per - téis, no,

3^b 7 6 5^b 6

Fin

no des - per - téis, no, no des - per - téis, des - per - téis.

téis, no, no des - per - téis, no, no des - per - téis.

téis, no, no, no, no, no des - per - téis.

des - per - téis, no, no, no des - per - téis.

des - per - téis, no, no des - per - téis

no, no des - per - téis, no des - per - téis.

7 3^b 7 7

Copla solo

Fe - li - zes mo - ra - do - res de a - que - lla tie - rra en

quien se da co - ji - do el gra - no que plan - tó Na - za -

reth, Des - per - tad, des - per - tad y ve - réis por qué

cas - sa de pan se in - ti - tu - ló Be - lén.

D. C.

Copla 2ª a solo y a 3

Vo - so - tros que ne - gas - teis con ri - gor más cru - el

a la pie - dad las puer - tas que al o - i - do la fe, des - per -

tad, des - per - tad y ve - réis que, a quien tra -

táis tan mal, os tra - e el ma - yor bien.

Mas no des - per - téis,

Mas no, no, no, no, no des - per - téis,

Mas no, no, no des - per - téis,

6

que es ser dos ve - zes cie - go quien, quien nun - ca quis - so,

que es, que es ser dos ve - zes cie - go, cie - go,

que es ser dos ve - zes cie - go, cie - go, quien, nun - ca quis - so,

7 7 3# 7 7 7 7

quien nun - ca quis - so ver, quis - so ver.

quien nun - ca quis - so ver, nun - ca quis - so ver.

quien, quien nun - ca quis - so, quis - so ver.

7 7 7 7

D. C.

4. Entre muchas sabandijas

M^o Mizieres

Trans. M. Querol

Coro I

Introducción

Tiple 1^o

Tiple 2^o

Alto

Tenor

Coro II

Tiple

Alto

Bajo

Acompto.

un por-tu-gués muy fin-cha - do, en-fadan-do a to-dos vie-ne, a to-dos

un por-tu-gués muy fin-cha - do, en-fa-dan-do a to-dos

por-tu-gués muy fin-cha - do, en-fa-dan-do a to-dos vie-ne, a to-dos

un por-tu-gués muy fin-cha - do, en-fa-dan-do a to-dos

3^b

vie - ne, en - fa - dan - do a to - dos vie - ne a to - dos vie - ne.
 vie - ne, u en - fa - dan - do a to - dos vie - ne.
 vie - ne, en - fa - dan - do a to - dos vie - ne, a to - dos vie - ne.
 vie - ne, en - fa - dan - do a to - dos vie - ne.

Es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as vo - zes so -
 Es - cu - tad, es - cu - tad,
 Es - cu - tad, es - cu - tad,
 Es - cu - tad, es - cu - tad,

no - ras de mi - ña can - zaon, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as

es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as

es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as

Es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as

Es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as

Es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as

Es - cu - tad, es - cu - tad, mi ni - no que - ri - do, as

vo - zes so - no - ras da mi - ña can - zaon. Es - cu - tad,

vo - zes so - no - ras da mi - ña can - zaon. Es - cu - tad,

vo - zes so - no - ras da mi - ña can - zaon. Es - cu - tad,

ri - do, as vo - zes so - no - ras da mi - ña can - zaon, es - cu - tad

ri - do, as vo - zes so - no - ras da mi - ña can - zaon, es - cu - tad

ri - do, as vo - zes so - no - ras da mi - ña can - zaon, es - cu - tad

ri - do, as vo - zes so - no - ras da mi - ña can - zaon, es - cu - tad

es - cu - tad, es - cu - tad, mi - ni -

es - cu - tad, es - cu - tad, mi - ni -

es - cu - tad, es - cu - tad, mi - ni -

as vo - zes so - no - ras, so - no - ras da mi - ña can -

as vo - zes so - no - ras, so - no - ras da mi - ña can -

as vo - zes so - no - ras, so - no - ras da mi - ña can -

as vo - zes so - no - ras, so - no - ras da mi - ña can -

no que - ri - do,

no que - ri - do,

no que - ri - do,

zaon, es - cu - tad y os tem - bro - res de o frío - o
 zaon, es - cu - tad y os tem - bro - res de o frío - o, frí - o,
 zaon, es - cu - tad y os tem - bro - res de o frí - o, frí - o,
 zaon, es - cu - tad y os tem - bro - res de o frí - o,
 es - cu - tad, y os tem - bro - res de o frí - o, de o
 es - cu - tad, y os tem - bro - res de o
 es - cu - tad, y os tem - bro - res de o frí - o, de o
 y os ri - go - res de a ne - ve
 y os ri - go - res de a ne - ve, de a ne - ve
 y os ri - go - res de a ne - ve
 y os ri - go - res de a ne - ve
 frí - o, y os ri - go - res de a ne -
 frí - o, y os ri - go - res de a ne - ve, de a ne -
 frí - o, y os ri - go - res de a ne - ve, de a ne -

al in - çen - dio, al in - çen - dio que de o pei - to ex - a - lô,

al in - çen - dio, al in - çen - dio que de o pei - to ex - a - lô,

al in - çen - dio, al in - çen - dio que de o pei - to ex - a - lô,

al in - çen - dio, al in - çen - dio que de o pei - to ex - a - lô.

ve al in - çen - dio, al in - çen - dio, que de o pei - to ex -

ve al in - çen - dio, al in - çen - dio, que de o pei - to ex -

ve al in - çen - dio, al in - çen - dio que de o pei - to ex -

si non se de - ri - ten, a - rei que se tem - pren,

a - lô, es - cu - tad, mi ni -

a - lô, es - cu - tad, mi ni -

a - lô, es - cu - tad, mi ni -

yos ri - go - res de a ne - ve
 yos ri - go - res de a ne - ve si non
 yos ri - go - res de a ne - ve si
 yos ri - go - res de a ne - ve si
 no que - ri - do, yos ri - go - res de a ne - ve
 no que - ri - do, yos ri - go - res de a ne - ve
 no que - ri - do, yos ri - go - res de a ne - ve

a - rei que se tem - pren,
 se de - ri - ten, a - rei que se tem - pren, se tem - pren,
 non se de - ri - ten, a - rei que se tem - pren, se tem - pren,
 non se de - ri - ten, a - rei que se tem - pren, se tem - pren,
 a - rei
 si non se de - ri - ten, a -
 si non se de - ri - ten, a -

si non se de - ri - ten, a - rei que se tem - pren,

a - rei que se tem - pren,

si non se de - ri - ten, a - rei que se tem - pren,

si non se de - ri - ten, a - rei que se tem - pren,

que se tem - pren, si non

rei que se tem - pren, se tem-pren, si

rei que se tem - pren, se tem-pren, si

Fin.

a - rei que se tem - pren.

a - rei que se tem - pren.

a - rei que se tem - pren.

a - rei que se tem - pren.

se de - ri - ten, a - rei que se - tem-pren, se tem-pren, se tem - pren.

non se de - ri - ten, a - rei que se tem-pren, se tem-pren, se tem - pren.

non se de - ri - ten, a - rei que se tem-pren, se tem-pren, se tem - pren.

Copla 1ª

Fa - lai - me mi ni - no pri - me - ro que a o re - yes,

Es - cu - tad, es - cu -

Es - cu - tad, es - cu -

Es - cu - tad, es - cu -

ya que a on - ra - ros ve - ño por los por - tu - gue - ses,

tad, es - cu - tad, es - cu -

tad, es - cu - tad, es - cu -

tad, es - cu - tad, es - cu -

por - que to - dos son, los que on - ran a o

tad, es - cu - tad, es - cu - tad,

tad, es - cu - tad, es - cu - tad,

tad, es - cu - tad, es - cu - tad,

Copla 2ª

mun - do, los de es - ta na - zaon. Si un pa - la - zio

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad.

fo - ra a - ques - te por - tal, mi Rey os vi -

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad,

nei - ra a ma - no a be - sar, pe - ro po - de

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad,

ser que el e por ve - nir, (e) lo man - de fa -

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad,

es - cu - tad, es - cu - tad,

zer.

que el e por ve - nir, es - cu - tad, es - cu - tad,

que el e por ve - nir, es - cu - tad, es - cu - tad,

que el e por ve - nir, es - cu - tad, es - cu - tad,

Da Capo al Fin

que el e por ve - nir, (e) lo man - da fa - zer.

que el e por ve - nir (e) lo man - da fa - zer.

que el e por ve - nir (e) lo man - da fa - zer.

5. Paraninfos

Camargo

Trans. M. Querol

Solo y a cinco

Tiple Solo

Pa-ra - nin - fos que en dul - zes mo - te - tes del al - ba a las lu - zes a -

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acompto.

le - gres can - táis, que en

Pa - ra - nin - fos que en dul - zes mo - te - tes

Pa - ra - nin - fos que en dul - zes mo - te - tes

Pa - ra - nin - fos que en dul - zes mo - te - tes

Pa - ra - nin - fos que en dul - zes mo - te - tes

dul - ces mo - te - tes a -

del al - ba a las lu - zes a - le - gres can - táis, a -

del al - ba a las lu - zes a - le - gres can - táis, a -

del al - ba a las lu - zes a - le - gres can - táis, a -

del al - ba a las lu - zes a - le - gres can - táis, a -

le - gres can - táis,

le - gres can - táis,

Solo

le - gres can - táis, re - pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos,

le - gres can - táis,

le - gres can - táis,

pa - ra - nin - fos que en dul - zes mo - te - tes del al - ba a las lu - zes a -

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "pa - ra - nin - fos que en dul - zes mo - te - tes del al - ba a las lu - zes a -". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and consists of a simple harmonic accompaniment.

le - gres can - táis, a - le - gres can - táis, re - pe -

a - le - gres can - táis, re - pe - tid,

a - le - gres can - táis, re - pe - tid,

a - le - gres can - táis, re - pe - tid,

a - le - gres can - táis, re - pe - tid,

The second system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "le - gres can - táis, a - le - gres can - táis, re - pe -", "a - le - gres can - táis, re - pe - tid,", "a - le - gres can - táis, re - pe - tid,", "a - le - gres can - táis, re - pe - tid,", and "a - le - gres can - táis, re - pe - tid,". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and consists of a simple harmonic accompaniment.

tid, re-pe - tid tan so - no - ros a -

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos,

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos,

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos,

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos,

zen - tos y en vues - tros con - ten - tos de a -

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos

re-pe - tid tan so - no - ros a - zen - tos

mor ins-tru-men-tos, to-can-do en el ai-re,
 de a-mor ins-tru-men-tos,
 de a-mor ins-tru-men-tos,
 de a-mor ins-tru-men-tos,
 de a-mor ins-tru-men-tos,

bo-lan-do, bo-lan-do can-tad, bo-lan-do can-tad,
 vo-lan-do can-tad, to-
 bo-lan-do can-tad, to-
 vo-lan-do can-tad, to-
 vo-lan-do can-tad, to-

en el ai - re, en el ai - re,

can - do en el ai - re, en el ai - re, vo -

can - do en el ai - re, en el ai - re, vo -

can - do en el ai - re, en el ai - re, vo - lan - do, vo -

can - do en el ai - re, en el ai - re, vo - lan - do, vo -

vo - lan - do can - tad,

lan - do can - tad, vo - lan - do can - tad, que en el ai - re en un

lan - do can - tad, vo - lan - do can - tad, que en el ai - re en un a - ve Ma -

lan - do can - tad, vo - lan - do can - tad,

lan - do can - tad, vo - lan - do can - tad,

de

a - ve Ma - rí - a, queen el ai - reen un a - ve Ma - rí - a

rí - a, queen el ai - reen un a - ve Ma - rí - a

queen el ai - reen un a - ve Ma - rí - a

queen el ai - reen un a - ve Ma - rí - a

vues - tra a - le - grí - a que

Solo

en lu - zes de gra - zia

en ra - yos de glo - ria

zi - ñe y que pei - na be - réis co - mo rei - na por
que zi - ñe y que pei - na
que zi - ñe y que pei - na
que zi - ñe y que pei - na
que zi - ñe y que pei - na

nue - ba dei - dad, por nue - ba dei - dad. *Fin*
be - réis co - mo rei - na por nue - ba dei - dad, por nue - ba dei - dad.
be - réis co - mo rei - na por nue - ba dei - dad, por nue - ba dei - dad.
be - réis co - mo rei - na por nue - ba dei - dad, por nue - ba dei - dad.
be - réis co - mo rei - na por nue - ba dei - dad, por nue - ba dei - dad.
be - réis co - mo rei - na por nue - ba dei - dad, por nue - ba dei - dad.

Coplas a dúo

A - la - dos pa - ra - nin - fos con dul - zes me -

A - la - dos pa - ra - nin - fos con dul - zes me -

lo - dí - as a - le - gres oy ze - le - bran

lo - dí - as a - le - gres oy ze - le - bran los triun - fos

D. C. al Fin

los triun - fos de Ma - rí - a, los triun - fos de Ma - rí - a.

de Ma - rí - a, los triun - fos de Ma - rí - a, de Ma - rí - a.

6. A un conbite de amores

M^o Ruiz

Trans. M. Querol

Coro I

Tiple

Alto

Tenor

Coro II

Tiple 1^o

Tiple 2^o

Alto

Tenor

Acompto.

A un con - bi - te de a - mo - res, de a - mo - res,

A un con - bi - te de a - mo - res,

A un con - bi - te de a - mo - res,

au - na me - sa de

au - na

au - na me - sa

au - na

a un di - vi - no can - dor, di - vi - no can - dor,

a un di - vi - no di - vi - no can - dor,

a un di - vi - no can - dor,

flo - res, de flo - res, a un con

me - sa de flo - res, a un con

de flo - res,

me - sa de flo - res,

a u - na me - sa de flo - res,
 a u - na me - sa de flo - res, de flo - res,
 a u - na me - sa de flo - res, de flo - res,
 bi - te de a - mo - res, a un di -
 bi - te de a - mo - res, de a - mo - res,
 a un con - bi - te de a - mo - res, a un di -
 a un con - bi - te de a - mo - res,
 oy me con - vi - da mi a -
 oy me con -
 vi - no, di - vi - no can - dor,
 a un di - vi - no, di - vi - no can - dor,
 vi - no, a un di - vi - no can - dor,
 a un di - vi - no can - dor,

ma - do y en un vo - ca - do me á da - do

vi - da mi a - ma - do

oy me con vi da mi a - ma - do, mi a - ma - do

y en un vo - ca - do me á

y en un vo - ca -

y en un vo -

y en un vo - ca - do y en un vo -

to - do quan - to

to - do quan - to

to - do quan - to pue -

da - do, me á da - do

do me á da - do

ca - do me á da - do, me á da - do

ca - do me á da - do

pue - de, quan - to pue - de a - mor.

pue - de, to - do quan - to pue - de a - mor.

de a - mor.

to - do quan - to pue - de a - mor,

to - do quan - to pue - de,

to - do quan - to pue -

to - do quan to pue - de, to - do quan -

A un con - bi - te, a un con -

A un con - bi - te de a -

A un - con -

to - do quan - to pue - de a - mor.

quan - to pue - de a - mor.

de, to - do quan - to pue - de a - mor.

to pue - de, to - do quan - to pue - de a - mor.

vi - te de a - mo - res, a u - na me - sa de flo - res, a un di -
 mo - res, a u - na me - sa de flo - res a un di - vi - no can -
 bi - te de a - mo - res, a u - na me - sa de flo - res, a un di -

vi - no, di - vi - no can - dor,
 dor, di - vi - no can - dor,
 vi - no can - dor,
 A un con - bi - te de a - mo - res,
 A un con - bi - te de a - mo -
 A un con - bi - te de a -
 A un con - bi - te de a - mo - res,

a u - na me - sa de flo - res,
a u - na me - sa de flo - res, de flo - res,
a u - na me - sa de flo - res, de flo - res,
a un di - vi - no, di - vi - no can -

oy me con - vi - da mi a - ma - do y en un vo -
oy me con - vi - da mi a -
oy me con - vi - da mi a - ma - do
dor,
vi - no can - dor,
vi - no can - dor,
dor,

ca - do me á da - do me á da - do

ma - do y en un vo - ca - do me á da - do

y en un vo - ca - do me á da - do, me á da - do

to - do quan - to

to -

to - do quan - to pue -

to - do quan - to pue - de a - mor,

pue - de a - mor,

do - quan - to pue - de, quan - to pue - de a - mor,

de, to - do quan - to pue - de a - mor,

to pue - de, to - do quan - to pue - de a - mor,

to - do

to - do quan - to

to - do quan - to pue - de a - mor,

to - do quan - to pue - de,

to - do quan - to pue - de a - mor. *Fin*

to - do quan - to pue - de a - mor.

to - do quan - to - pue - de a - mor.

quan - to pue - de, quan - to pue - de a - mor.

pue - de, quan - to pue - de a - mor.

to - do quan - to pue - de a - mor.

to - do quan - to pue - de a - mor.

Coplas a 3

El a - mor es mi sus - ten - to don - de vi - ve el co - ra - zón,

El a - mor es mi sus - ten - to don - de vi - ve el co - ra -

El a - mor es

don - de vi - ve el co - ra - zón

zón, don - de vi - ve el co - ra - zón y aun que a - cor - ta la ra - zón,

mi sus - ten - to don - de vi - ve el co - ra - zón y aun - que a - cor - ta la ra - zón,

ve - la mi co - no - zi - mien - to, mi co - no - zi - mien - to.

zón, ve - la mi co - no - zi - mien - to.

ve - la mi co - no - zi - mien - to.

D.C.

7. Galegos bailarines

M^o Mizieres

Trans. M. Querol

Coro I

Tiple 1^o

Tiple 2^o

Alto

Tenor

Coro II

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acompto.

ay, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, ay,

Ga - le - gos bai - la - ri - nes, ga - le - gos bai - la - ri - nes,

Ga - le - gos bai - la - ri - nes, ga - le - gos bai - la - ri - nes,

Ga - le - gos bai - la - ri - nes, ga - le - gos bai - la - ri - nes,

Ga - le - gos bai - la - ri - nes, ga - le - gos bai - la - ri - nes fo - li -

Ga - le - gos bai - la - ri - nes, ga -

Ga - le - gos bai - la - ri - nes, ga -

Ga - le - gos bai - la - ri - nes, ga - le - gos bai - la - ri - nes fo - li -

ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, ⁽¹⁾ ay, fo - li -

ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li -

ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, fo - li - jai, can - tan -

ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li -

jai, ay, fo - li - jai can - tan - do,

le - gos bai - la - ri - nes fo - li - jai can - tan - do,

le - gos bai - la - ri - nes fo - li - jai can - tan - do,

jai, fo - li - jai, fo - li - jai can - tan - do,

jai, ay, ay, can - tan - do fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai can -

jai, ay, ay, can - tan - do, fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai, can -

do, ay, ay, can - tan - do, fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai can -

jai, ay, ay, can - tan - do, fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai, can -

fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai, can - tan - do, ay, ay, fo - li - jai can -

ay, fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, fo - li - jai can -

ay, fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, fo - li - jai can -

fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, fo - li - jai can -

tan - do,

tan - do,

tan - do,

tan - do, de-zen-de a o son da gai - ta que o fi - llo de Deus sanc - to pa-re - ze ga-le -

tan - do, ay,

tan - do, ay, ay,

tan - do, ay,

tan - do, ay,

ay,

ay,

ay,

gui - ño de San - tia - go, pues ve - ne de sua te - rra sin za - pa - tos, ay, fo - li - jai. ga - le -

ay,

ay,

ay,

ay,

[illegible]

tes que o tri - go a pa - lla á se - ga - do, ay, fo - li - jai, ga - le - gos, fo - li - jai, can - tan -

ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,

do, ay, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, ay,

ay, ay, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, fo - li - jai, ga - le -

ay, ay, fo - li - jai can - tan - do, fo - li -

ay, ay, fo - li - jai can - tan - do, fo - li - jai, ga -

ay, fo - li - jai ga - le - gos, ay, ay, ay, mi, fa, fa, fa, fa es sol fa,

ay, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, fo - li - jai can - tan - do,

ay, fo - li - jai can - tan - do, ay, ay, fo - li - jai can - tan - do,

ay, fo - li - jai, ga - le - gos, ay, ay, ay, ay, fo - li - jai can - tan - do,

ay, ay, fo - li - dai can - tan - do ay,

gos, fo - li - jai, can - tan - do, ay, ay, ay,

jai, ga - le - gos, fo - li - dai, can - tan - do, ay,

le - gos, fo - li - jai can - tan - do, ay,

fa, fa, fa, fa blan - ca, ay,

fo - li - jai, can - tan - do, fo - li - jai, ga - le - gos,

fo - li - dai, can - tan - do, fo - li - dai, can - tan - do, fo - li -

fo - li - dai, can - tan - do, fo - li - jai can - tan - do, fo - li -

fo - li - jai, can - tan - do, ay, ga -

fo - li - jai, can - tan - do, ay,

fo - li - jai, can - tan - do, ay,

fo - li - jai, can - tan - do, que pa - ra o Corpus se - ga - ray os gra - nos, ay, ga -

ay, fo - li - jai, can - tan - do, ga -

fo - li - jai, can - tan - do, ga -

jai, ga - le - gos, ay, can - tan - do, ga -

jai, ga - le - gos, can - tan - do, ga -

le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, ay, fo - li - jai, can - tan - do,

ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, can - tan - do,

ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, can - tan - do,

le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, fo - li - jai, fo - li - jai, can - tan - do,

le - gos bai - la - ri - nes, ay, ay, ga -

le - gos bai - la - ri - nes, ay, ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li -

le - gos bai - la - ri - nes, ay, ga - le - gos bai - la - ri - nes, fo - li -

le - gos bai - la - ri - nes, ay, ay, ga -

ay, ay, fo - li - jai, fo - li - jai, cantan - do, ay, de - zen - de a son de

ay, ay, fo - li - jai, fo - li - jai, cantan - do. ay, de - zen - de a son de

ay, ay, fo - li - jai, fo - li - jai, cantan - do, ay, ay,

ay, ay, fo - li - jai, fo - li - jai, cantan - do, ay, de - zen - de a son de

le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, ay, ay, fo - li - jai, cantan - do, ay,

jai, fo - li - jai, fo - li - jai, can - tan - do, fo - li - jai, cantan - do, ay,

jai, fo - li - jai, fo - li - jai, ay, ay, fo - li - jai, cantan - do, ay,

le - gos bai - la - ri - nes, fo - li - jai, ay, ay, fo - li - jai, cantan - do, ay,

gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, ay, ay, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, ay, ay, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

ay, ay, ay, ay, ay, ay, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, ay, ay, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

ay, ay, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San - tia - go, ay, ay,

ay, ay, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San - tia - go. ay, ay,

ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,

ay, ay, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San - tia - go, ay, ay,

tia - go, de - zen - de a o son de

tia - go, de - zen - de a o son de

tia - go, de - zen - de a o son de

tia - go, de - zen - de a o son de

pues ve - ne de sua ter - rra sin za - pa - tos, sin za - pa - tos, de -

ay, pues ve - ne de sua ter - rra sin za - pa - tos, de -

pues ve - ne de sua ter - rra sin za - pa - tos, sin za - pa - tos, de -

ay, pues ve - ne de sua ter - rra sin za - pa - tos, de -

3b

gai - ta lo fi - llo de Deus sanc - to, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,

gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,

gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,

gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay,

zen - de a o son de gai - ta, de - zen - de a o son de gai - ta, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

zen - de a o son de gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

zen - de a o son de gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

zen - de a o son de gai - ta o fi - llo de Deus sanc - to, pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

Copla 1ª

Suo- o fi - llo o pay e - ter - no por o mun- do lo á en-bi - a - do des- ñu -

di - ño co - mo an - dan en Mon - de - go los mu - cha - chos, a se - gar ve - nen as

mie - ses de tri - go más so - be - ra - no y pa - ra o Cor - pus ten - go de a sa - zón a - guar - dan - do.

Pa - re - ze ga - le - gui - ño de San - tia - go, ay, ay, ay, ay,

Pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

Pa - re - ze ga - le - gui - ño de San -

Pa - re - ce ga - le - gui - ño de San -

ay, pues ve - ne de sua ter - ra sin za - pa - tos, sin za - pa - tos.

tia - go, pues ve - ne de sua ter - ra sin za - pa - tos.

tia - go, pues ve - ne de sua ter - ra sin za - pa - tos.

tia - go, pues ve - ne de sua ter - ra sin za - pa - tos.

Copla 2ª

A hoz que trai es de fer - ro que o fi - zo o primer pe - ca - do y es noi-te en u - as pa - llas si bein

sei-ga-es-tá y pro-ba-do de o-di-vi-ño sa-cra-men-to nos pro-me-te pan sa-gra-do y en pri-

mi-zias das es-pi-gas a vu-soa pa-lla mo-stran-do. Pa-re-ze ga-le-gui-ño de San-tia-go,

re-ze ga-le-gui-ño de San-tia-go, pues ve-ne de sua ter-ra sin za-pa-tos.
 re-ce ga-le-gui-ño de San-tia-go, pues ve-ne de sua ter-ra sin za-pa-tos.
 re-ze ga-le-gui-ño de San-tia-go, pues ve-ne de sua ter-ra sin za-pa-tos.
 ay, ay, ay, ay, ay, pues ve-ne de sua ter-ra sin za-pa-tos.

8. Nadie haga ruido

Clemente Ymaña
Trans. M. Querol

Tiple 1º
 Tiple 2º
 Alto
 Tenor
 Tiple
 Alto
 Tenor
 Bajo
 Acomp.

Na-die ha-ga rui-do, rui-do, que se duer-

quedo
 me mi ni - ni - ño. To-does-tá quie - to,
 me mi ni - ño. To-does-tá quie - to,
 que se duer me mi ni - ño. To-does-tá quie - to.
 duer - me mi ni - ño. To-does-tá quie - to,
 To-does-tá quie - to,
 To-does-tá quie - to,
 To-does-tá quie - to,
 To-does-tá quie - to,
 To-does-tá quie - to,
 que so -

7 6 3# 76 5 4 3#

[illegible]

y en blan- das quie- tu -
 y en blan- das quie- tu - des, quie- tu -
 y en blan- das quie- tu - des, quie- tu -
 y en blan- das quie- tu -
 des los cua- tro e- le - men - tos, y en
 des los cua- tro e- le - men - tos, y en
 des los cua- tro, los cua- tro e- le - men - tos y en
 des los cua- tro e- le - men - tos, y en
 des, y en blan- das quie- tu - des, quie- tu - des los
 des, y en blan- das quie- tu - des, quie- tu - des
 des, y en blan- das quie- tu - des, quie- tu - des los cua-
 des y en blan- das quie- tu - des, quie- tu - des los qua- tro, los
 blan- das quie- tu - des, y en blan- das quie- tu - des los cua- tro e- le -
 blan- das quie- tu - des, y en blan- das quie- tu - des los cua- tro e- le -
 blan- das quie- tu - des, y en blan- das quie- tu - des los cua- tro e- le -
 blan- das quie- tu - des, y en blan- das quie- tu - des los qua- tro e- le -

3# 7 7#
 3#

cuatro ele - men - tos, los cuatro ele - men - tos, los cuatro ele -
 los cuatro ele - men - tos, los cuatro ele - men -
 tres ele - men - tos, los cuatro ele - men -
 cuatro ele - men - tos, los cuatro ele - men -
 men - tos, los cuatro ele - men - tos, los cuatro ele - men -
 men - tos, los cuatro ele - men - tos, los cuatro ele - men -
 men - tos, los cuatro ele - men - tos, los cuatro ele - men -
 men - tos, los cuatro ele - men - tos, los cuatro ele - men -

men - tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -
 tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -
 tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -
 tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -
 tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -
 tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -
 tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -
 tos al a - mor le o - fre - cen por - que lo - gre el sue -

ño, por-que lo-gre el sue- ño, sue - ño: en el a - gua
 ño, por-que lo-gre el sue - ño: en el a - gua on - das,
 ño, por-que lo-gre el sue - ño, el sue - ño: en el a - gua
 ño, por-que lo-gre el sue - ño: en el a - gua
 lo-gre el sue- ño, por- que lo- gre el sue- ño: en el a -
 lo-gre el sue- ño, por- que lo- gre el sue- ño: en el a - gua
 lo-gre el sue- ño, por- que lo- gre el sue- ño: en el a -
 lo- gre el sue- ño, por- que lo- gre el sue- ño: en el a -

7

las on - das, on - das, a - rru - llos, en el ai - re,
 las on - das, a - rru - llos, en el ai - re, ai - re,
 las on - das, a - rru - llos, en el ai - re, ai - re,
 las on - das, on - das a - rru - llos, en el ai - re
 gua, en el ai - re las a - ves gor -
 on - das, en el ai - re, ai - re las a - ves gor -
 gua, en el ai - re las a - ves gor -
 gua, en el ai - re las a - ves gor -

las a-ves gor-ge-os, en el fue-go, en la tie-rra-rra

las a-ves gor-ge-os, en el fue-go, en la tie-rra

las a-ves gor-ge-os, en el fue-go, en la tie-rra

las a-ves gor-ge-os, en el fue-go, en la tie-rra

ge-os, en el fue-go lla-mas a-bri-go, las

ge-os, en el fue-go, fue-go las lla-mas, lla-mas, a-bri-go, las

ge-os, en el fue-go las lla-mas a-bri-go, las

ge-os, en el fue-go las lla-mas, las lla-mas a-bri-go, las

las flo-res el le-cho. Na-die ha-ga rui-do,

las flo-res el le-cho. Na-die ha-ga rui-do,

las flo-res el le-cho. Na-die ha-ga rui-do,

las flo-res el le-cho. Na-die ha-ga rui-do, rui-do. To-does-té

flo-res el le-cho. Na-die ha-ga rui-do.

flo-res el le-cho. Na-die ha-ga rui-do.

flo-res el le-cho. Na-die ha-ga rui-do.

flo-res el le-cho. Na-die a-ga rui-do.

fue - go y fue - go, en el a - gua,
 fue - go y fue - go, en el a - gua en el ai - re,
 go y fue - go, en el a - gua, en el ai - re, en el ai -
 fue - go y fue - go, en el a - gua, en el

tie - rra y fue - go, las on - das a - rru - llos,
 tie - rra y fue - go, las on - das a - rru - llos,
 tie - rra y fue - go, las on - das a - rru - llos,
 tie - rra y fue - go, las on - das a - rru - llos,

7

en el ai - re, en el fue - go, en el fue - go, en la tie -
 en el a - gua, en el ai - re, en el fue - go,
 re, en el ai - re, en el fue - go, en el fue - go,
 ai - re, en el fue - go, en la

las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a - bri - go,
 las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a - bri - go,
 las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a - bri - go,
 las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a - bri - go,

7

rra, en la tie - rra, en el a - gua, las on - das a -
 en la tie - rra, en el a - gua, las on - das a -
 en la tie - rra, la tie - rra, en el a - gua, a - gua, las on - das a - rru -
 tie - rra, en la tie - rra, tie - rra, las on - das a -
 las flo - res el le - cho, en el a - gua las on - das,
 las flo - res el le - cho, en el a - gua, en el ai - re,
 las flo - res el le - cho, en el a - gua,
 las flo - res el le - cho, en el a - gua,

rru - llos, las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a -
 rru - llos, las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a - bri -
 llos, las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a -
 rru - llos, las a - ves gor - ge - os, las lla - mas a -
 en el ai - re, en el ai - re, en el fue - go
 en el ai - re, en el ai - re, en el fue - go, en el fue - go
 en el ai - re, en el fue - go, en el fue - go
 en el ay - re, en el fue - go

bri - zo, las flo - res el le - cho, las flo - res el
 go, las flo - res el le - cho, las flo - res el
 bri - go, las flo - res el le - cho, las flo - res el
 bri - go, las flo - res el le - cho, las flo - res el
 en la tie - rra, en la tie - rra las
 en la tie - rra, en la tie - rra, en la tie - rra, tie - rra las
 en la tie - rra, en la tie - rra, en la tie - rra las
 en la tie - rra, en la tie - rra las

7

quedo

le - cho. Na - die ha - ga rui - do, rui - do,
 le - cho. Na - die ha - ga rui - do, rui - do,
 le - cho. Na - die ha - ga rui - do, rui - do,
 le - cho. Na - die ha - ga rui - do, rui - do,
 flo - res el le - cho. A - gua, a - gua, ai - re,
 flo - res el le - cho. A - gua, a - gua, ai - re,
 flo - res el le - cho. A - gua, a - gua, ai - re,
 flo - res el le - cho. A - gua, a - gua, ay - re,

7

en voz

To - do es - té quie - to, quie - to a - gua,

To - do es - té quie - to, quie - to a - gua,

To - do es - té quie - to, quie - to a - gua,

To - do es - té quie - to, quie - to a - gua,

quedo a - gua,

tie - rra, tie - rra y fue - go. Na - die ha - ga rui - do,

tie - rra, tie - rra y fue - go. Na - die ha - ga rui - do,

tie - rra, tie - rra y fue - go. Na - die ha - ga rui - do,

tie - rra, tie - rra y fue - go. Na - die a - ga rui - do.

quedo

quedo en voz

a - gua, ai - re, tie - rra, tie - rra y fue - go,

a - gua, ai - re, tie - rra, tie - rra y fue - go,

a - gua, ai - re, tie - rra, tie - rra y fue - go,

a - gua, ay - re quedo tie - rra, tie - rra y fue - go,

rui - do, to - do es - té quie - to, quie - to,

rui - do, to - do es - té quie - to, quie - to,

rui - do, to - do es - té quie - to, quie - to,

rui - do, to - do es - té quie - to, quie - to,

quedo hasta acabar

que se duer - me mi ni - ño,

que se duer - me mi ni - ño

que se duer - me

que se duer - me mi ni quedo hasta acabar que se

que se duer -

que se duer - me mi

que se

que se duer - me mi ni - ño

que se duer - me mi ni - ño, que so -

mi ni - ño, que so - sie - ga

duer - me mi ni - ño, que so - sie - ga mi

me mi ni - ño, que so -

que se duer - me mi ni - ño,

ni - ño, que so - sie - ga mi due

duer - me mi ni - ño, que se duer - me mi ni -

43
76

98

que so - sie - ga mi due - ño, que so -
 sie - ga mi due - ño, que so -
 mi due ño, que so - sie - ga mi due -
 due - ño, mi due - ño, que so - sie - ga mi
 sie - ga mi due - ño, que so - sie - ga
 que so - sie - ga mi due -
 ño, que so - sie - ga mi due - ño,
 ño, que so - sie - ga mi due - ño, mi

98

Fin
 sie - ga mi due - ño, mi due - ño.
 sie - ga mi due - ño, que so - sie - ga mi due - ño.
 ño, que so - sie - ga mi due - ño.
 due - ño, que so - sie - ga, que so - sie - ga mi due - ño.
 mi due - ño, que so - sie - ga mi due - ño.
 ño, que so - sie - ga mi due - ño, que so - sie - ga mi due - ño.
 que so - sie - ga mi due - ño, que so - sie - ga mi due - ño.
 due - ño, que so - sie - ga mi due - ño, mi due - ño.

Coplas, quedo

Na - die le des - pier - te, pues aun

Na - die le des - pier - te, pues aun

Na - die le des - pier - te, pues aun mis - mo

Na - die le des - pier - te, pues aun mis - mo

mis - mo tiem - po, si al cui - da - do vi - ve,

mis - mo tiem - po, si al cui - da - do vi - ve,

tiem - po, si el cui - da - do vi - ve,

tiem - po si al cui - da - do - vi - ve,

mue - re al sen - ti - mien - to:

ve, mue - re al sen - ti - mien - to:

mue - re al sen - ti - mien - to:

mue - re al sen - ti - mien - to:

que es - tan - do dor - mi do, dor - mi

que es - tan - do dor - mi do, dor - mi

que es - tan - do dor - mi do, dor - mi

que es - tan - do dor - mi do, dor - mi

7 7 3b

do, su a - man - te des - ve - lo del án - gel es glo - ria, del hom - bre con - sue - lo, del

do, su a - man - te des - ve - lo del án - gel es glo - ria, del hom - bre con - sue - lo, del

do, su a - man - te des - ve - lo del án - gel es glo - ria, del hom - bre con - sue - lo, del

do, su a - man - te des - ve - lo del án - gel es glo - ria, del hom - bre con - sue - lo, del

7 7

hom - bre con - sue lo, del hom - bre con - sue lo. D. C.

hom - bre con - sue lo.

hom - bre con - sue lo.

hom - bre con - sue lo.

hom - bre con - sue lo.

7 6 5 5 4 3# 7

9. Volcanes de amor

(Animado)

Sebastián Durón

Trans. M. Querol

Score for Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor, and Acompañamiento (Acomp.). The music is in 3/4 time. The lyrics are:

Tiple 1º: Vol - ca - nes de a - mor, que me a - bra - so, que me

Tiple 2º: Que me que - mo, que me a - bra - so,

Alto: Que me que - mo, que me a - bra - so,

Tenor: Vol - ca - nes de a - mor, que me a - bra - so, que me

Acomp.: (Piano accompaniment)

Continuation of the score for Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor, and Acompañamiento (Acomp.). The lyrics are:

Tiple 1º: que - mo, a - gua, que me a - bra - so, que me que - mo, que me a -

Tiple 2º: que me a - bra - so, a - gua, fue - go, a - gua,

Alto: que me que - mo, que me que - mo, que me a - bra - so,

Tenor: que - mo, fue - go, a - gua, fue - go, a - gua, fue - go, que me a -

Acomp.: (Piano accompaniment)

bra - so, a - gua, a - gua, a - gua, ay, que me a-bra - so, ay,
a - gua, que me que - mo, que me que - mo, so - co - rro,
a - gua, fue - go, a - gua, ay, que me que - mo, ay, ay, que mea
8 bra - so, que me que - mo, so - co - rro, cle -

ay, que me que - mo, ay, so - co - rro, cle - men - cia,
cle - men - cia, ay, que me que - mo, ay, ay, que mea -
bra - so, ay, ay, que me que - mo, ay, so - co - rro, cle -
8 men - cia, so - co - rro, a - gua, ay, que me a-bra - so, ay,

so - co - rro, cle - men - cia, ay, que me que -

bra - so, ay, ay, que me que - mo, ay, so - co - rro que me que -

men - cia, so - co - rro, so - co - rro, que me que -

ay, que me que - mo, ay, ay, que me a - bra - so, ay, ay, que me que -

The first system of the musical score consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Spanish. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp. The first vocal staff has a melodic line with some rests. The second and third vocal staves have more active lines. The fourth vocal staff has a line with many rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

mo, fue - go, fue - go, que lle - gan las lla - mas al cie - lo,

mo, fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a - gua,

mo, fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a - gua,

mo, fue - go, que lle - gan las lla - mas al cie - lo,

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts continue the melody and lyrics from the first system. The piano accompaniment continues the harmonic support. The lyrics are: "mo, fue - go, fue - go, que lle - gan las lla - mas al cie - lo," followed by "mo, fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a - gua," and then "mo, fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a - gua," and finally "mo, fue - go, que lle - gan las lla - mas al cie - lo,". The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, providing a steady accompaniment for the vocal parts.

a - gua, fue - go, a - gua, fue - go, ay,
 fue - go, que lle - gan las lla - mas al cie - lo, a - gua, pie - dad,
 que lle - gan las lla - mas al cie - lo, a - gua, ay Dios que cru -
 a - gua, fue - go, a - gua, fue - go, pie - dad, pie - dad,

Dios, qué cruel - dad, ay, Dios, qué ri - gor, ay, Dios, qué cruel - dad, Je -
 pie - dad, fa - bor, fa - bor, pie - dad, pie - dad, ay,
 dad, Je - sús, qué ri - gor, ay, Dios, qué cruel - dad, ay, Dios, ay, Dios,
 fa - bor, fa - bor, fa - bor, pie - dad, ay, Dios, qué cruel -

sús, qué ri - gor. Pie - dad, pie - dad, fa - bor, fa - bor,

Dios qué cruel - dad, ay, Dios, qué ri - gor, Je - sús, qué ri - gor, ay

qué cruel - dad. Pie - dad, pie - dad, fa - bor, fa - bor, pie - dad,

dad, ay, ay, Dios, qué ri - gor, ay, Dios, qué cruel -

pie - dad, pie - dad, ay, Dios, qué ri - gor, qué ri - gor. Fue - go,

Dios, qué cruel - dad, Je - sús, qué ri - gor, ay, Dios, qué ri - gor. Fue - go

pie - dad, fa - bor, fa - bor, ay, Dios, qué ri - gor.

dad, Je - sús, qué fa - bor, qué fa - bor, ay, Dios qué ri - gor.

fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a - gua, fue -

fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a - gua, fue -

A - gua, a - gua, a - gua, fue - go, fue - go, fue - go, fue -

A - gua, a - gua, a - gua, fue - go, fue - go, fue - go, fue -

go, a - gua, a - gua, a - gua, fue - go, fue - go, a -

go, a - gua, a - gua, a - gua, fue - go, fue - go, a -

go, fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a -

go, fue - go, fue - go, fue - go, a - gua, a - gua, a - gua, a -

gua, queel in - cen - dio ar - de, y mi

gua, queel in - cen - dio ar - de,

gua, queel in - cen - dio ar - de,

8 gua, queel in - cen - dio ar - de,

voz sea - pa - ga, sea - pa - ga ga, queel in - cen -

y mi voz sea - pa - ga, queel in - cen - dio

y mi voz sea - pa - ga, queel in - cen - dio

8 y mi voz sea - pa - ga, queel in -

4 3

dio ar - de y mi voz se a - pa - ga,
 ar - de y mi voz se a - pa - ga, se a - pa - ga,
 ar - de y mi voz se a - pa - ga,
 cen - dio ar - de y mi voz se a - pa - ga, ga,

falsete y despacio *Fin*
 se a - pa - ga.
 quedo y despacio
 se a - pa - ga.
 quedo y despacio
 se a - pa - ga.
 suave y despacio
 se a - pa - ga.

Coplas solo y a 4

A - mo - ro - so, dul - ce due - ño.

Nie - ve es - con - di - da en - tre

A - mor si - mu - la - cro al ay - re.

lla - mas.

Sol que en - cien - des y no a - bra -

Ay, ay,

Sus-pen- de el ar- pón, mi- ti- ga las lla- mas,

Sus-pen- de el ar- pón, mi- ti- ga las lla- mas,

sas, sus-pen- de el ar- pón, mi- ti- ga las lla- mas,

D.C.

ay, ay, ay, a - gua.

que pa-ra tan-to fue- go no ay en mis o- jos a - gua.

que pa-ra tan-to fue- go no ay en mis o- jos a - gua.

que pa-ra tan-to fue- go no ay en mis o- jos a - - - gua.

10. Mortales que amáis

Juan Cabanilles

Trans. M. Querol

Tiple 1º

Mor - ta - les que a - más, que a -

Tiple 2º

Mor - ta -

Alto

Mor - ta - les que a - más, que a - más

Tenor

8 Mor - ta - les que a -

Acompto.

más a un Dios in - mor - tal, in - mor -

les que a - más, que a - más a un Dios in - mor - tal, in - mor -

a un Dios in - mor - tal, in - mor - tal, in - mor -

8 más, que a - más a un Dios in - mor - tal, in - mor -

tal, llo - rad su pa - sión, llo - rad su pa - sión, llo -

tal, llo - rad su pa - sión, llo - rad,

tal, llo - rad su pa - sión, llo - rad

tal, llo - rad su pa - sión, llo -

rad, llo - rad su pa - sión, pa - sión,

rad, llo - rad su pa - sión, su pa - sión, si

su pa - sión de llo - rar su pa - sión,

rad, llo - rad su pa - sión, su pa - sión, si

si hay, si hay en vues - - tros o - jos pa - sión

hay, si hay pa - sión de llo - rar,

si hay, si hay en vues - tros o - jos pa -

hay si hay en vues - - tros o - jos

de llo - rar, pa - sión de llo - rar, llo - rar, pa -

pa - sión de llo - rar, llo - rar, pa -

sión de llo - rar, pa - sión de llo -

pa - sión de llo - rar pa - sión,

sión de llo - rar, llo - rar.

sión de llo - rar, pa - sión de llo - rar.

rar, de llo - rar, pa - sión, pa - sión de llo - rar. El

pa - sión de llo - rar, llo - rar,

El sol es - tá tris -

Es - tá tris - te, el sol

sol. es - tá tris - te,

es - tá tris - te, el sol, el

te, es - tá tris - te, el

es - tá tris - te, el sol

el sol es - tá tris - te,

sol, el sol es - tá tris - te, es - tá

sol es - tá tris - te, el sol, el sol

es - tá tris - te, el sol es - tá

el sol es - tá tris - te,

tris - te, el sol es - tá

es - tá tris - te, su au - ro - ra en a - fán. En

tris - te, su au - ro - ra en a - fán.

es - tá tris - te, su au - ro - ra en a - fán,

tris - te, su au - ro - ra en a - fán, en gol -

gol - fos de pe - nas, en gol - fos de pe - nas to - da

En gol - fos de pe - nas to - da

en gol - fos de pe - nas to - da

fos de pe - nas, en gol - fos de, pe - nas to - da

se ve un mar, su au-ro-ra en a-fán, en gol-fos de

se ve un mar, su au-ro-ra en a-fán, en gol-

se ve un mar, su au-ro-ra en a-fán, en

se ve un mar, su au-ro-ra en a-fán, en gol-fos de

pe-nas to-da se ve un mar, to-da se ve un

fos de pe-nas to-da se ve un mar, to-da se ve un

gol-fos de pe-nas to-da se ve un mar, to-da se ve un

pe-nas to-da se ve un mar, to-da se ve un

mar. ¡Ay! que se a - ne - ga, ¡Ay! que se a -

mar. ¡Ay! que se a - ne - ga, so -

mar. ¡Ay! que se a - ne - ga, so -

mar. ¡Ay! que se a - ne - ga, ¡Ay!

ne - ga, ¡Ay! que se a - ne - ga, so - co - rro, pie -

co - rro, pie - dad, so - co - rro, pie - dad, ¡Ay! que se a -

co - rro, pie - dad, so - co - rro, pie - dad,

que se a - ne - ga, ¡Ay! que se a - ne - ga,

dad, so - co - rro, pie - dad, so - co - rro, pie - dad,

ne - ga, ¡Ay! que sea - ne - ga, ¡Ay! que sea -

¡Ay! que sea - ne - ga, ¡Ay! que sea - ne - ga,

so - co - rro, pie - dad, so - co - rro, pie - dad,

so - co - rro, pie - dad, pie - dad, so - co - rro, pie -

ne - ga, ¡Ay! que sea - ne - ga, so - co - rro, pie -

¡Ay! que sea - ne - ga, ¡Ay! que sea - ne - ga,

so - co - rro, pie - dad, so - co - rro, pie - dad,

dad, so - co - rro, pie - dad, que el

dad, pie - dad, so - co - rro, pie - dad, so - co - rro, pie - dad, que el

so - co - rro, pie - dad, so - co - rro, pie - dad, que el

pie - dad, pie - dad, que el

llan - to es cre - ci - do, co - pio - so el rau - dal, y re - pi - te con an - sias:

llan - to es cre - ci - do, co - pio - so el rau - dal, y re - pi - te con an - sias:

llan - to es cre - ci - do, co - pio - so el rau - dal, y re - pi - te con an - sias:

llan - to es cre - ci - do, co - pio - so el rau - dal, y re - pi - te con an - sias:

Espacio

No, no hay do - lor i - gual, no, no hay do -

No, no hay do - lor i - gual, no, no hay do - lor i -

No, no hay do - lor i - gual, no no hay do -

No, no hay do - lor i - gual, no, no hay do -

Ayroso

lor i - gual a vues - tra que - ri - da, que fal - ta su

gual, i - gual a vues - tra que - ri - da, que fal - ta la

lor i - gual a vues - tra que - ri - da, que fal - ta la

lor i - gual a vues - tra que - ri - da, que fal - ta la

vi - da, si vos le fal - táis. No, no pue - de más,

vi - da, si vos le fal - táis. No, no pue - de más,

vi - da, si vos le fal - táis. No, pue - de más,

vi - da, si vos le fal - táis, le fal - táis. No, no pue - de más,

ge - mir, sen - tir y pe - nar, ge - mir, sen -

que, que, que, que,

ge - mir, sen - tir y pe - nar, ge - mir, sen - tir y

que, que,

tir, sen - tir y pe - nar, que, que,

y pe - nar, ge - mir, sen - tir

pe - nar, que,

sen - tir y pe - nar, ge - mir, sen - tir y pe -

que, que, sen - tir y pe - nar. *Fin*

y pe - nar, ge - mir, sen - tir y pe - nar.

que, ge - mir, sen - tir y pe - nar.

nar, sen - tir y pe - nar, y pe - nar, y pe - nar.

¡Oh re - com - pen - sain - fi - ni - ta! que fe - nez - ca lo in - mor -

¡Oh re - com - pen - sa - in - fi - ni - ta! que fe - nez - ca lo in - mor - -

¡Oh re - com - pen - sain - fi - ni - ta! que fe - nez - ca lo in - mor -

¡Oh re - com - pen - sain - fi - ni - ta! que fe - nez - ca lo in - mor -

tal, y deu - da del pri - mer hom - bre, hoy la pa - gael nue - vo A - dán.

tal, y deu - da del pri - mer hom - bre, hoy la pa - gael nue - vo A - dán.

tal, y deu - da del pri - mer hom - bre, hoy la pa - gael nue - vo A - dán.

tal, y deu - da del pri - mer hom - bre, hoy la pa - gael nue - vo A - dán.

Su a - mor que lo quie - re o - braes - ta fi - ne - za:

Su a - mor que lo quie - re o - braes - ta fi - ne - za:

Su a - mor que lo quie - re o - braes - ta fi - ne - za:

Su a - mor que lo quie - re o - braes - ta fi - ne - za:

D. C.

tú te - ner la cul - pa y él pa - gar la pe - na.

tú te - ner la cul - pa y él pa - gar la pe - na.

tú te - ner la cul - pa y él pa - gar la pe - na.

tú te - ner la cul - pa y él pa - gar la pe - na.

11. ¡Ay de mí, Dios mío!

Anónimo
Trans. M. Querol

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto

Bajo

Acompto.

¡Ay de mí, Dios mío - o! En vues - tra pa -

¡Ay de mí, Dios mío - o! En vues - tra pa -

¡Ay de mí, Dios mío - o! En vues - tra pa -

¡Ay de mí, Dios mío - o! En vues - tra pa -

sión, si no me sa - le, si no me sa - leel ay, si no me

sión, si no me sa - leel ay del co - ra - çón, ay, Dios, si no me sa - leel ay del

sión, si no me sa - leel ay del co - ra - çón, si

sión, si no me sa - leel ay del co - ra - çón, ay, ay, mi Dios,

sa - leel ay del co - ra - çón, en vues - tra pa-sión, si no me sa-leel ay, si no me
co - ra - çón, del co- ra- çón, ay, ay, ay, mi Dios, si no me sa - leel
no me sa-leel ay, del co - ra - çón, en vues - tra pa-sión, ay,
ay mi Dios del co - ra - çón, en vues - tra pa-sión, si no me sa - leel

sa-leel ay del co - ra - çón, si no me sa-leel ay, si no me sa - leel ay del co-ra-çón,
ay del co - ra - çón, si no me sa - leel ay, ay, ay, mi Dios, ay,
ay, mi Dios, si no me sa - leel ay, ay,
ay del co - ra - çón, si no me sa - leel ay, ay, ay, mi Dios, si

ay, ay mi Dios, si no me sa-le el ay del co-ra-çón!

ay, mi Dios, si no me sa-le el ay del co-ra-çón!

ay, mi Dios, si no sa-le, si no me sa-le el ay del co-ra-çón! ¡Ay,

no me sa-le el ay, ay, ay, del co-ra-çón, el ay del co-ra-çón!

¡Ay ay, mi Dios, ay, mi Dios!

¡Ay mi Dios, ay, ay, mi Dios!

ay, mi Dios, ay, ay, mi Dios!

¡Ay, ay, mi Dios, ay, mi Dios!

12. Son las fieras

Juan Cabanilles
Trans. M. Querol

Largo

Tiple 1º

Tiple 2º

Tenor

Son las fie - ras, las a - ves y las flo - res

Son las fie - ras, las a - ves y las flo - res

Son las fie - ras, las a - ves y las flo - res

Con ayre

aún más a - gra - de - ci - dos que los om - bres, re - co - no -

que los om - bres, re - co - no -

que los om - bres, con na - tu - ral dis - tin - to y re - co - no -

Despacio

cen que las im-po - nen. Son las

cen la sa - bia y jus - ta ley que les im-po - nen. Son las

cen que les im-po - nen. Son las

Ayre

fie - ras, las a - ves y las flo - res,

fie - ras, las a - ves y las flo - res, aún más a -

fie - ras, las a - ves y las flo - res, aun más a - gra - de -

aún más a-gra-de-ci-dos que los hom-bres con na-tu-

gra-de-ci-dos que los hom-bres, que los hom-bres hom-bres con na-tu-ral dis-

ci-dos que los hom-bres, que los hom-bres, los hom-bres con na-tu-

ral dis-tin-to y re-co-no-cen la sa-bia y jus-ta ley que les im-po-nen,

tin-to y re-co-no-cen, con na-tu-ral dis-tin-to y re-co-no-cen

ral dis-tin-to y re-co-no-cen, con na-tu-ral ins-tin-to y re-do-no-cen

la sa - bia y jus - ta ley que les im - po - nen, que les im - po -

la sa - bia y jus - ta ley que les im - po - nen, que les im - po -

la sa - bia y jus - ta ley que les im - po - nen, la sa - bia y jus - ta ley que les im - po -

The piano accompaniment consists of a right-hand melody with eighth and sixteenth notes, and a left-hand bass line with whole and half notes.

nen, aun más, a - gra - de - ci - dos que los hom - bres, con na - tu - ral dis -

nen, aun más a - gra - de - ci - dos que los hom - bres

nen, aun más a - gra - de - ci - dos que los hom - bres con na - tu -

The piano accompaniment continues with a right-hand melody and a left-hand bass line, featuring some chromatic movement in the bass.

tin - toy re - co - no - cen, con na - tu - ral - dis - tin - toy re - co - no - cen, re - co -

con na - tu - ral dis - tin - toy re - co - no - cen, con na - tu - ral dis - tin - toy re - co -

ral dis - tin - toy re - co - no - cen, con na - tu - ral dis - tin - toy re - co - no - cen, re - co -

no - cen la sa - bia y jus - ta ley que les im - po - nen, la sa - bia y jus - ta

no - cen la sa - bia y jus - ta ley que les im - po - nen, la sa - bia y jus - ta

no - cen la sa - bia y jus - ta ley que les im - po - nen, la sa - bia y jus - ta

Fin Coplas

ley que les im - po - nen. El pez en el

ley que les im - po - nen. El pez en el

ley que les im - po - nen. El pez en el

a - gua, la tie - rra en el mon - te, el pez en el

a - gua, la tie - rra en el mon - te, el pez en el

a - gua, la fie - ra en el mon - te, el pez en el

a - gua, la fie - ra en el mon - te,

a - gua, la fie - ra en el mon - te

a - gua, la fie - ra en el mon - te aun más a -

gra - de - ci - dos, pro - pi - cios re - co - no - cen,

aun más a - gra - de - ci - dos, pro -

aun mas a - gra - de - ci - dos, pro - pí - cios

aun más a - gra - de - ci - dos, pro - pí - cios re - co -

pí - cios re - co - no - cen la ley que su ins - tin - to

re - co - no - cen la ley que su ins - tin - to les im -

no - cen, re - co - no - cen la ley que su ins - tin - to

les im - po - ne, la ley que

po - ne, les im - po - ne, la ley que

les im - po - ne, im - po - ne, la ley que su ins -

D. C.

su ins - tin - to les im - po - ne, im - po - ne.

su ins - tin - to les im - po - ne.

tin - to les im - po - ne, les im - po - ne. ne.

