

INSTITUCIÓN «MILÀ I FONTANALS»
U.E.I. DE MUSICOLOGIA

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

Volumen IV

CANCIONES A SOLO Y DUOS DEL SIGLO XVII

Transcripción y realización del acompañamiento

POR

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

EX-DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CANCIONES A SOLO Y DUOS DEL SIGLO XVII

INSTITUCIÓ «MILÀ I FONTANALS»
U.E.I. DE MUSICOLOGIA

Monumentos de la Música Española

XLVII

INSTITUCIÓN «MILÀ I FONTANALS»
U.E.I. DE MUSICOLOGIA

MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA

Volumen IV

CANCIONES A SOLO Y DUOS DEL SIGLO XVII

Transcripción y realización del acompañamiento

POR

MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

EX-DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
BARCELONA, 1988

CEP DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (Madrid)

Música barroca española / transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá. – Barcelona: Institución «Milà i Fontanals», U.E.I. de Musicología, C.S.I.C., 1988.

v. – (Monumentos de la música española; 47)

Contiene: v. 4. Canciones a solo y dúos del siglo XVII

ISBN 84-00-06806-8

I. Canciones españolas –S. XVII– Partituras. I. Querol Gavaldá, Miguel. II. Institución «Milà i Fontanals». Unidad Estructural de Investigación de Musicología.

784.3.0347 (460)



I.S.B.N. 84-00-06806-8
Depósito legal: B. 21.193-1988

Realización:
E. CLIMENT, Còrsega 619, 08025 Barcelona

© Copyright 1988 by Miguel Querol Gavaldá
Reservado el derecho para todos los países.

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1988

© CSIC

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

e-NIPO: 059-17-218-9

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

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

INDICE GENERAL

| | |
|---|-----|
| Al lector | VII |
| I. La monodia barroca española del siglo XVII | IX |
| II. Los Tonos Humanos | XII |
| III. Fuentes de la edición y Comentarios | XV |

PARTE MUSICAL

| | |
|--|----|
| 1. Romerico florido... Capitán | 1 |
| 2. El baxel está en la playa... Anónimo | 3 |
| 3. Ay qué contento... Anónimo | 4 |
| 4. Vuestra belleza señora... Anónimo | 6 |
| 5. Dulce desdén... Juan Arañés | 8 |
| 6. Ay de quien de amor... Juan Romero | 13 |
| 7. Ay silencio apacible... Carlos de Borja | 16 |
| 8. La ley que enseña a querer... Anónimo | 19 |
| 9. Vuelve barquilla... Anónimo | 23 |
| 10. Ya los caballos... Cristóbal Galán | 27 |
| 11. De nubes de una tristeza... Anónimo | 29 |
| 12. Todo eres contradicciones... Anónimo | 33 |
| 13. Pajarillo si lloras ausente... Anónimo | 35 |
| 14. Baile del-herbolario... Juan Serqueyra de Lima | 37 |
| 15. Mares, montes, vientos... Juan Serqueyra | 40 |
| 16. O nunca tirano amor... Garau | 43 |
| 17. Peinándose estava... Juan Hidalgo | 45 |
| 18. Esperar, sentir, morir... Juan Hidalgo | 46 |
| 19. Ay triste del que a sus rayos... Juan Hidalgo | 48 |
| 20. Ay que sí, ay que no... Juan Hidalgo | 49 |
| 21. Ay amor,... Juan Hidalgo | 51 |
| 22. Atiende y da... Juan Hidalgo | 52 |
| 23. En los floridos páramos... Juan Hidalgo | 55 |
| 24. No puede amor... José Marín | 57 |
| 25. De la sierra morena... José Marín | 59 |
| 26. Ya desengaño mío... José Marín | 61 |
| 27. En lamentables tinieblas... Anónimo | 63 |
| 28. El pícaro de Cupido... Durón | 64 |
| 29. Dígalo yo que en las alas... Durón | 65 |
| 30. Abril floreciente... Durón | 67 |
| 31. Para qué, son esas flores... Joseph de Torres | 68 |
| 32. Avecilla, si picas... Joseph Gaz | 73 |
| 33. Oid del amante más fino... Matías Ruíz | 76 |

DUOS

| | |
|---|----|
| 34. Ay amargas soledades... Anónimo | 78 |
| 35. Ai camaradita... Alejandro Enciso | 80 |
| 36. Canten dos jilguerillos... Escalada | 84 |

| | |
|---|-----|
| 37. Dulce ruyseñor... Juan Hidalgo | 87 |
| 38. O admirable sacramento... M.º Patiño | 92 |
| 39. Ecce enim veritatem... Anónimo | 95 |
| 40. Oy un retrato a gusto... Gerónimo de la Torre | 96 |
| 41. Aquella sierra nevada... José Marín | 99 |
| 42. No sé yo como es... José Marín | 102 |
| 43. Con amor se paga el amor... Juan del Vado | 113 |

AL LECTOR

Cuando en 1970 publiqué Música Barroca Española, vol. I, Polifonía Profana. (Cancioneros Españoles del siglo XVII), después de exponer el plan de seis volúmenes, cada uno de los cuales estudiaría un aspecto diferente del barroco musical español, escribí: «En el momento de aparecer este primer volumen, preparado hace siete años, tenemos ya transcritos los restantes». Por consiguiente, han transcurrido veinte largos años desde que preparé este tomo hasta su actual publicación. Como yo viera entonces muy lejano el día de la presente edición y considerando el casi total desconocimiento de la monodia barroca española, tanto por parte de los naturales como de los extranjeros, publiqué en la Editorial Alpuerto un cuaderno de Tonos Humanos del siglo XVII, Madrid 1977, para voz solista y acompañamiento de tecla de los compositores Juan Hidalgo, José Marín, Cristóbal Galán, Juan Romeo, Juan Serqueira de Lima, Garau, Carlos de Borja y Sebastián Durón. Como sea que todos estos compositores, unos muy famosos, aunque poco conocidos, y otros prácticamente desconocidos, son representantes de la monodia barroca española, con la autorización de la Editorial Alpuerto se incluyen aquí los dieciséis Tonos allí publicados, más otros diecisiete inéditos de los citados músicos y de Juan Arañés, José de Torres, José Gaz y Matías Ruiz.

Este retraso en la publicación, tan enojoso y perjudicial para el investigador, ha llevado consigo una inesperada compensación. Y es que todos los Tonos Humanos monódicos conocidos hasta la fecha pertenecían a la segunda mitad de dicho siglo. Pero, gracias a investigaciones ulteriores, hoy tengo la satisfacción de ofrecer algunos Tonos que no sólo pertenecen a la primera mitad del siglo XVII, sino a sus primeras décadas, habiendo sido publicados en Francia y en Italia entre 1609-1624, con lo cual el panorama monódico que aquí se publica abarca integro todo el siglo XVII.

La segunda parte de este volumen está integrado por una decena de Dúos de autores tan celebrados como Juan Hidalgo, Carlos Patiño, José Marín y Juan del Vado y otros no tan conocidos, pero si igualmente interesantes, como son Alejandro Enciso, Francisco Escalada y Joseph de Torres. En un mundo como el nuestro, donde todo es irritablemente competitivo, cuando cualquier buen cantante tiene que luchar tanto y tener además mucha suerte para sobresalir entre tantos cantores solistas, yo me maravillo de cómo los cantantes no se juntan formando dúos. Cuando veo la belleza, la sal y la vida de los dúos que aquí se publican, lamento que no exista en nuestro país ningún Dúo dedicado a la música barroca. Si yo fuera empresario, lo patrocinaría, porque sería un éxito seguro y constante. Lope de Vega, tan sensible a todas las manifestaciones del arte musical, disfrutaba intensamente oyendo cantar a dúo y así lo dejó consignado en estas palabras de su novela Guzmán el Bueno: «El concierto de dos voces, mayormente alternándose, es el más suave de este género de música». De este tema hablo un poquito más en las páginas que en esta introducción dedico a los Tonos Humanos, pero creo importante decirlo aquí también en el prólogo, con la intención de que los estudiantes de canto que lo lean, se animen y encuentren en el Dúo no solamente una manera de expresarse artísticamente, sino también de un «modus vivendi» tan difícil de hallar en nuestros días.

I. LA MONODIA BARROCA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

Del canto a solo tenemos precedentes en los vihuelistas, en algunas coplas de villancicos de F. Guerrero y en el Cancionero de Upsala. Los vihuelistas españoles fueron los primeros en inventar un acompañamiento puramente instrumental para canciones monódicas en su origen, como son las melodías de los romances tradicionales. F. Guerrero, en sus villancicos a cinco voces, tiene algunos en que la copla es confiada a una voz solista que sin duda era acompañada por instrumentos, de acuerdo con la práctica vocal en la catedral de Sevilla bajo la dirección de F. Guerrero. Más importante y próximo al estilo barroco, en el sentido de oponer un canto solista al tutti del coro, es el Cancionero de Upsala, donde son numerosas las piezas que empiezan con el canto de una sola voz, cuya melodía, a veces popular, es contestada inmediatamente a cuatro voces. Pero todo esto pertenece al siglo XVI. En el XVII, que es el siglo barroco por excelencia, encontramos numerosas melodías a solo en las Entradas, Tonadas y Coplas de muchos villancicos de Juan Bta. Comes, melodías que son acompañadas con instrumentos. No estoy de acuerdo con lo que dice el P. López-Calo, que estas melodías de Comes no son substancialmente diferentes de las voces de la polifonía. En primer lugar las melodías de Comes son casi siempre, por así decirlo, declamadas, y en vez de las amplias y melismáticas curvas de la polifonía clásica, cantan casi siempre en nota por sílaba, siendo la construcción de las distintas frases de la copla completamente cuadrada. En segundo lugar no hay que olvidar que estas melodías están escritas en función de contraste y oposición a la masa sonora de la Responsión de 8, 12 o 16 voces, y se cantaban con acompañamiento.

Por otra parte, además de los cuatro volúmenes de Comes publicados por J. Climent,¹ hay que tener presente otras dos publicaciones: los *Madrigales y Canciones polifónicas. Autores Anónimos de los siglos XVI-XVII del archivo de la catedral de Valencia*, publicados por M.^a Teresa Oller (Valencia 1958) y *J. Bta. Comes. Cuatro Gozos con polifonía*, transcritos por V. Báguena Soler (1955). En la primera de estas publicaciones, por la paleografía de los manuscritos conservados, cuyo Incipit se reproduce en dicho libro, varias obras pueden ser del siglo XVI y sin ninguna duda de comienzos del XVII. En ellas hay tres tonadas a solo que no llevan acompañamiento, porque se extravió. Pero sí se ha conservado el de la obra «A las bodas ve Carillo». Encima del pentagrama de la primera voz escribe el manuscrito: «Tonada a solo al clavicordio» y luego «Bajo para el arpa». Al solo sigue una modesta Responsión a cuatro voces, siguiendo después la copla a solo, en cuyo «Bajo para el arpa» encontramos los cuatro compases esenciales de la chacona² y el segundo miembro del bajo de la «Folie d'Espagne»³ elementos radicalmente barrocos. En los *Cuatro Gozos* encontramos melodías como la «Copla a solo de infante» con el estribillo cantado al unísono por todo el «Coro de Infantes» que ningún musicólogo jamás calificaría de melodía renacentista.

Hablando el P. López-Calo del canto a solo en la España del XVII escribe: «Nos falta el conocimiento de otros autores de la primera mitad del siglo, contemporáneos de Comes, para poder afianzar el juicio de la melodía propiamente barroca en España. La música de la primera mitad del siglo se ha perdido en su casi totalidad, como es bien sabido».⁴ Efectivamente, mientras en la segunda mitad del siglo XVII tenemos bastante abundancia de canciones a solo dentro del género musical denominado genéricamente «Tonos humanos», de la primera mitad parece que no se ha conservado nada en nuestros archivos. No obstante, creo poder afirmar que, a pesar de las apariencias negativas, el canto a solo, ya en la primera mitad del siglo XVII, fue tan pujante en España que con el sostén de la guitarra española invadió Francia e Italia, como lo demuestran los siguientes documentos que citaré por orden cronológico:

En las colecciones francesas para canto y laúd publicadas entre 1608 y 1635 por Bataille, Moulinier y Bailly hay incorporadas 35 canciones españolas con su melodía y bajo para el acompañamiento. En el *Troisiesme Livre de Airs de cour*, de A. Moulinier, se encuentra «Riberitas del río», canción que tengo transcrita en el vol. III del Cancionero Musical de Lope de Vega. De los *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* (1609), de G. Bataille, tengo transcritos también la famosa letra «Río de Sevilla quién te passase» y un «Ballet. La Folie», cuyo texto empieza «Yo soy la locura - la que sola infundo - plazer y dulçura». En esta misma colección de 1609 hay nada menos que diez

1. J. CLIMENT, *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance*, 4 vols. (Valencia 1977-1979).

2. M. QUEROL, *La chacona española del tiempo de Cervantes*, en *Anuario Musical*, XXV (1970).

3. M. QUEROL, *La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI*, en *An. Mus.*, XXI (1966).

4. J. LÓPEZ-CALO, *Historia de la Música Española. Siglo XVII* (Editorial Alianza, Madrid 1983), pág. 50.

canciones españolas, una de ellas sobre versos de Góngora: «A ver mil damas hermosas», con su estribillo «Bien puede ser - No puede ser», canción que según Th. Gerold⁵ «fut assez repandue et également parodiée en français.» El mismo Gerold reproduce la canción «El baxel está en la playa», una de las más bonitas, a su juicio, y que yo he transcrito en el n.º 2 de este volumen. También en el libro IV de Bataille hay un «passacalle» con texto español, encontrándose otras varias canciones en el libro VII.

Hace unos 25 años que el malogrado musicólogo y amigo A. Verchaly, Secretario de la Sociedad Francesa de Musicología y especialista en el tema de «Airs de Cour», me envió una lista, en un trozo de papel que guardo como una reliquia, en la cual me ponía el Incipit literario de 34 canciones españolas localizadas en distintas colecciones francesas para canto y laúd, pidiéndome si podía identificar algunos de los poetas que escribieron las letras. Reproduzco aquí los Incipit literarios, porque cada uno de ellos corresponde a una canción española de comienzos del siglo XVII y son un buen testimonio de cómo se cultivó el canto monódico en España en la primera mitad del siglo XVII:

«Allá nel monte; A ver mil damas hermosas; Claros ojos bellos; Clori sobr'el lido del mar; Cómo harán dos que amor; De mi mal nace mi bien; De unos ojos bellos; Dezid cómo puede ser; Dígame quanto ha señora; El baxel está en la playa; Embía mi madre; En el valle Inés la tope riendo; Falsa me's la spigaderuela; Frescos Ayres d'el prado; Madre a l'Amor quiero; No ay en la tierra; Orilla del claro Tajo; Passava amor; Por la verde orilla; Pues que me das a escoger; Quando borda el campo verde; Quien quiera entrar conmigo; Ojos si queréis vivir; Repicavan las campanillas; Ribericas del río; Río de Sevilla; Si matáis quando miráis; Si me nacen colores morena; Si negra tengo la mano; Una música le den; Yo soy la locura».

También en Italia encontramos ejemplos de monodia barroca española de las primeras décadas del XVII. Por ejemplo, en *Affetti Amorosi. Canzonette ad una voce sola Poste in Musica da diversi Autori con la parte del Basso, et le lettere dell'Alfabetto per la Citara alla Spagnola raccolte de Giovanni Stefani, con tre Arie Siciliane et due Vilanelle Spagnole. Novamente in questa terza impressione ristampate. In venetiis. Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXI*. O sea que, si la fecha de 1621 es de la tercera edición, la primera sería cuando menos alrededor de 1610. Las dos melodías en cuestión son éstas: «Ay qué contento - que en el alma siento» y «Vuestra belleza señora». La primera va subtitulada «Amante felice» y la segunda «Amante confuso». (Véase los números 3 y 4 de este volumen).

En el *Libro Segundo de Tonos de Juan Arañes* (Arañes)... Roma 1624, se encuentran los siguientes tonos: «Soprano a una voz. Se puede cantar octava baja al Tenor», «Alconcillo nuebo - dexa la garza» y «Dígame un requiebro galana». Para bajo solo: «Dulce desdén, si el danno que me haces», es un soneto de Lope de Vega que publico en el número 5 de este volumen. Otra para soprano solo es «Mi zagala los paños enjuga y tuerze». Este libro de Arañes contiene también tres dúos.

En el voluminoso tomo manuscrito conocido con el nombre de *Libro de Tonos Humanos*, de la Bibl. Nac. de Madrid, aunque copiado con fecha terminal de 1656, su repertorio es todo de la primera mitad del XVII, comprende autores como Capitán y Machado, nacidos en la segunda mitad del XVI, siendo los más modernos Bernardo Murillo y Manuel Correa, que murió en 1653. Éste por lo visto guardaría los acompañamientos en su casa. En muchos de los tonos se anota al margen de la tercera voz: «Está el Guión en el Legajo 8», o bien: «Está el Guión en el Legajo 4». Pero en muchos escribe: «Guión en los cartapacios del P. Correa». Es indiscutible que la palabra Guión significa acompañamiento y viene demostrado por el mismo manuscrito que en algunos casos excepcionales lleva el acompañamiento. Por ejemplo, en el fol. 87 escribe: «Lloren, lloren mis ojos». Solo coplas y en el folio 88 escribe: «Guión al solo y al 4». En el fol. 216: «Solo y a cada copla entrarán a 4. Acompañamiento». Fol. 252-253. «Florecitas que al alva. A 4 con el Guión». El pentagrama cuarto es el bajo del acompañamiento, en cuya cabecera escribe «Guión al 3». Fol. 253-254: «Jácara y copla solo y a 3 y a 4». Sobre el cuarto pentagrama escribe: «Guión a la Jácara». En otro tono a 4 conservado en la Biblioteca de Cataluña dice: «Fuego en la nieve, a 4 y Guión». El Guión, pues, significa bajo continuo o acompañamiento, no un borrador o partitura esquemática, como podría hacer pensar la palabra Guión. En el mismo sentido que digo fue usado también en Hispanoamérica. Así José Cascante, maestro de capilla de la capital de Bogotá desde 1650 hasta 1702 en que murió, tiene el villancico de Navidad «Bate bate las alas», con los papeles de Soprano I, Soprano II, Alto y Guión. Éste es simplemente el bajo del acompañamiento, como pueden comprobar en la transcripción moderna en la publicación sin fecha *José Cascante. Catedral de Bogotá*. Archivo musical, pág. 62.

También en los *Tonos Castellanos-B*, de la antigua biblioteca de los Duques de Medinaceli, hoy propiedad de don Bartolomé March, hay algunos solos con acompañamiento, por ejemplo, fol. 66: «Casóme Pasquala. Copla solo. Baxo tañido» y en el fol. 67: «Baxo para acompañar». Y en otra pieza escribe «Baxo por cruzado remiso», que supongo se refiere a acompañamiento de guitarra. También en el manuscrito 227 de la Universidad de Coimbra hay varios romances a solo y acompañamiento y también algunos dúos. Tampoco puedo dejar de citar dos canciones de Clemente Imaña sobre un mismo texto: «Filis, yo tengo un dolor». Estas dos piezas son las dos únicas que conozco que, además del bajo del acompañamiento, llevan una melodía de violón que nada tiene que ver con el bajo continuo.⁶

Pero hay otro punto, aun dentro de la música a solo de la primera mitad del siglo XVII, y por supuesto también de la segunda, que es el repertorio nada desdeñable de los Dúos. Este es un punto que parece pasar desapercibido en la monografía sobre el barroco musical y es, no obstante, un género propio de la época que se cultiva a lo largo de todo el período barroco hasta Bach y Haendel y muchos compositores de cantatas. Los dúos del barroco, aun los pertene-

5. TH. GÉROLD, *L'art du chant en France au XVII siècle* (Strasbourg, 1921. Reimpresión por la editorial Minkoff, Ginebra), pág. 93.

6. M. QUEROL, *Música Barroca Española*, vol. V, *Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos* (1640-1760), Barcelona 1973.

cientes a comienzos del siglo XVII, nada tienen ya que ver con los Discantus del XVI. Nunca he comprendido como habiendo tantos solistas que cantan canciones y arias del barroco, no existan Dúos. Y no obstante hay repertorio suficiente para montar con ellos series de conciertos que sin duda alguna constituirían un continuo éxito. Lope de Vega, en su novela *Guzmán el Bueno*, después que Feliz y Mendoza cantaron un dúo, escribe: «El concierto de dos voces, mayormente alternándose, es el más suave de este género de música».⁷ En el Cancionero de Turín hay 11 dúos anónimos; otros 12 dúos, 6 de Capitán y 6 de Álvaro de los Ríos, están en el Cancionero de Munich, además de muchos otros en papeles sueltos.

Todo lo dicho hasta aquí sobre la monodia barroca española se refiere principalmente a la primera mitad del siglo XVII. En la segunda mitad se da una muy espléndida floración de Tonos Humanos a solo con acompañamiento, casi siempre de arpa o guitarra. Creo que es aquí el momento oportuno para decir algunas palabras sobre este género.

7. Lope de Vega. *Obras escogidas*, ed. Aguilar, vol. II, pág. 1592.

II. LOS TONOS HUMANOS

En la España del siglo XVII se usaba la expresión «Tono Humano» para designar una pieza musical cantada con texto profano, ya sea para tres o cuatro voces, ya para voz solista o dúo. Un tono humano se convierte en divino substituyendo o modificando su texto profano por otro religioso o escribiéndolo directamente sobre una música religiosa. Pero para tener una clara idea del Tono Humano y del riquísimo repertorio conservado, hemos de hacer un poco de historia, porque el Tono no es una forma musical, sino un género que abarca prácticamente todas las formas de la música vocal profana de la época. En las tres primeras décadas del siglo XVII normalmente se habla de los Tonos a secas, sin decir si son humanos o divinos. Así Lope de Vega, en un pasaje de *La Filomena*, dice:

Las ninfas os harán ricos altares,
yo villancicos y *Juan Blas los tonos*
y cantarán en voces singulares.

Aquí, al decir Lope que hará villancicos, quiere decir que él hará las letras (que unas veces son villancicos y otras no) y Juan Blas la música. Y en otro texto de *El acero de Madrid* escribe:

Arroyuelos cristalinos,
ruido sonoro y manso
que parece que corréis
tonos de Juan Blau cantando,
porque ya corriendo aprisa
y ya en las guijas despacio
parece que entráis en fugas
y que sois triples y bajo.

En la primera cita parece aludir a los tonos a una voz y en la segunda a los tonos polifónicos. De las innumerables citas de Calderón sólo pongo ésta de *El viático cordero*:

¿La música no es la cosa
que más agrada y deleita?
Como el *tono sea nuevo*,
ella cada día no es nueva
y se canta a una guitarra
misma, pues haz cuenta
que a *nuevo tono* no importa
el ser la guitarra vieja.

Este texto alude a la práctica de los poetas de inventar nuevas letras para adaptarlas a la música de tonos que habían alcanzado gran celebridad. Para mí siempre ha sido claro que los poetas, buenos poetas, daban directamente, con gran frecuencia, letras a los compositores, sobre todo cuando éstos eran amigos suyos, antes de ser publicadas, por lo cual existieron coleccionistas de tonos que se dedicaban a reunir manuscritas, las letras de los tonos dispersos en infinidad de composiciones musicales. Tal es el caso, por ejemplo, de la colección de «Tonos a lo divino y a lo humano recogidos por el Licenciado Jerónimo Nieto Magdaleno» editados por R. Goldberg (Londres-Madrid, 1981) o el «Libro de Canciones Españolas e Italianas para el Señor de Valobre. Roma 1606» conservado manuscrito en la Biblioteca Real de La Haya y otras colecciones que un día fueron cantadas y de las que ahora solo se conoce su texto por las copias literarias.

Del rico repertorio de Tonos del siglo XVII son especialmente importantes el *Cancionero de Munich*, conocido

también como Cancionero Poético Musical de Claudio de la Sablonara y el *Libro de Tonos Humanos* de la Biblioteca Nacional de Madrid. El copista del primero asevera en su Prólogo que «he buscado y recogido los mejores tonos que se cantan en esta Corte a dos, tres y cuatro voces». Como sea que en este Cancionero hay 19 tonos de Juan Blas tan alabado por Lope de Vega, estudiando éstos veremos claramente qué cosa sean los Tonos. Analizadas las 19 composiciones de Juan Blas desde el ángulo de la forma musical, resulta que hay: 3 Canciones (Canción, Sextina, Novenas) que consisten en distintas estrofas que se cantan todas con la misma música, 1 Soneto, que es un madrigal; una letrilla o canción con estribillo y 14 romances, de ellos 3 sin estribillo, 5 con estribillo y 6 con estribillo con coplas anexas al estribillo, cuya rima y estructura nada tienen que ver con las coplas de los romances en cuestión, de manera que en estos seis casos se entroncan y unen en artística simbiosis los dos géneros literario-musicales más representativos del genio español: el villancico y el romance formando una sola composición. Si los romances empiezan por su primera copla, nos dan el esquema A-B; pero si el romance empieza por el estribillo, automáticamente, desde el punto de vista de la forma musical queda convertido en villancico, ofreciéndonos el esquema A-B-A. Lo más corriente es que el compositor escriba el estribillo a continuación de la primera copla del romance, pero de acuerdo con los documentos de la época el maestro de capilla es libre de empezar por el romance o por su estribillo y depende de la circunstancia y de la voluntad del director el repetir el estribillo tras una, dos, tres o más coplas del romance.⁸

Parecidos resultados nos da el análisis de las otras piezas contenidas en los Cancioneros de Turín, Olot, Ajuda, Coimbra, Onteniente, Romances y Letras a 3 voces, Tonos Castellanos-B y todas las piezas conservadas en papeles sueltos de música con texto profano. Todo este repertorio en conjunto cae dentro del ámbito de los Tonos Humanos. El ciclo de colecciones de tonos a varias voces se cierra con el monumental manuscrito de la Bibl. Nac. de Madrid titulado «Libro de Tonos Humanos» acabado de copiar en 1655. Pero en la segunda mitad del siglo XVII se da una gran eclosión de tonos para voz solista y acompañamiento que llevan los títulos de «Tono humano», «Tonada humana», «Solo humano», «Dúo humano» «Cantada humana». En cambio la expresión «Tono divino» es poco usada y su equivalencia acostumbra a expresarse de esta manera: «Tono al Santísimo», «Tono a la Navidad», «Tono a la Anunciación de N.^a Sra.». Así pues, Tono Humano quiere decir simplemente, Composición Musical Profana. Entre los muchos compositores que cultivaron el tono monódico sobresalen los conocidos nombres de Carlos Patiño, Cristóbal Galán, Juan del Vado, Matías Ruiz, J. Hidalgo, J. Marín, J. Serqueira, Juan de Navas, F. Guerau y M. Martí Valenciano, (de quién Pedrell y Mitjana, dicen que fue un fecundo compositor de tonos y cuyas obras según H. Anglés, se conservaban en Gandía), Sebastián Durón, José Torres, José de San Juan, Clemente Imaña, José Gas y otros.

En contraste con las doce grandes colecciones de Tonos Humanos polifónicos que conocemos de la primera mitad del siglo XVII solamente recuerdo tres colecciones monódicas cuyo contenido pertenece a la segunda mitad del XVII: la del Archivo de San Marcos de Venecia, el «Libro de Tonos puestos en cifra de arpa» de la Bibl. Nac. de Madrid y otra que hay en el Fitzwilliam Museum de Cambridge que el musicólogo inglés e hispanista J. B. Trend compró a un español. Mas a falta de colecciones o canciones monódicas tenemos una apreciable riqueza de Tonos a solo en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Biblioteca de Cataluña y en algunas catedrales donde, junto a un buen número de tonos monódicos a lo divino encontramos también, mezclados, algunos tonos humanos. También conozco tonos humanos monódicos en colecciones francesas para voz y laúd e italianas para voz y guitarra. En fin, también hay que tener en cuenta los existentes en distintos archivos de Hispano-América.

¿Cómo explicar brevemente el carácter de esos tonos monódicos? Aquí la palabra tono tiene el sentido de tonada, canción, aire, melodía y es para la historia musical de España lo que fue el aria primitiva, o en su primera época, para Italia. Si analizamos por ejemplo el libro de *Cantate Morali e Spirituali a voce sola* (Bologna, 1659) de Maurizio Cazzati, encontramos que todas sus arias constan de una sola copla musical que se aplica a todas las coplas restantes, como sucede en España con el canto de los romances, cuando éstos no tienen estribillo. Si examinamos la antología histórica publicada por Knud Jeppesen con el título de *La Flora. Aire Antiche Italiane*, vol. I (Copenhague, 1940), vemos que las arias de G. Carissimi (1605-1674) «Vittoria, vittoria» y «Non posso vivere», por ejemplo, son simples canciones con estribillo, como la mayor parte de tonos monódicos españoles. Podría multiplicar las comparaciones de los ejemplos de música italiana para una voz con nuestros tonos monódicos, para afirmar que éstos en España cumplen la función de las arias italianas antes de la invención e invasión del aria «da capo», pero baste con los dos citados. Si comparamos las melodías de los italianos con las nuestras de la misma época, hay que reconocer (o por lo menos ésta es mi impresión) que las nuestras son algo toscas y no tan bien cortadas. Desde luego hablo en términos generales, pues existen también honrosas excepciones. En cambio, en nuestros tonos monódicos se da con frecuencia un marcado aire de danza, un ritmo sincopado que, a juicio de musicólogos extranjeros, es característico de la música española del siglo XVII, y una sal y gracia que preludian a distancia las típicas cualidades de la Tonadilla del siglo XVIII. Todos los tonos, tanto los polifónicos como los monódicos, se cantaban acompañados por instrumentos polifónicos tales como la guitarra, la vihuela, el arpa, la tiorba, el archilaúd y el clave. A tenor de las acotaciones musicales del teatro de Calderón y sus coetáneos los dos instrumentos preferidos para el acompañamiento fueron la guitarra y el arpa.

Como es sabido, la mayor parte de tonos monódicos profanos fueron escritos para el teatro. Así los tonos «De las luces en el mar», «Peñándose estaba un olmo» y «Trompicávalas amor» se cantan y forman parte de la zarzuela de Juan Vélez de Guevara (1611-1675) *Los celos hacen estrellas* edit. por J. E. Varey y N. D. Shergold con una edición

8. Véase M. QUEROL, *El romance polifónico en el siglo XVII*, en Armario Musical, X (1955).

y estudio de la música por Jack Sage (Londres, 1970). El tono «Tonante Dios» pertenece a *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca. En cambio, muchos de los tonos a varias voces que se cantan en el teatro fueron escritos con anterioridad como composiciones musicales sueltas, introduciéndolas los dramaturgos para intensificar la expresividad de determinadas escenas, por lo que, en muchos casos no son ellos los autores literarios de los tonos que se cantan. Tal sucede por ejemplo en el *Auto Sacramental, de los ingenios y esclavos del Smo. Sacramento* de Lope de Vega, donde hace cantar las coplas de Jorge Manrique a la muerte: «Recuerde el alma dormida», etc.⁹

9. Véase cuatro versiones musicales diferentes de las famosas coplas en M. QUEROL, *Madrigales Españoles Inéditos del siglo XVII*, (Barcelona, 1981).

III. FUENTES Y COMENTARIOS

1. «Romerico florido». Folía a 2. Capitán». En su forma original es un dúo. Cancionero de Munich, n.º 74, fol. 89-90. (Acerca de la numeración y foliación de este Cancionero vea el lector mi libro *Música Barroca Española, I Cancioneros polifónicos del siglo XVII* (Barcelona, 1970), págs. 19-20 de la Introducción). Lo pongo aquí en versión monódica, porque la segunda voz del dúo, bajo o tenor, servía al mismo tiempo de bajo de la armonía para el acompañamiento. Con ello pretendo que el repertorio de este volumen abarque desde la primera década del siglo XVII hasta la última.
2. «El baxel está en la playa». Se halla en la colección *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (1609). Reproducido por Th. Gérold, *L'art du chant en France au XVII siècle* (Ginebra, 1971).
3. «Ay qué contento». Anónimo. Con el título de «Amante felice». «Vilanella Spagnola», fue publicada esta canción en «Affetti Amorosi. Canzonette ad una voce sola. Poste in Musica da diversi Autori per la Chitara a la Spagnola raccolte da Giovanni Stefani, Con tre Arie Siciliane et due Vilanelle Spagnole. Venetia MDCXXI». Edición facsímil por O. Chilesotti (Bologna 1969).
4. «Vuestra belleza, señora». Anónimo. Lleva el título de «Amante confuso. Vilanella Spagnola» en la colección de G. Stefani antes citada.
5. «Dulce desdén». Juan Aranyes (Arañés), *Libro Segundo de Tonos y Villancicos... con la Zifra de la Guitarra Espannola a la usanza Romana* (Roma, 1624). El texto es un Soneto de Lope de Vega.
6. «Ay de quien de amor». Solo humano de Juan Romeo. Hoja suelta de mi archivo particular conteniendo la melodía de la voz y el bajo del acompañamiento.
7. «Ay silencio apacible». «Estríbillo de Don Carlos de Borja, marqués de Cobrego». El bajo del acompañamiento, cifrado, va escrito debajo del texto de la melodía. Manuscrito propiedad del transcriptor. Existe otra copia de esta pieza en la Biblioteca de Cataluña, M. 738/5 donde la variante más importante se refiere al título del autor que allí es llamado. «Marqués de Cabrera», mientras que en nuestro manuscrito está escrito con toda claridad «Marqués de Cobrego».
8. «La ley que enseña a querer». Solo humano. Anónimo. Biblioteca de Cataluña, M. 738/60.
9. «Buelbe, buelbe barquilla». «Tenor solo». Anónimo. Ms. dos hojas sueltas, una para la voz y otra para el acompañamiento. Ms. de mi archivo particular. El texto es de Lope de Vega.
10. «Ya los caballos». «Tonada humana. Mtro. Xristóval Galán». Ms. 3881/20 de la Bibl. Nac. de Madrid.
11. «De nubes de una tristeza». Anónimo. Ms. 470 pág. 27-34 de la Biblioteca de San Marcos de Venecia.
12. «Todo eres contradicciones». Anónimo (=Marín), Ms. 470, pág. 85 de la Bibl. de San Marcos de Venecia. De este tono existe otra versión para voz y guitarra, de J. Marín, en un manuscrito que adquirió el musicólogo inglés J. B. Trend, actualmente en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (Inglaterra). Este manuscrito, cuando todavía estaba en España, fue descrito por F. Pedrell en su *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* (La Coruña, 1897) vols. IV y V. Su descripción detallada ha sido publicada por R. Goldberg con el título *El Cancionero de Cambridge* en An. Mus. t. 4I (1986).
13. «Pajarillo si lloras ausente». Solo. Anónimo. Ms. de mi archivo particular. Voz y bajo del acompañamiento en una sola hoja. Transcrito una 5ª baja respecto al original.
14. «Baile del herbolario». De Juan Serqueyra de Lima. Ms. de mi archivo particular. Es la única vez en que aparece este autor con las palabras «de Lima». ¿Sería oriundo de esta capital del Perú?
15. «Mares, montes, vientos». «Solo humano de Juan Serqueyra». Biblioteca de Cataluña, M. 738/16.
16. «O nunca tirano amor». «Solo humano. Garau». Bibl. Nac. de Madrid M. 3880/4.
17. «Peynándose estava». Solo. Juan Hidalgo. Bibl. Nac. Madrid, M. 3880/20.
18. «Esperar, sentir, morir». «Solo humano de Hidalgo». Biblioteca de Cataluña, M. 738/15. En el original el Estríbillo precede las coplas. A efectos de ejecución y de acuerdo con la libertad practicada en la época barroca, he puesto las coplas antes del estríbillo.
19. «Ay triste del que a sus rayos». Tonada humana de J. Hidalgo». Bibl. Nac. de Madrid, M. 3880/50.
20. «Ay que sí, ay que no». «Solo de J. Hidalgo». Bibl. Nac. Madrid, 3880/25.

21. «Ay amor, ay ausencia». «Solo de J. Hidalgo». Bibl. Nac. Madrid, M. 3880/26.
22. «Atiende y da». «Tonada humana. Juan Hidalgo» Bibl. Nac. Madrid, M. 3880/49.
23. «En los floridos páramos». «Tonada humana. Solo. Juan Hidalgo». Bibl. Nac. Madrid, M. 3880/53. De esta composición existe otra copia en el citado manuscrito 470 de San Marco de Venecia, donde figura anónimo, como todas las piezas de este manuscrito.
24. «No puede amor». Solo (José) Marín. Bibl. Nac. Madrid, M. 3881/29. Transcrito una 5ª baja respecto a su tesitura original.
25. «De la sierra morena». Solo (José) Marín. Bibl. Nac. Madrid, M. 3881/28.
26. «Ya desengaño mío». Solo. (José) Marín, Bibl. Nac. Madrid, M. 3381/41.
27. «En lamentables tinieblas». Solo humano. Anónimo. Biblioteca de Cataluña, M. 738/59.
28. «El pícaro de Cupido». Solo humano. Durón. Biblioteca de Cataluña, M. 738/9.
29. «Dígallo yo que en las alas». Solo humano. Durón. Biblioteca de Cataluña, M. 738/12.
30. «Abril floreciente». Solo humano. Durón. Ms. de mi archivo particular. Véase comentario en Música Barroca Española, vol. V. *Cantatas y Canciones* para voz solista y acompañamiento instrumental, nº 11 de la Crítica de la edición.
31. «¿Para qué son esas flores?». Solo humano. Joseph de Torres, Biblioteca de Cataluña, M. 738/6.
32. «Avecilla si picas». Solo humano. Joseph Gaz. Biblioteca Cataluña, M. 738/2.
33. «Oyd del amante más fino». Tonada humana. Matías Ruiz, Bibl. Nac. Madrid, M. 3881/27.

Dúos

El Cancionero de Munich termina con una docena de dúos, seis de los cuales son obra del Mtro. Capitán (=Mateo Romero) y los otros seis de Alvaro de los Ríos. En estos dúos la letra está aplicada a las dos voces en el manuscrito original y no hay una pauta aparte para el acompañamiento, porque la segunda voz serviría al mismo tiempo de bajo para acompañar. Por esta razón, mientras la voz primera de los doce dúos está siempre en clave de *do* en primera línea o del *sol* en segunda, que son las claves propias de tiple o soprano, la segunda voz está siempre en clave de *fa* en cuarta línea o de *do* también en cuarta línea, que son propias del bajo y tenor vocales y al mismo tiempo del bajo de la armonía o acompañamiento, como se ve en toda la producción musical del siglo XVII, cuando las más de las veces escriben el bajo del acompañamiento. Este concuerda siempre con el bajo vocal o con el tenor, si la voz de éste es la más baja en una pieza. Por estas razones no he escrito acompañamiento para el primer dúo que transcribo, mientras que he utilizado, como bajo del acompañamiento, la segunda voz del dúo, en la primera obra monódica de esta selección, porque así, tanto el primer canto monódico como el primer dúo constituyen el primer peldaño en la cronología de los solos y dúos que publico, abarcando desde la primera década del siglo XVII hasta la última. Por otra parte, tanto desde el punto de vista técnico como del estético, la docena de dúos del Cancionero de Munich, como los otros que aquí publico, ningún parecido presentan con los *discantus* del siglo XVI; ellos responden al espíritu barroco sin ambigüedad alguna.

34. «Ay amargas soledades». Anónimo. Cancionero de Turín, fol. 9-10. Es un romance de Lope de Vega.
35. «Ai camaradita». Tenor y Alto. Alejandro Enciso. Fechada en 1650. De mi archivo particular.
36. «Canten dos jilguerillos». Dúo de Navidad. (Francisco) Escalada. Biblioteca de Cataluña, M. 738/22.
37. «Dulce ruyseñor». Dúo sonoro al Smo. Sacramento del Altar, de J. Hidalgo. Archivo musical de El Escorial, Ms. 55-56.
38. «O admirable Sacramento». Dúo del Mtro. Carlos Patiño. Archivo musical de El Escorial, Ms. 72/7. Este dúo se ha de cantar una 4.ª baja.
39. «Ecce enim veritatem». Anónimo. Ms. archivo particular. Es el único dúo que conozco con texto en latín del siglo XVII.
40. «Oy un retrato a gusto». Dúo humano. Gerónimo de la Torre. Biblioteca de Cataluña, M. 738/40.
41. «Aquella sierra nevada». Dúo. (José) Marín. Bibl. Nac. Madrid, m. 3881/33.
42. «No sé yo como es». Dúo de (José) Marín. Bibl. Nac. Madrid, M. 3881/82.
43. «Con amor se paga el amor». Dúo. Juan del Vado. Bibl. Nac. Madrid, M. 3881/10.

PARTE MUSICAL

1. Romerico florido

Capitán (= M. Romero)
Trans. M. Querol

[Allegretto]

Ro - me - ri - co flo - ri - do co - ge la ni - ña,

The first system of musical notation for 'Romerico florido'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo marking '[Allegretto]' is in a box above the vocal line. The lyrics 'Ro - me - ri - co flo - ri - do co - ge la ni - ña,' are written below the vocal line.

co - ge la ni - ña y el a - mor de sus

The second system of musical notation. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'co - ge la ni - ña y el a - mor de sus' are written below the vocal line. A repeat sign is visible at the beginning of the system.

o - jos per - las co - gí - a. Ro - me - ro co - ge la ni -

The third system of musical notation. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'o - jos per - las co - gí - a. Ro - me - ro co - ge la ni -' are written below the vocal line.

ña, la ni - ña, co - ge ro - me - ro, co - ge.

The fourth system of musical notation. It concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'ña, la ni - ña, co - ge ro - me - ro, co - ge.' are written below the vocal line.

Ro - me - ri - co flo - ri - do co - ge la ni - ña, co - ge

la ni - ña, co ge la ni - ña

y el a - mor de sus o - jos per - las co - gí - a,

y el a - mor de sus o - jos per - las co -

Fin

gí - a. La que es el lu - ce - ro de nues -
y la del ro - me - ro, que es a - zul

Fin

tro lu - gar flo - res va a bus - car de a - mor
y blan - ca, cual la ma - no fran - ca de

ver - da - de - ro *al %*
quien la co - ge. Co - ge la ni - ña *al %*

2. El baxel está en la playa

G. Bataille - Anónimo
Trans. M. Querol

El ba - xel es - tá en la pla - ya pres - to pa - ra

na - ve - gar. Ay, ay, ay, ay quién se quie - re en - bar -

car, ay quién se quie - re en - bar - car. Ay, ay, ay, ay, ay, ay,

ay, ay, ay quién se quie - re en - bar - car, ay quién se quie - re en - bar - car.

3. Ay, qué contento

G. Stefani - Anónimo
Trans. M. Querol

¡Ay, qué con - ten - to, ay, qué con -

ten - to que en el al - ma en el al - ma sien - to, que en el al -

ma sien - to, des - pués que a - mor qui - so, con dar - me a - vi - so, li -

brar - me de in - fier - no y dar - me des - can - so en su pa - ra -

i - so! Que se - a, que se - a la vi - da, la vi - da se -

gu - ra ye - ter - na, se - gu - ra ye - ter - na.

4. Vuestra belleza, señora

G. Stefani - Anónimo
Trans. M. Querol

Vues-tra be - lle - za, se - ño - ra, vues-tra be - lle - za, se - ño - ra, me

tie - ne con - fu - so el mi - rar, me tie - ne con - fu - so, me tie - ne con -

fu - so el mi - rar, me tie - ne con - fu - so, me tie - ne con - fu - so el mi - rar,

Fin

el mi - rar. Sien - to - me gran con - sue - lo, quan - do ve - o a

Fin

vues - tra ca - ra as - so - mar - se a la ven - ta - na,

que yo mue - ro, pas - mo y due - lo, y me dáis gran - de

D. C. al Fine

con - su - e - lo, y des - se - o por vos mo - rir.

5. Dulce desdén

Juan Arañés
Trans. M. Querol

Dul - ce des - dén, si el da - ño que me ha - ces, de la suer - te que sa - bes, te a-gra-dez co, ¿qué ha - ré si un bien de tu ri - gor me - rez - co? pues

so - lo con el mal me sa - tis - fa

Segunda parte

ces. No son mis es - pe - ran - zas per - ti - na

ces por quien los ma - les de tu bien pa

dez - co, si - no la glo - ria de sa -

ber que o - frez - co al - ma y a - mor de tu ri - gor

ca - - - pa - - - ces.

Tercera parte

Da - me al - gún bien, aun - que por él me pri - ves

de pa - de - cer por ti, pues por ti mue - - -

ro, si a cuen - ta de mis lá - gri - mas

The first system of the musical score 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 flat (B-flat major). It begins with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes, and ends with a half note. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

re - ci - bes.

The second system continues the musical piece. The vocal line starts with a half note, followed by a series of eighth and quarter notes, and ends with a half note. The piano accompaniment continues with its steady eighth-note accompaniment in the right hand and active bass line in the left hand.

Cuarta parte
Mas, ¿có - mo da - rás el bien que es - pe -

The third system is marked "Cuarta parte" (Fourth part). It begins with a vocal line starting on a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes, and ends with a half note. The piano accompaniment continues with its steady eighth-note accompaniment in the right hand and active bass line in the left hand.

- ro, si en dar - me ma - les tan es -

The fourth system continues the musical piece. The vocal line starts with a half note, followed by a series of eighth and quarter notes, and ends with a half note. The piano accompaniment continues with its steady eighth-note accompaniment in the right hand and active bass line in the left hand.

ca - sa vi

ves, que a - pe - nas ten - go

cuan - tos ma - les quie - ro, que a -

pe - nas ten - go . cuan - tos ma - les

quie

ro.

6. Ay de quien de amor

Juan Romeo
Trans. M. Querol

¡Ay de quien, ay de quien de a - mor es el fue - go, de a -

mor es el fue - go! Se mi - ra a - bra - sa - do y he - la - do se ve, se



mi - ra a - bra - sa - do y he - la - do se ve, y he - la - do se ve.



Y es por - que so - lí - ci - to an - he - la



y ti - bio re - hu - sa al do - lor re -



me - dio y al pe - sar pla - cer, mas,

Fin

to - does ar - der, mas, to - does ar - der. Que a - mor

es con - tra - rie - da - des, con ra - zón

se di - jo, pues, yo es - toy con él

Da Capo

bien gus - to - so, pe - ro no gus - to del bien.

7. ¡Ay silencio apacible!

Carlos de Borja
Trans. M. Querol

¡Ay, si - len - cio a - pa - ci - ble!

¡Ay, si - len - cio a - pa - ci - ble, si -

len - cio a - pa - ci - ble! No vi - va a - le - gre quien te lla -

ma tris - te, no vi - va a - le - gre quien te lla -

ma tris - te. ¡Ay, si - len - cio a - pa -

ci - ble! No vi - va a - le - gre quien te lla -

ma tris - te, quien te lla - ma tris -

te, quien te lla - ma tris - te, quien te

Coplas

lla - ma tris - te, tris - te. Del si -

6
4

len - cio des - te va - lle no vuel - vo a ver - te A - ma -

7 6 6

ri - lis, por - que en - tris - te - ce, si

6
4

fal - ta la so - le - dad a los tris

6
4 6 7 6
4

tes, por - que en - tris - te - ce, si fal - ta la

so - le - dad a los tris - tes.

8. La ley que enseña a querer

Anónimo
Trans. M. Querol

La ley que en - se - ña a que - rer

nie - ga con jus - ta ra - zón as - pi - rar a me -

re - cer ha - zer que - xa la ra - zón,

re - hu - sar la su - je - ción,

des - ma - yar al pa - de - cer,

6 6# 6b 7

des - ma - yar al pa - de -

3# 3b 6 5 3 7

Coplas

cer. A - mar es sa - cri - fi - car, un de -

se - o de ser - vir, sien - do cri -

sol del sen - tir la ne - ga - ción de es - pe -

4 3

rar; es don - de ho - nes - ta el ca - llar la

6

6

va - ni - dad de en - pren - der, ya don - de el

6#

a - pe - te - cer es ba - xe - sa del fer - vor,

sien - do el de - li - to ma - yor, as - pi - rar a me -

re cer, sien - do el de - li - to ma -

yor as - pi - rar a me - re - cer.

9. Vuelve barquilla

Anónimo (s. XVII)
Trans. M. Querol

Vuel - ve, vuel - ve bar - qui - lla, vuel - ve, vuel - ve bar - qui - lla,

Vuel - ve, vuel - ve bar - qui - lla, vuel - ve, vuel - ve bar - qui - lla,

de - tén, de - tén, de - tén, de - tén la pro - a, de - tén, de - tén

de - tén, de - tén la pro - a. Vuel - ve, bar - qui - lla

de - tén la pro - a, vuelve bar - qui - lla, de - tén la pro - a, vuel - ve, vuel - ve bar -

qui - lla, de - tén, de - tén, de - tén, de - tén, de - tén, de - tén

la pro - a, que pre - su - mir, que pre - su - mir, que pre - su - mir de

na - ve tor - men - tas, tor - men - tas, tor - men -

tas o - ca - sio - na. Vuel - ve, vuel - ve bar -

qui - lla, de - tén la pro - a, de - tén, de - tén la pro - a.

Vuel - ve bar - qui - lla, de - tén la pro - a, vuel - ve bar -

qui - lla, de - tén la pro - a, que pre - su - mir, que pre - su - mir, que pre - su -

mir de na - ve tor - men - tas o - ca - sio - na, tor - men - tas

despacio

tor - men - tas o - ca - sio - na. Po - bre bar - qui - lla mí - a

Fin Estrofa

que entre pe - ñas - cos ro - ta, con ve - las des - ve - la - da,

des - ve - la - da y en - tre las o - las

so la, y en - tre las o - las so - la.

D. C. al Fine

10. Ya los caballos

Cristóbal Galan
Trans. M. Querol

Ya los ca - ba - llos de jaz - mín y ro - sa

doy a vues - tro la - men - to, des - te - rran - do del

tér - mi - no del vien - to la no - che te -

ne - bro - sa.

[Copla]

Hu - ya la no - che pe - re - zo - sa y frí - a

del can - dor de la au - ro - ra, pues, lo que el al - ba

so - ño - lien - ta llo - ra, es gor - je -

o del dí - a.

11. De nubes de una tristeza

Anónimo
Trans. M. Querol

De nu - bes de u - na tris - te - ça, de nu - bes de u - na tris -

te - ça, en la más flo - ri - da au - ro - ra tem - pes - ta - des a - me -

na - za u - na hermo - su - ra ce - lo - sa, tem - pes - ta - des a - me -

na - za u - na hermo - su - ra ce - lo - sa.

Estrillo

Pas - to - res,

na - ve - gan - tes, si - re - nas y pas -

to - res, te - ned, to - mad el puer - to, las

ro - cas y las gru - tas, las ca - ba - ñas,

43

las ro - cas, las cho - ças y las gru - tas,

43 6 5

las ca - ba - ñas, las ro - cas; pe -

ro vol - ved, no te - más, que en los tor - men - tos de

ce - los en bre - ve tiem - po se jun - tan tor - men -

ta y se - re - ni - dad. Ve - nid, vol - ved,

no te - más, ve - nid, vol - ved, no te - más.

12. Todo eres contradicciones

Anónimo
Trans. M. Querol

First system of musical notation. The vocal line is in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics are: To - doe - res con - tra - di - cio - nes, a - mor, a - mor ton - toy. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics: cie - go, hi - jo de pa - dre obs - cu - ros, pa - dre de. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Third system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics: no - bles de - se - os, hi - jo de pa - dres obs - cu - ros,. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The vocal line concludes with the lyrics: pa - dre de no - bles de - se - os. Guár - den - se to - dos,. The piano accompaniment concludes with a final chord and a fermata over the last note.

guár - den - se to - dos, guár - den - se to - dos, que aunque es dul -

ceel ries - go, que aunque es dul - ceel ries -

go, en la nie - ve se es - con - de su ma - yor fue -

go, su ma - yor fue - go.

13. Pajarillo, si lloras ausente

Anónimo
Trans. M. Querol

The musical score is written for voice and piano in 3/4 time. It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish. The score includes first and second endings. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines, with some passages in the right hand being more melodic than others.

Pa - ja - ri - llo, si llo - ras au - sen - te, llo - ra,

no can - tes, no can - tes, llo - ra.

Sus - pen - de, sus - pen - de. Lo - gar es me -

jor, con tu fe en tal au - sen - cia, re - bo - sar de a - mor.

Llo - rar es me - jor. Sus - pen - de, sus - pen -

de el en - can - to, pues pu - so a - li - vio en el

llan - to el blan - co de tu ri - gor, pues pu - so a - li - vio en el

llan - to el blan - co de tu do - lor. Llo - ra, llo - ra, a - ve -

Fin Copla

ci - lla, no can - tes, por - que se ex - pli - quen me - jor con el

ai - re de un sus - pi - ro, e - fec - to de u - na pa - sión.

Da Capo

14. Baile del herbolario

Juan Serqueyra de Lima
Trans. M. Querol

Her - bo - la - rio soy se - ño - res que an - sio - so he sa -

li - do a ver si pue - do cu - rar con

hier - bas lo que hie - re a - mor cru - el.

Seguidilla

Y pues a - mor se cu - ra me -

jor con die - ta, ven - gan los que qui -

sie - ren vi - vir con hier - bas. De la bel -

dad de A - ma - ri - lis tan - to a - do - ro, tan - to a - do - ro la es -

qui - vez que trai - go pa - sa - do el pe - cho de la fle - cha de un des -

dén. Mí - re - lo bien, mí - re - lo bien, y dí - ga - lo, dí - ga - lo, dí - ga - lo,

dí - ga lo que he de ha - cer, lo que he de ha - cer.

15. Mares, montes, vientos

Juan Serqueyra

Trans. M. Querol

Ma - res, mon - tes, vien - tos, cie - los, lu - na y sol,

This system contains the first line of the song. The vocal melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are 'Ma - res, mon - tes, vien - tos, cie - los, lu - na y sol,'. The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. A sharp sign (#) is placed below the bass staff.

si en - ten - déis de ce - los, si sa - béis de a - mor, vi - brad, pre -

This system contains the second line of the song. The vocal melody continues in the same key and time signature. The lyrics are 'si en - ten - déis de ce - los, si sa - béis de a - mor, vi - brad, pre -'. The piano accompaniment continues in the same key and time signature. A sharp sign (#) is placed below the bass staff.

ved con-tra el tray - dor ti - ra - no hués-ped fal - so ro - ba - dor. Rá - fa - gas,

This system contains the third line of the song. The vocal melody continues in the same key and time signature. The lyrics are 'ved con-tra el tray - dor ti - ra - no hués-ped fal - so ro - ba - dor. Rá - fa - gas,'. The piano accompaniment continues in the same key and time signature. A sharp sign (#) is placed below the bass staff.

cum-bres, on - das, i - ras, ra - yos; mas no, que pe - li -

This system contains the fourth line of the song. The vocal melody continues in the same key and time signature. The lyrics are 'cum-bres, on - das, i - ras, ra - yos; mas no, que pe - li -'. The piano accompaniment continues in the same key and time signature.

gra mi vi - da en sus es - tra - gos

que ful - mi - náis su cul - pa con mia - mor, mas que in -

jus - ta me - mo - ria, que cie - ga obs - ti - na - ción, vi - noel de -

li - to y vi - noel a - gre - sor. Vi - brad, fle -



chad, mo - ved, con- trael trai - dor ti - ra - no, hués - ped fal - so ro - ba -



dor. Rá - fa - gas, cum - bres, on - das, i - ras, ra - yos, que yo



pres - ta - ré a vuestro im - pul - so mis ce - los, mis a -



Fin Coplas

gra - vios, mi fu - ror. Sur - ca - ba en bra - zos de Pa - ris

las cam - pi - ñas es - pu - mo - sas al be - lloa -

som - bro de Gre - cia, la her - mo - sa rei - na de Tro - ya.

D. C.

16. O, nunca tirano amor

Garau
Trans. M. Querol

O, nun - ca ti - ra - no a-mor, fe - liz me hubie - ra mi - ra - do,
O, nun - ca mi li - ber-tad ren-di-do hu-bie - ra a tu ha - la - go,

pues son des-di - chas pre - sen - tes ya los fa - vo - res pa - sa - dos.
pues, si el perder - la fue ries - go, al re - co - brar - la es a - gra - vio.

Estribillo

Ay, des - di - cha - do, pues en un

mar de pe - nas, pues en un mar de pe -

- nas y des - en - ga - ños, des - di -

cha - do me a - ne - go ya - bra - zo.

17. Peynándose estaba

Juan Hidalgo
Trans. M. Querol

Pei - nán - do - se es - ta - va un ol - mo sus nue - vas gue - de - jas ver -
Por ver - le ga - lán del pra - do, las flo - res se des - va - ne -

des y se las ri - za - vael ay - re al es - pe
cen, que va - ni - da - des in - fun - den aun la her - mo -

Estribillo
jo deu - na fuen - te. Y vién - do - le a -
su - ra sil - ves - tre.

le - gre, vién - do - le a - le - gre, se i - ba de

ri - sa ca - yen - dou - na fuen - te de cris - tal, mur - mu -

ran - do, mur - mu - ran - do en - tre dien - tes.

18. Esperar, sentir, morir

Juan Hidalgo
Trans. M. Querol

¿Por qué más i - ras bus - cas que mi tor - men - to, si en su
Vi - ve tú, mue - ra so - lo quien tan - to sien - te que sus e -

siem - pre ca - lla - do do - lor a - ten - to, yo pro - pio me cas - ti - go lo
ter - nos ma - les la vi - da cre - cen y so - la - men - te vi - ve por -

Estribillo

que me que - jo? Es - pe - rar, sen -
que pa - de - ce.

tir, mo - rir, a - do - rar, por - que en el pe -

sar de mie - ter - no a - mor ca - ber pue - de en su do - lor a - do -

Da Capo

rar, mo - rir, sen - tir, es - pe - rar.

19. Ay triste del que a sus rayos

Joseph Gaz
Trans. M. Querol

Estribillo

¡Ay, tris - te del que a sus ra - yos, ay,

tris - te del que a sus ra - yos, des - de - ña - do gi - ra -

sol, des - de - ña - do gi - ra - sol, en so - li - ci -

tar a - li - vio pa - de - ce pe - na ma - yor! en so - li - ci -

Coplas

tar a - li - vio pa - de - ce pe - na ma - yor! La be -
No per -

lle - za de A - ma - ri - lis que - ma de suer - te el a - mor que cuan - do
do - na su her - mo - su - ra la más se - gu - ra a - ten - ción, que ena - mo -

no ra - yó el dí - a, el cie - lo la ad - mi - ra sol, que cuan - do sol.
raa lo dí - vi - no y ma - ta a lo sal - tea - dor, que ena - mo - dor.
(#) (#)

20. Ay que sí, ay, que no

Estribillo

J. Hidalgo
Trans. M. Querol

Ay, que sí. Ay, que no, que lo que me due - le, me

due - le y lo sien - to yo: que soy Pe - ro - gru - llo de mi pa -

sión y pe - sa - di - lla mi pe - na que no re - co - no - ce,

no, del plo - ma del sen - ti - mien - to li - ge - re - zas de la voz. *Fin*

Coplas

Pues va - ya, a - mi - gas del al - ma, den an - chas a mi do - lor,
 Dos a - mas que Dios me ha da - do, sies que da las a - mas Dios,

que un co-ra - zón a - pre - ta - do me - re ce lo que ju - bón.
que no es por cuen - ta del cie - lo el mal que me bus - co yo.

D. C.

21. ¡Ay, amor!

Estribillo J. Hidalgo
Trans. M. Querol

¡Ay, a - mor! ¡Ay, au - sen - cia! ¡Ay, dul -

- ce sue - ño! Que te bus - can mis an - sias y so - lo en - cuen -

- tro un do - lor muy ha - lla - do, un do - lor muy ha - lla - do de

Fin Coplas

que te pier - do. Sa - lid, pe - na mí - a, no a - ho - gue el si -
En do - lor tan jus - to por in - jus - to

len - cio el bla - són i - lus - tre del o - ri - gen vues -
ten - go fal - tar al a - lar - de de su sen - ti - mien -

tro. Sa - lió, pe - na mí - a, ve - nid, pues yo mue - ro.

D. C

22. Atiende y da

J. Hidalgo
Trans. M. Querol

Estribillo

A - tien - de y da, e - nig - ma di - vi - no, a -

tien - de y da res - pec - toy pie - dad. A - tien - de al res -

pec - to de mi sen - ti - mien - to y da tu pie - dad a mi vo - lun -

tad. A - tien - de y da, por - que es cru - el - dad

queen tu al - tar, be - lla dei - dad, la víc - ti - ma nue - va sin

sa - cri - fi - car, la víc - ti - ma nue - va sin sa - cri - fi - car. A -

tien - de y da, e - nig - ma di - vi - no, a - tien - de y da res -

pec - to y pie - dad. Be - llo e - nig - ma que a - do - ro, o - ye mi a -

fec - to an - sio - so que ex - pli - ca lo a - mo - ro - so con a - cen - to so - no -

ro; y pues que tu pie - dad es ci - fra del de - co - ro.

A - tien - de y da res - pec - to y pie - dad,

a - tien - de y da res - pec - to y pie - dad.

23. En los floridos páramos

Juan Hidalgo
Trans. M. Querol

Coplas

En los flo - ri - dos pá - ra - mos
Tre - pa - ba por un á - la - mo

de es - te a - me - no pen - sil, cu - yas es -
u - na a - mo - ro - sa vid, que - rien - do

tan - cías fér - ti - les del ma - yo son
con sus pám - pa - nos a - bra - zan - do

Estrillo

pa - ra ti, Pe - ro po - bre de ti que tus ri -
su bir.

que - zas dé - bi - les du - ran so - lo un a - bril, vin - cu - lán - do - se en

D. C. Fin

mi si - no con fin tan prós - pe - ro un a - do - rar sin fin.

24. No puede amor

J. Marín
Trans. M. Querol

Estribillo

No pue - de a - mor, no pue - de a - mor, no pue - de a - mor ha - cer mi di -

- cha ma - yor ni mi de - se - o: pa - sar del bien que po -

se - o, pa - sar del bien que po - se - o, pa -

Fin

sar del bien que po - se - o, del bien que po - se - o.

Pa - ra la ma - yor vic - to - ria en gue - rras, no en
Qui - so a - mor dar - me a sen - tir que e - ra du - da el

o - sa - dí - as, se pre - vi - no el al - ma mí -
pa - de - cer, quan - do el ma - yor me - re - cer

a en pe - nas, en pe - nas pa - ra la glo -
aun no me - re - ce, aun no me - re - ce mo -

ria. Vi - no al fin y la me - mo - ria vol -
rir. Du - ros fue - ron de sen - tir tan - tos

vien - do por lo pa - sa - do, ha - llo, queen a -
mor ta - les e - no jos; ya re - co - noz -

quel es ta - do, co - mo en el pre - sen - te es - toy.
co en mis o - jos que aun - que fue - ra gra - ve el do - lor,

D.C.

25. De la sierra morena

J. Marín
Trans. M. Querol

Copla

De la sie - rra mo - re - na con - tem - pla - ba los ris - cos me - nos

fir - mes al vien - to que mia - mor al ol - vi - do, que mia -

mor, mia - mor al ol - vi - do. *Estrillo* ¡Ay del que

sin sen - ti - do, ay, del que sin sen - ti -

do tie - ne le - jos el bien, tie - ne

le - jos el bien, y el mal ve - ci - no, tie - ne

le - jos el bien, y el mal, ve - ci - no, tie - ne le - jos el

bien, y el mal, ve - ci - no!

26. Ya desengaño mío

Coplas

José Marín
Trans. M. Querol

Ya, des - en - ga - ño mí - o, ha - véis lle - ga - do al
Ya vi - vi - réis se - gu - ro de los pa - sa - dos

puer - to, don - de per - di - do y ro - to days a la
ries - gos de las in - quie - tas o - las del mar de a -

Estrillo

ve - la el re - - mo. Ay de mí, ay
mor y ce - - los.

de mí, ay de mi, pues lle - go a es - tar tan

cie - go, pues lle - go a es - tar tan cie - go, que en tan - tos des - en - ga - ños, que en

tan - tos des - en - ga - ños no lo - gro un es - car - mien - to.

27. En lamentables tinieblas

Anónimo
Trans. M. Querol

En la - men - ta - bles ti - nie - blas
Cual ma - ri - po - sa en tor - ne - os

vi - vo sin ser fe - liz, que es di - cho -
bus - co la luz por mo - rir, que fe - liz -

so quien se pue - de lla - mar a - man - te fe - liz.
men - te se mue - re, quien se mue - re por vi - vir.

28. El pícaro de Cupido

[Sebastián] Durón
Trans. M. Querol

El pí - ca - ro de Cu - pi - do qui - so dar a
Al es - tri - bo de mi co - che a de - cir quien

mi be - lle - za un dí - a que mi cons - tan - cia
es se a - cer - ca en - bo - ça do en su mu - dan - za

en - con - tró mi con - tin - gen - cia.
la no - che de su fi - ne - za. Je - sús mil ve -

- ces, ¡quién tal cre - ye - ra, quién tal cre - ye - ra!

29. Digalo yo que en las alas [Sebastián]

[Sebastián] Durón
Trans. M. Querol

[Estrillo]

Dí - ga - lo yo que en las a - las del vien - to el más so - ño - lien -

to pur - pu - ró can - dor, do -

ran - do el ca - pu - llo ma - ti - zó la flor. Mas,

ay, que ya no, por - que hay o - tro gus - to esplen - dor ge - ne - ro - so

que bas-ta a dar ser, cuan-do dé su es - plen - dor.

Copla

Yo soy la cán - di-da au - ro - ra, a quien el a - bril de -

bió fe - cun - do ri - zo de al - jó - far que

da su bos - que - jo fra - gan - te co - lor.

30. Abril floreciente

S. Durón
Trans. M. Querol

Estribillo

A - bril flo - re - cien - te, no ven -

gas, no ven - gas, que aún du - ra en las

sel - vas el no - to que a - gos - ta y el cier - zo que hie -

la.

Fin

Re - ca - ten las
No al cam - po a - te -

flo - res las ho - jas tra - vie - sas
ri - do fe - cun - da A - mal - te - a,

al %

que el sol de - sa - bro - cha y el cé - fi - ro pei - na.
ma - lo - gra los mis - mos ver - do - res que os - ten - ta.

31. Para qué son esas flores

Joseph de Torres
Trans. M. Querol

¿Pa - ra qué son e - sas flo - res de de - te - ner

los cris - ta - les, cuan - do

6 7 6

lle - van su des - di - cha en co - rrer por no mi - rar -

- te, cuan - do lle - van tu des - di - cha,

cuan - do lle - van tu des - di - cha en co - rrer por no

3#

mi - rar - - te. Sie - llos te han

vis - to, de - ja que hu - yan, de - ja que sal - ten, de - ja sus

on - das, pier - dan tu i - ma - gen, cuan - do lle - van, cuan - do

lle - van la des - di - cha en co - rrer, cuan - do

lle - van la des - di - cha en co - rrer por no mi - rar -

te, sie - llos te han vis - to, de - ja que hu - yan,

de - ja que sal - ten, de - ja sus on - das, pier - dan tui - ma - gen,

Copia
pier - dan tui - ma - gen. La la - bra - dor -

76

ci - lla in - gra - ta be - lla - men - te per - su -

6 43# 3# 76

a - des que hay be - llas al - mas que a - do - ran sin cul - pa vi -

76

lla - no cor - - cel. De - ja que hu - yan, de - ja que

6b

sal - ten, de - ja sus on - das pier - dan su i - ma - gen.

(b)

32. Avecilla, si picas

Joseph Gaz
Trans. M. Querol

A - ve - ci - lla, si pi - cas del sol dor - mi - do los la -

The first system of the musical score for 'Avecilla, si picas'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are 'A - ve - ci - lla, si pi - cas del sol dor - mi - do los la -'. The piano part includes a '6' fingering under the fifth measure.

bios, te - me, te - me des - ma - yos, te - me,

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'bios, te - me, te - me des - ma - yos, te - me,'. The piano accompaniment continues with a '6' fingering under the first measure of the system.

te - me des - ma - yos, que si dor - mi - do echa lu -

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'te - me des - ma - yos, que si dor - mi - do echa lu -'. The piano accompaniment includes a '6b' fingering under the first measure and a '6' fingering under the third measure.

ces, des - pier - to ra - - yos. Hu - ye, vue - la,

The fourth system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'ces, des - pier - to ra - - yos. Hu - ye, vue - la,'. The piano accompaniment includes '6' fingerings under the first, third, fifth, and seventh measures.

ba - te las a - las, hu - ye, vue - la, ba - te las

a - las, que si su luz da vi - da,

que si su luz da vi - da, sus ra - yos néc - tar, sus ra - yos

néc - tar. Be - be de su á - lien - toel ám - bar

muy so - se - ga - day que - di - ta, que si des -

pier - ta ve - rás per - di - da to -

da tu di - cha, per - di - da

to - da tu di - cha. No, no, no te des -

ve - les, queen tan - to que duer - mes,

lo - gras el fa - vor, lo - gras el fa - vor.

33. Oyd del amante más fino

Estribillo. Solo

Matías Ruiz
Trans. M. Querol

O - yd del a - man - te más fi - no la no - ble pas - sión

que con dul - ce armo - ní - a en çi - fra de can -

dor pu - bli - ca, re - pi - te su so - no -

- ra boz: ¿Ay quien quie - ra be - nir a mo - rir de a -

mor? ¿Ay quien quie - ra be - nir a mo - rir de a - mor,

a mo - rir, a mo - rir, a mo - rir de a - mor. *Fin*

Coplas

Pa - ra que mue - ra quien quie - re, bas - ta su mis - ma pas - sión,

que al a - mor, pa - ra ma - tar, le so - bra to - do el vi - gor.

34. ¡Ay amargas soledades!

Anónimo
Trans. M. Querol

¡Ay a - mar - gas so - le - da - des

de mi be - llí - si - ma Fi - lis,

des - tie - rro bien em - ple - a - do del a - gra - vio

des - tie - rro bien em - ple - a - do del a - gra - vio

que la hi - ce! ¡Ay ho - ras tris - tes, ay

que la hi - ce! ¡Ay ho - ras tris - tes, ay

ho - ras tris - tes, cuán di - fe - ren - te soy

ho - ras tris - tes, cuán di - fe - ren - te soy

del que me vis - tes! cuán di - fe - ren - te

del que me vis - tes! cuán di - fe - ren - te

soy del que me vis - tes, del que me vis - tes!

soy del que me vis - tes, del que me vis - tes!

35. ¡Ay camaradita!

Alejandro Enciso
Trans. M Querol

¡Ay ca - ma - ra - da!

¡Ay ca - ma - ra - di - ta! ¡A - quí del zie - lo a - quí del

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is the vocal line, the middle staff is the vocal line with lyrics, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Ai, que si me per - die - re en - tran - do a - llá, en - tran - do a -

zie - lo la po - sa - da!

This system contains the next three staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a more active melody in the right hand.

llá, se - rá mi vi, se - rá mi vi - da la ga - na - da. An -

An - dar, an -

This system contains the final three staves of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment provides a steady harmonic support.

dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, pues a to - dos se o -

dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, pues a to - dos se o - fre - ze en man - jar. An -

fre - ze, se o - fre - ze en man - jar. An - dar, an - dar, pues a

dar, an - dar, an - dar, an - dar, pues a to - dos se o - fre - ze en man -

to - dos se o - fre - ze, se o - fre - ze en man - jar. An - dar, an - dar, an -

jar. An - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an -

dar, an - dar, pues a to - dos se o - fre - ze en man - jar. An - dar, pues a to - dos se o - fre - ze en man -

dar, an - dar, pues a to - dos se o - fre - ze en man - jar, an - dar, pues a

jar. An - dar, an - dar, por quien los ma - les, los ma - les se true - can en bie -

to - dos se o - fre - ze en man - jar, por quien los ma - les se true - can en bie -

nes, si a co - mer - le no lle - guen mal,

nes, si a co - mer - le no lle - gan mal, no lle - gan mal, si a co -

sia co - mer - le no lle - gan mal, no lle - gan
 mer - le no lle - gan mal, no lle - gan mal, no lle - gan

mal, sia co - mer - le no lle - gan mal, no lle - gan mal. An -
 mal sia co - mer - le no lle - gan mal. An -

dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar.
 dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar, an - dar.

36. Canten dos jilguerillos

[Francisco] Escalada
Trans. M. Querol

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system has two vocal lines and a piano accompaniment. The third system has two vocal lines and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe two jilguerillos (chiffchaffs) singing to the Sun and children.

Can - ten dos jil - gue - ri - llos, can - ten dos jil - gue - ri - llos

Can - ten dos jil - gue - ri - llos

al Sol In - fan - te, al Sol In - fan - te, por - que

al Sol In - fan - te, al Sol In - fan - te,

los pa - ja - ri - tos al Ni - ño a - ca - llen,

por - que los pa - ja - ri - tos

al Ni - ño a - ca - llen, can - ten, can - ten, can - ten

al Ni - ño a - ca - llen, can - ten, can - ten, can - ten

su - a - ves, can - ten su - a - ves, can - ten

su - a - ves, can - ten su - a - ves, can - ten que es - ta

que es - ta no - che del cie - lo

no - che del cie - lo sus vo - ces sa - len, que es - ta no - che del

sus vo - ces sa - len, que es - ta no - che del cie - lo sus vo - ces

cie - lo sus vo - ces sa - len, que es - ta no - che del cie - lo

sa - len, sus vo - ces sa - len.

sus vo - ces sa - len, sus vo - ces sa - len.

Copla. Solo

A es - ta no - che le lla - man la no - che bue - na, pa - ra

to - dos de go - zo, de gus - to, de glo - ria ya Dios de pe - na,

pa - ra to - dos de go - zo, de gus - to, de glo - ria ya Dios de pe - na. *D.C.*

37. Dulce ruyseñor

Juan Hidalgo
Trans. M. Querol

Dul - ze ruy - se - ñor, vo - lad y ve - réis, dul - ze ruy - se - ñor, vo - lad

Dul - ze ruy - se - ñor, vo - lad y ve - réis, vo -

y ve - réis al me - jor ex - plen-dor co - ro -
 lar y ve - réis al me - jor ex - plen-dor co - ro - na - do de los ra - yos de

na - do de los ra - yos de su des - dén, co - ro - na - do de los ra - yos de
 su des - dén, co - ro - na - do de los ra - yos de su des - dén,

su des - dén, vo - lad y veréis, vo - lad y ve - réis al me -
 vo - lad, vo - lad y ve - réis, vo - lad y veréis al me - jor ex - plendor

jor ex-plendor, al me-jor ex-pen-dor, al me-jor esplendor co-ro -
 al me-jor explen-dor, al me-jor esplendor, ex - plen-dor, vo-

na-do de los ra-yos de su des-dén al me-jor ex-pen-dor, co-ro -
 lad y ve-réis co-ro-na-do de los ra-yos de su des-dén.

na-do de los ra-yos de su des-dén. Vo-lad, vo-lad y ve -
 Dul-ze ruy-señor vo-lad y ve-réis, vo-lad, vo-lad y ve-

réis dul - ze ruy - se - ñor vo-lad y ve - réis, dul - ze ruy - se -

réis, dul - ze ruy - se - ñor vo-lad y ve - réis, dul - ze

Fin *Copla*

ñor volad y ve - réis. Dis - pier - ta ri - sue - ño al al -

ruy - se - ñor vo - lad y ve - réis. Dis - pier - ta ri - sue - ño al al -

va, dis - pier - ta ri - sue - ño al al - va. A - quel dul - ze ruy - se -

va, dis - pier - ta ri - sue - ño al al - va a - quel dul - ze ruy - se - ñor,

ñor, to-do armo-ní-a sus plu-mas y to-do bue-lo

to-do armo-ní-a sus plu-mas y to-do bue-lo, bue-

lo su voz, to-do ar-mo-ní-a sus

lo su voz, to-do ar-mo-ní-a sus plu-mas y to-do

D.C. hasta Fin

plu-mas y to-do bue-lo su voz.

bue-lo, bue-lo su voz.

38. O admirable Sacramento

M^o. Patino
Trans. M. Querol

The musical score is written for three parts: Soprano, Alto, and Piano. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The lyrics are in Spanish and describe the Eucharist. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the melody and includes a repeat sign in the piano part. The third system concludes the phrase. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with some triplets indicated by a '3#' symbol.

O ad - mi - ra - ble, ad - mi - ra - ble Sa - cra - men -
O ad - mi - ra - ble Sa - cra -
- to. O ad - mi - ra - ble Sa - cra - men -
men - to. O ad - mi - ra - ble Sa - cra - men -
to, de la glo - ria dul - ce pren -
to, de la glo - ria dul - ce pren -

da. Tu nom - bre se - a a - la - ba

da. Tu nom - bre se - a a - la - ba - do, a - la - ba

do en los cie - los y en la tie -

do en los cie - los

rra y en la tie - rra y la Pu - ra Con - cep -

y en la tie - rra y la pu - ra con - cep - ción del

ción del a - ve de gra - cia lle - na, sin peca - do o - ri -

a - ve de gra - cia lle - na, sin pe - ca - do

gi - nal, por siem - pre a - la - ba - da se - a, por

o - ri - gi - nal, por siem - pre a - la - ba - da se - a, por siem -

3#

siempre a - la - ba - da se - a. A - men.

pre a - la - ba - da se - a. A - men.

6 6 6

39. Ecce enim veritatem

Anónimo
Trans. M. Querol

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem

Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem

The first system of the musical score for 'Ecce enim veritatem'. It features a vocal melody in the upper staves and a piano accompaniment in the lower staves. The lyrics are 'Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem, ve - ri - ta - tem'.

di - le - xi - sti, di - le -

di - le - xi - sti, di - le -

The second system of the musical score. The lyrics are 'di - le - xi - sti, di - le -'.

xi - sti, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ tu -

xi - sti, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ tu -

The third system of the musical score. The lyrics are 'xi - sti, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi - en - ti - æ tu -'.

æ ma - ni - fe - sta - sti mi - hi et oc - cul -

æ ma - ni - fe - sta - sti mi - hi in - cer - ta et oc - cul -

ta sa - pi - en - ti - æ tu - æ ma - ni - fe - sta - sti mi - hi.

ta sa - pi - en - ti - æ tu - æ ma - ni - fe - sta - sti mi - hi.

40. Hoy un retrato a gusto

Gerónimo de la Torre
Trans. M. Querol

Hoy un re - tra - to a gus - to de A - tan - dra

Hoy un re - tra - to a gus - to de A -

sa - le, sa - le, hoy un re -

tan - dra sa - le, hoy un re - tra - to a

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal staves.

tra - to a gus - to de A - tan - dra sa - le, de A -

gus - to de A - tan - dra sa - le, sa - le, de A -

The second system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are written below the vocal staves.

tan - dra sa - le, de A - tan - dra sa - le.

tan - dra sa - le, de A - tan - dra sa - le.

The third system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in grand staff. The lyrics are written below the vocal staves.

A - bre - vie - mos que te - mo

A - bre - vie - mos que te - mo que te - mo

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'A - bre - vie - mos que te - mo' and 'A - bre - vie - mos que te - mo que te - mo'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

no, no se re - tra - te,

no, no se re - tra - te, no se re - tra - te,

The second system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'no, no se re - tra - te,' and 'no, no se re - tra - te, no se re - tra - te,'. The music continues in the same key and time signature.

no se re - tra - te, no se re - tra - te, no se re -

no se re - tra - te, no, no se re -

The third system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are 'no se re - tra - te, no se re - tra - te, no se re -' and 'no se re - tra - te, no, no se re -'. The music concludes in the same key and time signature.

tra - te, no se re - tra - te.

tra - te, no, no se re - tra - te.

41. Aquella sierra nevada

José Marín
Trans. M. Querol

A - que - lla sie - rra ne - va - da que den - sa

A - que - lla sie - rra ne - va - da que den - sa

nu - be pa - re - ze con el ca - lor del es - tí -

nu - be pa - re - ze con el ca - lor de es - tí -

o, en par - does - co - llo, en par - does - co - llo se
o, en par - does - co - llo, en par - does - co - llo se buel - ve, se

3b 3b

Estribillo

buel - ve de - sa - bri-da es-pe - ran - za, re - me - dio mor -
buel - ve de - sa - bri-da es-pe - ran - za, re - me - dio mor -

tal, de - sa - bri-da es-pe - ran - za, re - me - dio mor - tal.
tal, de - sa - bri-da es-pe - ran - za, re - me - dio mor - tal.

¿qué me quie - res, qué me quie - res? Ya dé - xa-me mo -

¿qué me quie - res? Ya dé - xa-me mo -

rir, dé - xa-me mo - rir, mo - rir, mo -

rir, dé - xa-me mo - rir, mo - rir, mo -

rir sin es - pe - rar, pues en

rir, mo - rir sin es - pe - rar, pues en na - da ay fir -

na-da ay fir - me - za, si no es en mi mal, pues en na-da ay fir -

me - za, si no es en mi mal, pues en na-da ay fir - me -

me - za, si no es en mi mal, si no es en mi mal.

za, si no es en mi mal, si no es en mi mal.

42. No sé yo como es

José Marín
Trans. M. Querol

No sé yo có - mo es, pues quie - ro y no

No sé yo có - mo es,

quie - roy qui - sie - ra que - rer. No sé yo,
 pues quie - roy no quie - roy qui - sie - ra que - rer. No sé

no sé yo có - mo es, pues quie - roy no
 yo, no sé cómo es, pues quie - roy no quie - ro,

quie - ro, pues quie - roy no quie - roy qui - sie - ra que - rer.
 pues quie - roy no quie - roy qui - sie - ra que - rer, qui - sie - ra que - rer.

1ª Copla. Solo

Yo sien - to un no sé que diga an - sio - so de he - lar y ar -

der, que con él no a - cier - to a es - tar, y no puedo es -

tar sin él, que con él no a - cier - to a es -

tar y no puedo es - tar sin él. Yo no sé có - mo es.

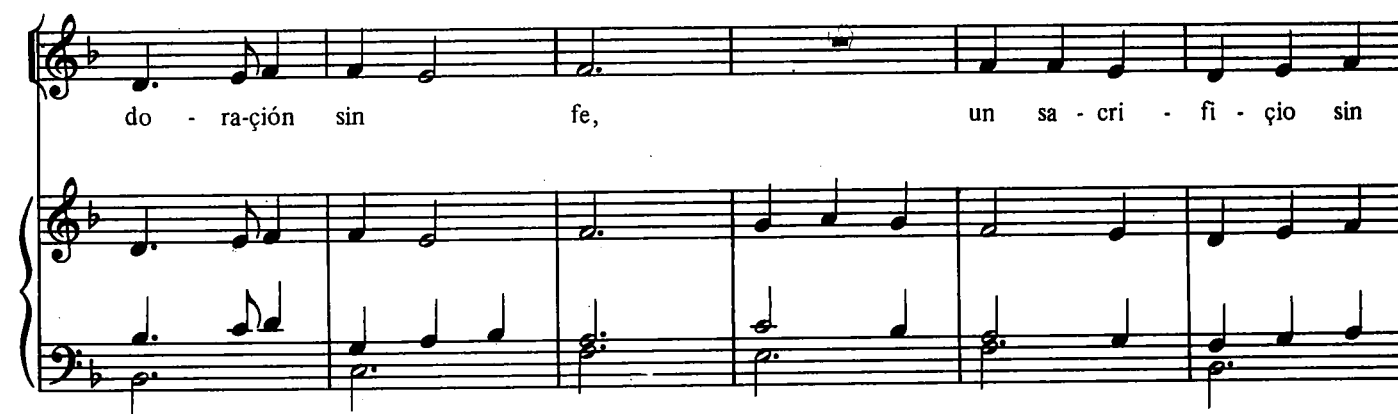
2ª Copla. Solo.



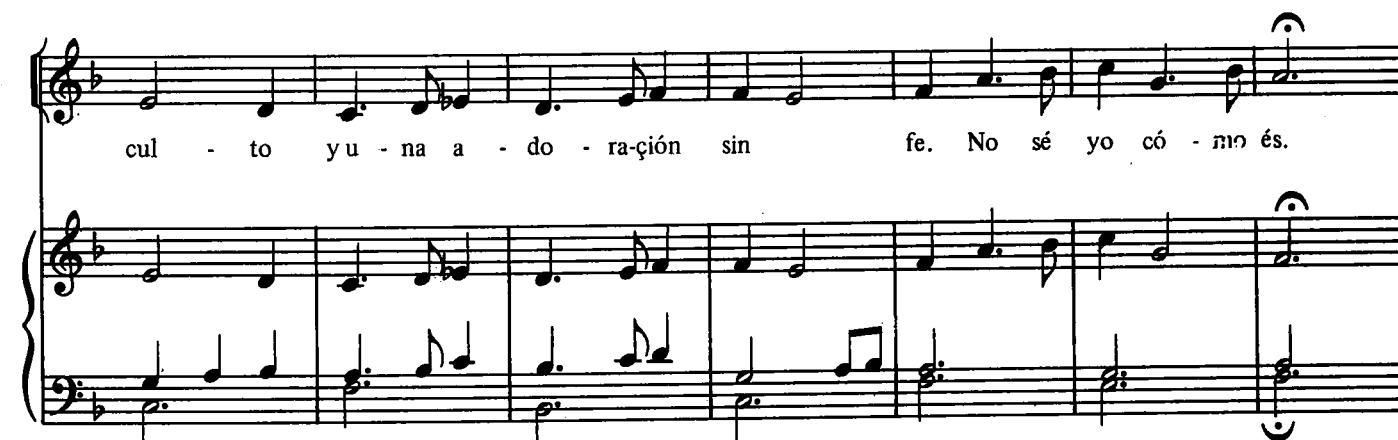
U - na a - ten - çion des - cuy - da - da, un te-nor que ig - no - ra



ley, un sa - cri - fi - çio sin cul - to y u - na a -



do - ra-çion sin fe, un sa - cri - fi - çio sin



cul - to y u - na a - do - ra-çion sin fe. No sé yo có - mo és.

3ª Copla. Dúo

Un es - cu - char, un o - yr sin so - bre - sal - to él des -

Un es - cu - char, un o - yr sin so - bre - sal - to el des -

dén, ser más cuy - da - do el des - cuy - do y du - rar pa -

dén, ser más cuy - da - do el des - cuy - do y du -

ra cre - er, ser más cuy - da - do el des - cuy - do

dar pa - ra cre - er, ser más cuy - da - do el des -

y du - dar pa - ra cre - er.

cuy - do y du - dar pa - ra cre - er. No sé yo có - mo

No sé yo có - mo es, pe - ro sí lo

es, pe - ro sí lo sé,

sé, que quie - ro y no quie - ro,

que quie - ro y no quie - ro, que quie - ro y no

que quie - roy no quie - roy qui - sie - ra que - rer.

quie - roy qui - sie - ra que - rer, qui - sie - ra que - rer.

Solo. 4ª Copla.

Que de - sa - li - ña - da fle - cha hi - rió el co - ra - zón cru -

el, que me ha - la - ga sien - do mal ya - tor - men - ta sien -

do bien, que me ha - la - ga sien - do

mal y a - tor - men - ta sien - do bien? Que

5ª Copla. Solo.

quie - ro y no quie - ro y qui - sie - ra que - rer. Las sin - ra -

zo - nes de Li - si her - mo - sa quan - to yn -

fiel, quie - ren es - tor - bar la y - ra ya -

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in B-flat major, starting with a half note 'fiel,' followed by a quarter rest, then eighth notes for 'quie - ren es - tor - bar la y - ra ya -'. The bottom staff is a piano accompaniment, starting with a half note chord, followed by eighth notes and quarter notes.

cu - san la sen - ci - llez, quie - ren es - tor -

The second system continues the musical score. The vocal line starts with 'cu - san la sen - ci - llez,' followed by a quarter rest, then eighth notes for 'quie - ren es - tor -'. The piano accompaniment continues with eighth and quarter notes.

bar la y - ra ya - cu - san la sen - ci - llez. Pues quie - ro y no

The third system continues the musical score. The vocal line starts with 'bar la y - ra ya - cu - san la sen - ci - llez. Pues quie - ro y no'. The piano accompaniment continues with eighth and quarter notes, including a half note chord.

quie - ro y qui - sie - ra que - rer, pues quie - ro y no quie - ro y qui - sie - ra que - rer.

The fourth system concludes the musical score. The vocal line starts with 'quie - ro y qui - sie - ra que - rer, pues quie - ro y no quie - ro y qui - sie - ra que - rer.' The piano accompaniment continues with eighth and quarter notes, ending with a half note chord.

Copla 6ª. Dúo

Mi - ro sin o - dio la cul - pa y con o - dio al - gu - na

Mi - ro sin o - dio la cul - pa y con o - dio al - gu - na

vez. Hu - yo el pe - li - gro y le bus - co y so - lo

vez. Hu - yo el pe - li - gro y le bus - co y

lle - go a te - mer, hu - yo el pe - li - gro y le bus - co y

so - lo lle - go a te - mer, hu - yo el pe - li - gro y

so - lo lle - go a te - mer; que

so - lo lle - go, lle - go a te - mer, que quie - ro y no quie - ro y qui -

quie - ro y no quie - ro y qui - sie - ra que - rer. No sé yo, no

sie - ra que - rer. No sé yo, no sé

sé có - mo es, pues quie - ro y no quie - ro, pues

yo có - mo es, pues quie - ro y no quie - ro,

quie - roy no quie - ro y qui - sie - ra que - rer, qui - sie - ra que - rer.
 pues quie - roy no quie - ro y qui - sie - ra que - rer.

43. Con amor se paga el amor

(a 2)

Juan del Vado
Trans. M. Querol

Con a - mor se pa - gael a - mor, con a - mor se pa - gael a - mor.

mor se pa - gael a - mor.
 Con di - ne - ro se pa - ga me -

Que no, mi se - ño - ra.

jor, con di - ne - ro se pa - ga me, - jor. Que

Que no, mi se - ño - ra. Que

sí, mi se - ñor. Que sí, mi se - ñor.

no, que no, no,

Que sí, que sí. sí, sí.

no, que no mi se - ño - ra. Con a -

Que sí, mi se - ñor.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'no, que no mi se - ño - ra. Con a -'. The middle staff is another vocal line with lyrics 'Que sí, mi se - ñor.'. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. A '6' is written below the piano staff at the end of the system.

mor se pa - ga el a - mor, con a - mor se pa - ga el a -

Con di - ne - ro se pa - ga me - jor, con di -

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'mor se pa - ga el a - mor, con a - mor se pa - ga el a -'. The middle staff is another vocal line with lyrics 'Con di - ne - ro se pa - ga me - jor, con di -'. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. There are five '6' markings below the piano staff, one under each measure.

mor, con a - mor se pa - ga el a - mor, con a - mor se

ne - ro se pa - ga me - jor. Que no, mi se - ñor. Con di -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'mor, con a - mor se pa - ga el a - mor, con a - mor se'. The middle staff is another vocal line with lyrics 'ne - ro se pa - ga me - jor. Que no, mi se - ñor. Con di -'. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. There are three '6' markings below the piano staff, one under each measure.

pa - ga. Que sí, mi se - ño - ra, con a - mor, con a -

ne - ro se pa - ga me - jor. Que sí, mi se - ñor. Con di - ne - ro se

6 6

mor se pa - ga el a - mor. Que sí, mi se - ño - ra, que

pa - ga, que sí, mi se - ñor, que sí, mi se - ñor,

sí, mi se - ño - ra. Con a - mor se pa - gael a - mor,

que sí, mi se - ñor. Con di - ne - ro se

6 5 6 5

con a - mor se pa - ga el a - mor. Que no, mi se -

pa - ga me - jor, con di - ne - ro se pa - ga me - jor.

65 65

ño - ra, que no, que

Que sí, mi se - ñor, que sí, que sí,

6

no, no, no, que no mi se -

sí, sí,

Coplas

ño - ra. No hay
que sí mi se - ñor.

6

co - sa que el dar y - gua - le, pues el mé - ri - to pre -

fie - re: la que más quie - re, más quie - re, el que

más va - le, más va - le.

Pues bus - ca quien le re -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'm' and a quarter note 'á', followed by a half note 's', then a half note 'v', a quarter note 'a', a half note 'l', a quarter note 'e', a half note 'm', a quarter note 'á', a half note 's', a quarter note 'v', a half note 'a', and a quarter note 'l'. The second staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'P', a quarter note 'u', a half note 'e', a quarter note 's', a half note 'b', a quarter note 'u', a half note 's', a quarter note 'c', a half note 'a', a quarter note 'q', a half note 'u', a quarter note 'i', a half note 'e', a quarter note 'n', a half note 'l', a quarter note 'e', and a half note 'r'. The third staff is a piano accompaniment in grand staff, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various chords and arpeggios.

que no, mi se -

ga - le, que yo es - toy muy cuer - do a - ho - ra,

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'q', a quarter note 'u', a half note 'e', a quarter note 'n', a half note 'o', a quarter note 'm', a half note 'i', a quarter note 's', a half note 'e', and a quarter note '-'. The second staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'g', a quarter note 'a', a half note 'l', a quarter note 'e', a half note 'q', a quarter note 'u', a half note 'e', a quarter note 'y', a half note 'o', a quarter note 'e', a half note 's', a quarter note 't', a half note 'o', a quarter note 'y', a half note 'm', a quarter note 'u', a half note 'y', a quarter note 'c', a half note 'u', a quarter note 'e', a half note 'r', a quarter note 'd', a half note 'o', a quarter note 'a', a half note 'h', a quarter note 'o', a half note 'r', and a quarter note 'a'. The third staff is a piano accompaniment in grand staff, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various chords and arpeggios.

ñor, que no, mi se - ñor,

que sí, mi se - ño - ra, que sí mi se -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'ñ', a quarter note 'o', a half note 'r', a quarter note 'q', a half note 'u', a quarter note 'e', a half note 'n', a quarter note 'o', a half note 'm', a quarter note 'i', a half note 's', a quarter note 'e', a half note 'ñ', a quarter note 'o', a half note 'r', and a quarter note '-'. The second staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'q', a quarter note 'u', a half note 'e', a quarter note 's', a half note 'í', a quarter note 'm', a half note 'i', a quarter note 's', a half note 'e', a quarter note 'ñ', a half note 'o', a quarter note 'r', a half note 'a', a quarter note 'q', a half note 'u', a quarter note 'e', a half note 's', a quarter note 'í', a half note 'm', a quarter note 'i', a half note 's', a quarter note 'e', and a quarter note '-'. The third staff is a piano accompaniment in grand staff, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various chords and arpeggios.

que no, que no, no,

ño - ra, que sí, que sí,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'que no, que no, no,'. The middle staff is another vocal line with lyrics 'ño - ra, que sí, que sí,'. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

no, que no mi se - ñor.

sí, sí, sí, que sí mi se -

The second system continues the musical score. The top vocal staff has lyrics 'no, que no mi se - ñor.' and the middle vocal staff has lyrics 'sí, sí, sí, que sí mi se -'. The piano accompaniment continues with harmonic support.

ño - ra. De quien me co - di - cia se - gu - ro

The third system concludes the musical score. The top vocal staff has lyrics 'ño - ra. De quien me co - di - cia se - gu - ro'. The middle vocal staff is empty. The piano accompaniment provides the final harmonic context.

mi a-mor es - tá, por-que a mí ¿qué se me da de

Hom-breen quien tal co -

quien quie - re más de mí.

- sa hay no me - re - ce mi fa - vor.



Que no, mi se - ñor.

Que sí, mi se - ño - ra. Que sí, mi se -

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is another vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef).



Que no, mi se - ñor. que no, que no,

ño - ra. que sí, que sí,

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is another vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef).



Que no, mi se - ñor.

sí, sí, que sí mi se - ño - ra.

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is another vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef).

