

VILLANCICOS ABOUT MUSIC FROM  
SEVENTEENTH-CENTURY SPAIN AND NEW SPAIN  
VOLUME II

Edited by  
Andrew A. Cashner

WEB LIBRARY OF SEVENTEENTH-CENTURY MUSIC  
[www.sscm-wlscm.org](http://www.sscm-wlscm.org)  
WLSCM no. FIX: TBD

WEB LIBRARY OF SEVENTEENTH-CENTURY MUSIC  
[www.sscm-wlscm.org](http://www.sscm-wlscm.org)  
WLSCM no. FIX: TBD

Version 1.0 copyright © 2020 Andrew A. Cashner

Users may download editions, print them for personal use, and perform them in non-profit settings, provided proper acknowledgement is given to both the editor and to the Society for Seventeenth-Century Music. Permission for performance in professional (for profit) settings must be negotiated directly between the performers or their agents and the editor.

The editor remains the owner of all rights to the edition.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>).

## CONTENTS

Introduction	1
Editorial Policies	5
Critical Notes	6
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Miraba el sol el águila bella</i> . . . . .	6
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Afuera, afuera, pastores (Jácaro)</i> . . . . .	6
Pablo Bruna, <i>Suban las voces al cielo</i> . . . . .	7
Miguel Ambielo, <i>Suban las voces al cielo</i> . . . . .	7
Miguel de Irízar, <i>Qué música divina e celestial</i> . . . . .	8
Jerónimo de Carrión, <i>Qué destemplada armonía</i> . . . . .	9
Source Images	10
Texts and Translations	15
<i>Miraba el sol el águila bella</i> (Puebla, before 1660) . . . . .	15
<i>Afuera, afuera pastores (Jácaro)</i> (Puebla, 1652) . . . . .	16
<i>Suban las voces al cielo</i> (Daroca, ca. 1650) . . . . .	18
<i>Suban las voces al cielo</i> (Lleida, before 1689) . . . . .	20
<i>Qué música celestial</i> (Segovia, 1678) . . . . .	21
<i>Qué destemplada armonía</i> (Segovia, ca. 1690) . . . . .	24
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Miraba el sol el águila bella</i>	27
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Afuera, afuera pastores (Jácaro)</i>	32
Pablo Bruna, <i>Suban las voces al cielo</i>	39
Pablo Bruna, <i>Suban las voces al cielo</i> (transposed edition)	51
Miguel Ambielo, <i>Suban las voces al cielo</i>	63
Miguel de Irízar, <i>Qué música celestial</i>	101
Jerónimo de Carrión, <i>Qué destemplada armonía</i>	130

## INTRODUCTION

This edition comprises the second volume of critical editions of villancico poetry and music that were the subject of my monograph, *Hearing Faith: Music as Theology in the Spanish Empire* (Leiden: Brill, 2020). Readers are referred to the first volume for an introduction to the villancico genre, a full bibliography of relevant research, and recommendations for performance practice.<sup>1</sup> This volume applies the same editorial policies outlined there. The following comments are abstracted from the monograph. I have only included citations of the sources I use most directly here; for the full bibliographic foundation please see the book and volume I of this edition. Some of these comments are also developed more fully in articles that are still under review; please check my website for updates.

*add website  
into in  
footnote*

The devotional music collected in this edition is all in some way “music about music”—the poetic text and the musical setting refer listeners to other kinds of music beyond the sounds they are hearing in the moment of performance. The pieces invoke the music of birds, human voices and instruments, the celestial spheres, the angelic chorus, and the supreme theological “music” of the Triune God. “Metamusical” pieces like these invited hearers to listen beyond their natural hearing, to strain to hear a higher theological kind of music, within a Neoplatonic theological system shaped by Augustine and Boethius.

One way to do this was to construct a poem out of musical terms, and then embody those references in the musical setting. Juan Gutiérrez de Padilla’s *Miraba el sol el águila bella* is a virtuosic demonstration of this craft. The whole text is built out of Guidonian solmization syllables (*ut, re, mi, fa, sol, la*). In the surviving Tenor part, the chapelmaster of Puebla Cathedral in New Spain (lived ca. 1590–1664) has set every syllable to a pitch that could be sung to that syllable, so that singing the text and solmizing the tune are nearly the same thing. One might expect such a text to be nonsense, but remarkably, the poem actually constructs an extended *triple* conceit (in the tradition of Spanish poetic *conceptismo*) about the Virgin Mary as Immaculate, the eagle looking *at* *directly* the sun, and music. In traditional lore, the eagle was believed to have the capacity to stare directly at the sun without being harmed; its enemy was the kite (*milano*).<sup>2</sup> This fragment is preserved in an anonymous handwritten collection in the archive of Puebla Cathedral, a personal anthology written by an untrained hand including parts from masses of Palestrina and a variety of “villancicos by various authors.” It is not hard to imagine why the scribe wanted to make this copy of Gutiérrez de Padilla’s music (the rest of which is apparently lost), and for some of the same reasons teachers today might use the piece today to demonstrate the technique of Guidonian solmization, which was clearly still a living practice in mid-seventeenth century Spanish America.

Poetic texts like this were also favorite choices for musical setting by composers in the Spanish Empire because they enabled them to show off their musical and theological dexterity in matching the discourse about music in the poem with actual music. Especially by setting the same or similar texts as those previously set by teachers, paragons, or rivals, chapelmasters established their position within a lineage of metamusical composition. The clearest example of this pattern of imitation in this edition is the pair of settings of a text beginning *Suban las voces al cielo* by Pablo Bruna and Miguel Ambiel. These linked pieces were first brought to light by Pedro Calahorra.<sup>3</sup> This edition draws on a previously undiscovered

*Martínez*

1. Andrew A. Cashner, ed., *Villancicos about Music from Seventeenth-Century Spain and New Spain*, Web Library of Seventeenth-Century Music 32 (Society for Seventeenth-Century Music, 2017), <http://www.sscm-wlscm.org/>.

2. Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid, 1611), s. v. *águila*.

3. Pedro Calahorra Martínez, “‘Suban las voces al Cielo’ Villancico polifónico de Miguel Ambiel parodia del homónimo de su maestro Pablo Bruna,” *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 2, no. 1 (1986): 9–42.

source of the Bruna villancico and corrects serious errors in the Ambielo edition (see Critical Notes). Bruna (1611–1679) was an acclaimed organist, blind from birth, in the Spanish (Aragonese) town of Daroca near Zaragoza. Bruna's setting is preserved in two sets of manuscript performing parts, one in the archive of Girona Cathedral (the basis of Calahorra's edition), and another in Barcelona's Biblioteca de Catalunya, previously unattributed. A few years after Bruna's death, a young Ambielo (1666–1733) was sent to study in Daroca and later served briefly as chapelmaster there, before ascending to some of the most prestigious posts on the peninsula. Whether he encountered Bruna's *Suban las voces* in the archive or as a performer, he composed an homage to it by setting an altered version of the text. The manuscript performing parts bear a copying date of 1689 in the hand of an idle choirboy, apparently a member of the choir in Lleida while Ambielo was chapelmaster there, who wrote some derisive slurs about Daroca on the cover and filled the rest of the space doodling his name (Torrente). Ambielo quotes motives and borrows his formal plan loosely from Bruna, but the homage is actually most apparent in the places where the new pieces differs from the model. In multiple instances Ambielo tries to outdo his predecessor—more voices, more extravagant gestures, overlapping lines of text. The most telling passage is the setting of *bemoles blandos* (mild flats). Bruna does what any Spanish composer of his time would have done for a metamusical text like this, and writes a passage filled with flats. But Ambielo must go beyond: he counters by setting the same words with music all in *sharps*. Without the model of Bruna, the younger composer surely would have done the obvious thing; his choice to represent the meaning by depicting its opposite shows the strain of imitation, even the burden of needing to find ever-new ways to use music to represent itself.

A similar progression between composers in a lineage may be seen in the pair of villancicos by Miguel de Irízar (1634–1671) and Jerónimo de Carrión (1660–1721), successive chapelmasters of Segovia Cathedral. (Another pair of related works is edited in volume I). Both pieces are *villancicos de calenda*, the opening piece in the set of villancicos performed for Christmas, and both composers show off the full range of their polychoral ensemble, which clearly featured several skilled soloists. The scores of Irízar's drafts survive—among very few extant villancicos in score format—in makeshift notebooks made from piles of Irízar's received letters. The thrifty composer squeezed in up to twelve staves of music on the empty sides and margins of the letters. The letters largely concern the exchange of villancico poems and music among a network of affiliated Spanish musicians, including Pedro de Ardanaz in Toledo, Diego de Cáseda in Zaragoza, Alonso Xúarez in Seville, and Miguel Mateo de Dallo y Lana, who emigrated from Seville to Puebla and likely brought music from this same network to the New World. The letters make it possible to determine the sources of every villancico for Irízar's 1678 Christmas cycle.<sup>4</sup> He received the text for *Qué música celestial* in the mail from his friend Ardanaz, a fellow pupil of Tomás de Miciezes the elder, after Ardanaz had set it to music the previous Christmas at Toledo Cathedral. Irízar combined several of Ardanaz's selections with other works recently performed in Madrid and elsewhere and then crafted his own music to meet local needs, working under a tight deadline—the latest letter in the packet is dated September 8, 1678, allowing Irízar at most a week per piece, assuming only limited rehearsal time.

Carrión's piece has the larger and more sectionalized dimensions of a late seventeenth-century villancico, which becomes similar to a *cantada*, with extended solo passages. The estribillo is now so long that only a fragment of the end is repeated after the coplas. (Ambielo had already experimented with novel ways of repeating only a portion of the estribillo.)<sup>5</sup> Theologically Irízar's piece focuses on evoking wonder

<sup>4</sup>. Pablo-Lorenzo Rodríguez, "Villancicos and Personal Networks in 17th-Century Spain," *Journal of the Institute of Romance Studies* 8 (1998): 79–89; Pablo-Lorenzo Rodríguez, "'Sólo Madrid es corte': Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia," *Artigrama*, no. 12 (1996): 237–256.

<sup>5</sup>. Calahorra Martínez, "'Suban las voces al Cielo"'; Álvaro Torrente, "Cuando un 'estribillo' no es un estribillo: Sobre la forma del villancico en el siglo XVII," in *El villancico en la encrucijada: Nuevas perspectivas en torno a un género literario*.

at the mysterious music of heaven come down to earth—referring both to the angel chorus heard by the Bethlehem shepherds and to the harmony of divine and human in the Incarnation of Jesus. Carrión's piece moves the other direction: the untuneful, distempered harmony of sinful humanity rises to heaven and through faith appeals to God's mercy, who in response sends Christ to be born, like rain pouring down after a drought.

The remaining villancico in this edition, Gutiérrez de Padilla's *jácaro* of 1652, is less explicitly about music apart from the final copla, but it represents a popular and puzzling subgenre of villancico that purports to embody a specific kind of dance-song. *Jácaras* originated as a type of poetic, musical, and dance performance in Spanish theaters and on the street, in which singers recounted the exploits of *jaques*—outlaws, rogues, ruffians—using the rough language of criminals and soldiers, accompanied with suggestive dances that were censured by authorities.<sup>6</sup> Around the 1630s, poets began adapting the genre *a lo divino*, creating a new “sacred *jácaro*” in which the role of the renowned outlaw was taken by the baby Jesus, his mother, or other holy figures. Juan Gutiérrez de Padilla included a *jácaro* in each of his Christmas cycles for the newly consecrated Puebla Cathedral from 1651–53 and 1655. He adapted this text from one by Feliz Persio Bertiso in the poetry imprint commemorating a 1634 Seville performance, the only copy of which survives today in a binder's collection in Puebla's Biblioteca Lafragua.<sup>7</sup> Each of his settings starts from the same basic tune and groove that Álvaro Torrente has reconstructed for the secular *jácaro*, but the Puebla chapelmaster uses the resources of his virtuoso polychoral ensemble to increase the musical complexity each year, culminating in the justly famous *A la jacara, jacarilla* of 1653. The play with intricate triple-meter polyrhythms matches the verbal ingenuity of the genre and helps to embody the dexterity and skill ascribed to a heroic warrior.

Please take note of the racist language in several of the coplas, including insults directed at Jewish people, Dutch Protestants, and possibly a reference to enslaved Africans. Please consider omitting these verses in public performance. Gutiérrez de Padilla was himself a slaveholder as well as an Oratorian priest, and he perpetuates the typical prejudices of men of his social class. We owe our audiences better than to revive these notions or pretend that they do not matter.<sup>8</sup>

These pieces, including (somehow) the *jácaro*, were created to function as acts of worship, inciting faithful hearers to increased faith and devotion. By drawing listeners' attention to the link between faith and hearing, they challenged them to reflect on the process of listening and to use music as a means to encounter the divine.

This edition is based on archival research in Puebla, Mexico City, Barcelona, Madrid, and Segovia, in 2012. This research was supported by a Jacob K. Javits Fellowship from the United States Department of Education, an ACLS/Mellon Dissertation Completion Fellowship, and travel grants from the University of Chicago Center for Latin American Studies, Columbia University's Center for European Studies, and the American Musicological Society. The final stage was supported by a Humanities Center Fellowship from the University of Rochester. The edition was prepared using free and open-source software. The music was typeset in Lilypond using an extensive custom library and the text was typeset in L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X using the editor's own packages, *semantic-markup*, *octave*, *musicography* and *poemtranslation*.

The complete sources for this edition are in a Git repository hosted on Bitbucket at [http://musical\(siglos XV-XIX\).git](http://musical(siglos XV-XIX).git).

<sup>6</sup> Álvaro Torrente, “¿Cómo se cantaba al ‘tono de jácaro’?,” in *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, ed. María Luisa Lobato and Alain Bègue (Madrid: Visor Libros, 2014), 157–178.

<sup>7</sup> MEX-Plf: 80070-42010404-7.

<sup>8</sup> Geoffrey Baker, “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?,” *Early Music* 3, no. 36 (2008): 441–448.

Can you provide the historical context or at least direct the reader to other sources that explain ethnic & religious differences in the early modern Hispanic world?

[www.bitbucket.com/andrewacashner/wlscm-v2](http://www.bitbucket.com/andrewacashner/wlscm-v2); the Lilypond modules and LaTeX packages are in separate repositories on the same site. Please check the editor's website, <http://www.andrewcashner.com/villancicos/>, for updates and corrections, and please do not hesitate to notify me of any errors. Performing parts and transposed editions are available upon request.

## EDITORIAL POLICIES

The edition preserves the original titles, section headings, and names for voices and instruments, though I have standardized the labels indicating choruses and voice numbers: *Tiple I-I* means Chorus I, first tiple (treble). In several pieces the bass parts contain only brief textual incipits because they were meant to be played instrumentally, and some of them include explicit instrument names. I have enclosed all editorial section headings and other added text in square brackets. For sectional repeats I have substituted modern standard notation (repeat barlines, *D. S. al Fine*) or common-sense directions (“To coplas”) for the various ways of indicating repetition in the sources.

The preparatory staves show the original clef, meter signature, and pitch, using symbols close to those used in the manuscripts. I traced the CZ symbol in Inkscape from the one used in the performing parts of Miguel de Irízar from Segovia Cathedral.

In performing parts, the music was written in mensural notation with few barlines except at section divisions. In scores, composers did use barlines. Miguel de Irízar placed barlines every two measures (*compases*, equivalent to *tactus*), just as the theorist Pedro Cerone recommended.<sup>9</sup> The most common meters are notated C and CZ.<sup>10</sup> The first is a duple meter with two minim pulses per *compás*: this is *compasillo* or *tiempo imperfecto menor*. The second is a ternary meter with three minim pulses per *compás*; CZ (or sometimes just Z) is a cursive shorthand for C<sub>3</sub> or C<sub>2</sub><sup>3</sup>, *tiempo imperfecto menor de proporción menor*. In ternary meter, coloration through blackening in noteheads indicated imperfection (note values of two rather than three) and signaled a shift from the default groupings of three minimi.

In the edition I use C and C<sub>3</sub> for duple and triple meter, respectively. I indicate mensural coloration with short square brackets. I indicate ligatures with long brackets. I add barlines every *compás* or metrical unit. These are merely a convenience for modern performers, and do not indicate a regular pattern of strong and weak beats (though in many cases such a pattern does apply). In translating the mensural notation to modern notation I have preserved the original note values, so that a minim (half-note) in the original is still a minim in the edition, though I have had to subdivide and tie notes across barlines. Think of C as  $\frac{2}{2}$  and C<sub>3</sub> as  $\frac{3}{2}$ , performed “in one.”

Beaming patterns are original. In ternary meter, semiminims (quarter notes) are often written as flagged minims, which are beamed together for melismas in the same way as *corcheas* (*fusae*, eighth notes). I have demarcated these groups with slurs. Explicit slurs in the original, always indicated melismas and not phrasing, are preserved, though I have standardized their start and end points.

All pieces are edited at their original notated pitch level. As a practical aid I also provide a transposed edition of one piece whose original tessitura would be an impediment to modern ensembles. Accidentals are modernized but always in a way that preserves the meaning of the original notation. I have added suggestions for *musica ficta* accidental inflections above the staff. Figured bass is original.

I standardized and modernized the original phonetic orthography according to modern Spanish except where doing so would alter the original sound. For example, I preserve *acentos* instead of changing it to *accentos*, which adds a hard C sound. Where a symbol indicated repetitions of lyrical text, I supply the repeated text in italic type.

9. Pedro Cerone, *El melopeo y maestro* (Naples, 1613), 745.

10. Cerone, *El melopeo y maestro*, 537; Andrés Lorente, *El porqué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapvnto, y composicion* (Alcalá de Henares, 1672), 156, 165, 210; José Vicente González Valle, “El *compás* en la época del *Compendio de musica* de Hernando de Cabezón,” *Anuario musical* 69 (2014): 119–158.

## CRITICAL NOTES

Juan Gutiérrez de Padilla, *Miraba el sol el águila bella*

### Sources

1. Description *MEX-Pc*: Leg. 34, *Villancicos dibinos, i umanos de diversos autores*, manuscript anthology

Parts Tenor part only of originally polyphonic composition

*Annotation* "Tenor, A duo, de Concepción"

This Tenor part is preserved in a manuscript anthology of villancicos in the Puebla Cathedral archive. It is part of a larger collection that includes motets by Palestrina and others, complete with a crude handwritten copy of the title page of a Palestrina print. The source Leg. 34 may have been a miscellaneous collection of exemplary pieces made by a student, bound together by an archivist at a later date.

Juan Gutiérrez de Padilla, *Afuera, afuera, pastores (Jácaro)*

### Sources

1. Description *MEX-Pc*: Leg. 1/3, in manuscript partbooks, *Navidad de el año de 1652*

*Annotation* "Jácaro a 6"

Parts SATB, B; Bassus I instrumental only, no text underlay; Bassus II instrumental and vocal with underlay

2. Description Feliz Persio Bertiso, *La harpa de Belén, en que se cantan ocho Letrillas, y Chançonetas la noche de Natividad, a el Santissimo Nacimiento de Christo Nuestro Señor. La primera es vn Romance muy ingenioso [...]. La setima, a lo escarramanado de vn valenton que viene a visitar al Niño. [...] (Seville, 1634)*, poetry imprint in binder's collection, *MEX-Plf*: 80070-42010404-7

*Annotation* "Romance a lo valenton."

— *Jácaro Echenique Méjico Barroco / Pueblo VI (Últex, 1999)*

Gutiérrez de Padilla took this poem from a collection published to commemorate a celebration at the Convento de Santa Inés in Seville 1634 (according to the imprint's dedication). This imprint is preserved in a large binder's collection of other villancico poems, chronicles of festivals, and related poetry and devotional literature, much of it focused around Christmas and the Immaculate Conception of Mary. There are numerous direct correspondences between texts in this collection and villancicos set by Juan Gutiérrez de Padilla, and it is my belief that this was originally his personal collection. If not, the Puebla chapelmaster had his own set that included many of the same imprints.

The poem plays on the jargon of outlaws and heroic warriors and is therefore quite challenging to translate, and some of the meanings remain unclear to me. I have not underlaid all fifteen strophes of the *romance*. The performer likely would have been expected to adjust the melody and rhythm slightly to accommodate the varied prosody of the subsequent coplas.

In Gutiérrez de Padilla's villancico cycles after 1652, the Bassus part of both choirs includes only textual incipits, and there are numerous indications throughout the partbooks that these voices were

performed on the *bajón* (dulcian, bass curtal; probably along with other continuo instruments like harp and organ). Here, though, the Bassus II has full text underlay and was clearly meant to be sung, though it seems likely it was doubled on *bajón*.

### Pablo Bruna, *Suban las voces al cielo*

#### Sources

1. Description      *E-Bbc: M759/44*, Manuscript performing parts, previously unattributed  
Parts                  SSAT
2. Description      Pedro Calahorra Martínez, ed., *Obras de los maestros de la capilla de música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*, Polifonía aragonesa 2 (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico,” Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, 1985), 29–35, based only on manuscript parts in Girona Cathedral Archive, no signature given  
Parts                  SSAT, *Entablatura*

*Martínez's*  
Calahorra edited this work from a source in Girona that I have not been able to locate. That source includes a different poetic text for the coplas, which after the first strophe, is in a meter that does not fit the musical setting.

The present edition is based solely on a separate source, a previously unattributed set of parts in the Biblioteca de Catalunya, which agrees with the Girona source in the vocal parts but has different copla text. This text, I argue, is the original text of the coplas, and it is more coherent poetically and theologically. This version lacks the *entablatura* part that is found in the Girona source; it is primarily a *basso seguente* that may have been added later.

### Miguel Ambiela, *Suban las voces al cielo*

#### Sources

1. Description      *E-Bbc: M733/1*, Manuscript performing parts  
Annotation        “[on title leaf:] Villancico a la Asunción/ de la Virgen a 6 Voces/ dize/ Suban las voces al cielo/ Del Maestro Miguel Ambiela/ que fue de Lerida y despues de daroca en donde el muro/ es grande y la Ciutat es Poca/ Torrente, Ente, Pente, mente, dente/ Torrente; [on accompaniment part:] Acompañamiento Continuo a 6 Voces del año 1689 a 24 octubre”  
Parts                  SST, SAT, *Acompañamiento Continuo*
2. Description      Modern edition: Pedro Calahorra Martínez, ed., *Obras de los maestros de la capilla de música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*, Polifonía aragonesa 2 (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico,” Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, 1985), 35–45

*Martínez's*  
Calahorra's edition does not indicate mensural coloration or editorial text. In the fugato section, the Alto II that enters on *Vuelen, vuelen juntas* in m. 22 of that edition should enter on the fourth semiminim m. 23.

As Ambielas asks for a repeat of a different portion of the estribillo after each copla, I have opted to write out the repeated section fully to avoid confusion.

## Miguel de Irízar, *Qué música divina y celestial*

### Sources

1. Description *E-SE: 18/36*, Manuscript draft score in composer's hand  
Annotation "Jesús. María. Y Joseph me ayuden. Fiesta del Nacimiento del año de 1678"  
Parts SSAT, SATB, SATB, *General*
2. Description *E-SE: 3/2*, Manuscript performing parts  
Annotation "Villancico para la Calenda al Nacimiento a 12, año de 1678"  
Parts SSAT, SATB, SATB, *General*
3. Description *E-Mn: R/34982*, VE/88/42, two copies of poetry imprint from Toledo Cathedral, Christmas 1677
4. Description Manuel de León Marchante, *Obras poéticas posthumas* (Madrid, 1733), 169–170; later edition of Toledo 1677 text

Irízar drafted this *villancico de calenda* on the empty space in the margins and reverse sides of his received letters which he had fashioned into a makeshift notebook. Irízar began this piece with a prayer to the Holy Family on one of the center openings in a sideways orientation and then flipped pages toward himself to move toward what is now the front of the notebook, writing the music on the reverse sides of his letters. The manuscript includes a draft of one of the coplas which Irízar later replaced with the version that appears in the corresponding parts.

While the performing parts were written without metrical barlines, Irízar did use barlines to organize the score, usually in groups of two *compases* or measures. When a note was syncopated across the barline, since Irízar and his peers did not use ties, Irízar just draws the blackened notehead centered on the barline.

Irízar obtained this text, later attributed to Manuel de León Marchante, from a poetry imprint from Toledo Cathedral the previous year, which Toledo chapelmaster Pedro de Ardanaz, a fellow former pupil of Tomás Miciezes the elder, had mailed to him.<sup>ii</sup>

This edition is based primarily on the parts, since they were actually used for performance. There are a few small differences in details of figured bass, mensural coloration, accidentals, and text underlay. In general, the parts, apparently professionally copied, are more precise and consistent than Irízar's original draft. The draft includes numerous corrections, especially of unintentional harmonic clashes in the third-choir parts.

---

ii. Rodríguez, "Sólo Madrid es corte."

Jerónimo de Carrión, *Qué destemplada armonía*<sup>g</sup>

*Sources*

- I. Description    *E-SE: 20/5*, manuscript performing parts
- Annotation    “Villancico de Calenda al Nacimiento de Nuestro Señor, a II”
- Parts            SSAT, SATB, SSB *chirimías* (*Tiple de chirimía*, *Bajo de chirmiá*), *Acompañamiento de 1º y 2º coros*, *Acompañamiento de 3º coro al órgano*, *Acompañamiento general*

There are three accompaniment parts: one that supports Choir I and II, another that supports Choir III, and a general continuo part. The Choir III part specifies organ.

The bulk of the piece is carried by the soloists of Chorus I. The third choir is a purely instrumental ensemble of *chirimías* (shawms).

The dynamic and tempo markings for the different sections are a distinctive feature of later seventeenth-century villancicos. Also in line with contemporary trends, the estribillo has multiple sections with contrasting textures and styles, and it is so long that Carrión only has a “tag line” repeated after the coplas.

## SOURCE IMAGES



Figure 1: Gutiérrez de Padilla, *Miraba el sol el águila bella*, MEX-Pc: Leg. 34, sole extant Tenor part (photograph by the editor, courtesy of the Capitular Archive of Puebla Cathedral)<sup>12</sup>

12. The inclusion of these images is deemed to constitute fair use. The original sources are in the public domain, and the images are edited and presented in an interpretive context, in a scholarly edition whose license proscribes commercial use.



Figure 2: Gutiérrez de Padilla, *Afuera, afuera pastores (Jácaro)*, Tenor I performing part, MEX-Pc: Leg. 1/3, Navidad de el año de 1652 (image from microfilm, courtesy of the Capitular Archive of Puebla Cathedral)

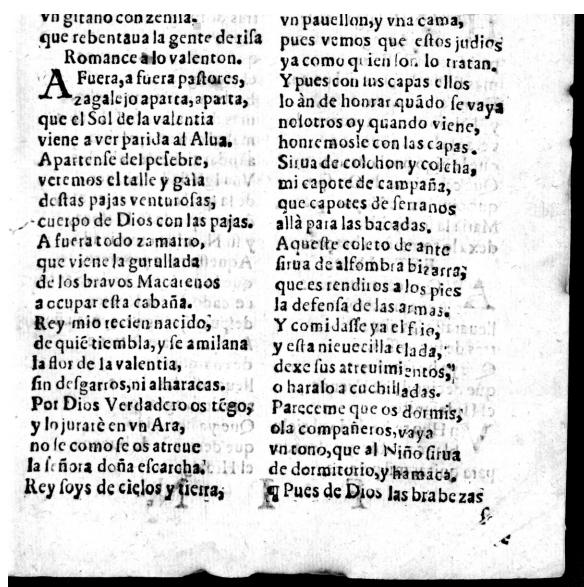


Figure 3: *Afuera, afuera pastores (Romance a lo valenton)*, source for jácaro by Gutiérrez de Padilla, in poetry imprint by Feliz Persio Bertiso, *La Harpa de Belén* (Seville, 1634), in binder's collection preserved in Puebla, MEX-Plf: 80070-42010404 (image courtesy Biblioteca José María Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)



Figure 4: Bruna, *Suban las voces*, Tiple I part from previously unattributed set of manuscript parts, E-Bbc: M759/44 (image courtesy Biblioteca de Catalunya)

A handwritten musical manuscript page featuring three staves of music. The top staff is labeled "Tiple Iº 1º 18620 a 6.". The lyrics are written in Spanish and include "Regia", "digan mudando el ayre en velo", "corcheas buellen buelle", "buellen luntas en sincopas q. eleban", and "con Benoleg blando q suspenso firmado q suscendan q gigan". The music consists of vertical stems on a four-line staff.

Figure 5: Ambiela, *Suban las voces*, Tiple I-1 part, E-Bbc: M733/1 (image courtesy Biblioteca de Catalunya)



Figure 6: Irízar, *Qué música celestial*, manuscript score draft of opening written in notebook made from received letters, E-SE: 18/36 (photograph by the editor, courtesy Segovia Cathedral Archive)



Figure 7: Irízar, *Qué música celestial*, score draft, detail



Figure 8: *Qué música celestial*, poem later attributed to Manuel de León Marchante, in imprint from Christmas 1677 at Toledo Cathedral, source for Irízar's 1678 setting, E-Mn: R/34982 (image from microfilm, courtesy Biblioteca Nacional de España)

Figure 9: Carrión, *Qué destemplada armonía*, Tiple I-1 part, E-SE: 20/5 (photograph by the editor, courtesy Segovia Cathedral Archive)

## TEXTS AND TRANSLATIONS

*Miraba el sol el águila bella* (Puebla, before 1660)

ic

Anonymous, from musical setting by Juan Gutiérrez de Padilla, in *Villancicos dibujos, i uamanos de diversos autores* (MEX-Pc: Leg. 34)

### [INTRODUCCIÓN]

Miraba el sol  
el águila bella,  
y viéndola yo  
su limpio crisol,

The beautiful eagle  
was regarding the sun,  
and I, seeing her [the eagle],  
would regard her pure crucible

### [ESTRIBILLO]

5    en la sol-fa mire,  
      pues agraciada en un punto,  
      en un punto se ve  
      con tanto re-mi-fa-sol,  
      que sola a la luz de mi sol  
10    la admire de mi sol.

in solfa, *I saw*  
since, graced in one point [of time],  
she is seen as a point/note,  
with so much re-mi-fa-sol,  
that only in the light of my sun,  
should she be admired by my sun. *sR*

Ave, mirasol, Ave,  
y la gracia fue  
que el milano nunca la mire,  
y ella al sol mire,  
15    y la mire el sol.

Ave/Hail, sunflower, hail—  
and the grace was  
*at* the kite should never regard her  
while she should regard the sun,  
and the sun regard her. *that* *15R*

### RESPONSIÓN

Ave, mirasol, Ave,  
Ave mi mirasol, Ave,  
y la gracia fue  
que el milano nunca la mire,  
20    y ella al sol mire,  
y la mire el sol.

Ave/Hail, sunflower, hail,  
Hail, my sunflower, hail,  
and the grace was  
*at* the kite should never regard her  
while she should regard the sun,  
and the sun regard her. *that* *20R*

### COPLAS

1. A el cielo su canto alegra  
pues que el sol la acrisola.  
Ni una se mínima sola  
25    tuvo de la nota negra,

Her song rejoices up to the sky,  
for indeed the sun purifies her.  
She alone took not even a minim  
from the black note, *25R*

25 la nota negra] A blackened notehead, using mensural coloration to indicate an imperfect note value and usually

cantaba en dulce bemol  
sin que Adán tono le de  
*su limpia crisol*  
*en la sol-fa mire,*  
[Estríbillo rep.]

- 30      2. Al nido y punto de voz  
entró de instantes sin tedio,  
que no hay tiempo de por medio  
en la máxima de Dios,  
sobre un errante farol,  
35      eco el compás con el pie.  
*su limpia crisol*  
*en la sol-fa mire,*  
[Estríbillo rep.]

she sang in a sweet flat  
without taking her pitch/mode from Adam.  
*Regard her pure crucible*  
*in solfa,*

mire

Into the nest on the point, with strong voice    30R  
she entered in an instant, without tedium,  
for there is no half tempo *N*  
in the maxima of God,  
upon an errant lantern,  
echo the meter with the foot.    35R  
*Regard her pure crucible*  
*in solfa,*

/wasted time

### Afuera, afuera pastores (Jácaras) (Puebla, 1652)

Adapted from Feliz Persio Bertiso (Seville, 1634, MEX-Plf: 80070-42010404), from musical setting by Juan Gutiérrez de Padilla (MEX-Pc: Leg. 1/3)

#### JÁCARA [COPLAS]

1. Afuera, afuera, pastores,  
zagalejo aparta, aparta,  
que el sol de la valentía  
viene a ver parida el alba.  
5      2. Apartense del pesebre,  
veremos el talle y gala,  
destas pajas venturoosas,  
cuerpo de Dios con las pajas.  
3. Afuera todo zamarro  
10     que viene la gurullada  
de los bravos macareños

1. Make way, make way, shepherds,  
herder-boy, clear out, clear out:  
the sun of valiance is coming,  
now that the dawn has given birth. → missing verb  
2. Stand back from the manger,  
let's size up the crib  
made from this lucky straw,  
the body of God among the straw.

3. Make way, all you tough guys:  
here comes the squad  
of macho braves

shape and dress

macarros

a syncopated rhythmic pattern

1 Make way, make way, shepherds ] First of several indications of antagonism between the shepherds and the *jaques* or rogues (outlaws, ruffians) who come after them to the manger

3 sun... dawn ] The dawn is the Virgin Mary and the sun that rises from the dawn is Christ

6 let's size up the crib ] They want to take the measure (*talle*, as in tailoring) and check out the decorations (*gala*) of the Christ-child's accommodations; seeing their poverty the ruffians are going to supply what they can from their capes and other gear, below

8 con las pajas ] In several idioms *pajas* can also mean boasts, cuing the listener to the rogues' bragging talk to follow

9 zamarro ] MS: *samarro*, Phonetic spelling of Andalusian/New Spanish pronunciation

9 tough guys ] *Zamarro*, a crude, uncouth, rough-living person

10 squad ] One of many plays on military jargon

11 macho ] *Macareno*, affecting bravery, boastful

- a ocupar esta cabaña.
4. Rey mío recién nacido,  
de quien tiembla y sea milana  
15 la flor de la valentía,  
sin desgarros ni el haracas.
5. Por Dios verdadero os tengo,  
y lo juraré en un ara,  
no sé cómo se os atreve,  
20 la señora doña escarcha.
6. Rey sois de cielos y tierra,  
por parte de taita y nana  
y no nacen desta suerte  
los reyes allá en España.
- 25 7. Lindo palacio y tapices  
no os dieran esta posada  
si nacierais entre herejes  
allá en Holanda o Jelanda.
8. Ésta es afrenta, Rey mío,  
30 de los bravos de la hampa,  
quítense las capas todos,  
ropa afuera, camaradas.
9. Hagamos de ellas al niño,  
un pavellón y una cama,  
35 pues vemos que estos judíos  
y a cómo quién son lo tratan.
10. Y pues con sus capas ellos  
lo han de honrar cuando se vaya  
nosotros hoy cuando viene,  
40 honrémosle con las capas.
11. Sirva de colchón y colcha,  
mi capote de campaña,  
que capote de serranos

14 sea milana] Meaning unknown

15 el haracas] Meaning unknown

19 no sé cómo se os atreve/ la señor doña escarcha] Precise meaning unclear

22 but you don't have pappy or nanny] Meaning unclear; *taita* can have racist connotations as a term for an older black man (DRAE); apparently marvelling that Christ, unlike the kings of Spain, does not have slaves or servants attending him

*taita y nana: daddy and mommy*

28 Jelanda] Probably a joke place name

34 pavellón] A cloth hung up to shelter a bed, like a tarp when camping

→ 35 these Jews] Anti-Semitic racist innuendo, directed perhaps at the (stingy?) innkeeper; apparently “present company excluded” when addressing the Holy Family, who were all Jews as well? You’re adding meaning based on your translation, but it’s much simpler than that.

38 honor him with their capes when he leaves] Probably referring to Christ’s triumphal entry on a bed of cloaks and branches on Palm Sunday; possibly also a reference to etiquette regarding the handling of capes when greeting people of higher social status?

42 capote de campaña] Like a poncho, a heavy blanket that doubled as cloak and bedding for soldiers; tailor’s patterns for these may be found in Martín de Anduxar, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres* (Madrid, 1640), 20 It’s anti-semitic,

to occupy these barracks.

4. My newborn king,  
who is making you tremble?  
when you are the flower of valiance,  
no need to boast.

5. I regard you as the true God  
and I will swear to it on an altar,  
I don’t know how [the cold] defies you—  
it chills the noble lady.

6. You are king of the heavens and earth, *the*  
~~but you don't have pappy or nanny on behalf of your~~  
and the kings over there in Spain *dad and mom*  
are not born in this manner.

7. ~~No~~ lovely palace or tapistries *A* <sub>25R</sub> and e  
they would not provide for you in this dwelling  
if you had been born among heretics  
there in Holland or Hayland.

8. This is an affront, my king,  
from the ~~rogues of the underworld~~, *Take off your cloaks even if you're a group of criminals*  
let them take off their cloaks <sub>30R</sub>  
capes off, comrades *Take off your cloths, even if you're a group of criminals*

9. Let’s make from the clothes *Se*  
a tent and a bed for the ~~baby boy~~ *child*  
since we see that these Jews  
are handling it, and we know what they’re like *on treat him as they do*

10. And since they are going to  
honor him with their capes when he leaves  
let us today, when he is coming,  
honor him with the capes.

11. Let this serve as a bedroll and blanket,  
the soldier’s cloak from my uniform,  
and use the mountain-folk’s cloaks

allá para las bacadas.

45    12. Aqueste colento de ~~ante~~,  
      sirva de alfombra bizarro,  
      que es rendiros a los pies,  
      la defensa de las armas.

13. Y comida sea el hielo,  
50    y esta nieve silla ~~elada~~  
      deje sus atrevimientos  
      o háralo a cuchilladas.

14. Paréceme que os dormís  
      hola compañeros, vaya  
55    un tono que al niño sirva  
      de dormitorio y hamaca.

15. Rómpanse los instrumentos  
      y démonos de las astas,  
      que ésta es la jacarandina,  
60    y ésta es la jacarandana.

over there for the cattle.

12. Let this old ~~garment~~  
      serve as a ruffian's blanket;  
      with this we lay down at your feet  
      the defense of arms.

skin (Buffalo skin)  
45R

13. And let the ice be food  
      and this snow a frozen chair;  
      leave off your insults and boasts  
      or do it at the point of a sword.

14. It looks to me like you are sleeping;  
      hey fellows, let's have  
      a song that can serve for the child  
      as a ~~tent~~ and a hammock.

55R  
room

15. Dash those instruments,  
      give us your staffs,  
      for this here is the rogue's song,  
      and this is way rogues talk.

60R

### ESTRIBILLO

Pues de Dios las bravezas  
se han humanado,  
ríndansele hampones,  
sírvanle bravos,  
65    pastores, hola,  
      callen esos adufes  
      y esas zampoñas  
      oíganse, digo.  
      Miren que está durmiendo,  
70    cuerpo de Cristo.

Since from God all bravery  
has been made human,  
bow before him, all you outlaws,  
let the rogues serve him;  
shepherds, hey,  
shut up those square drums  
and those panpipes,  
listen, I tell you.  
Look, for he is sleeping,  
the body of Christ.

65R

70R

### *Suban las voces al cielo* (Daroca, ca. 1650)

Anonymous, from musical setting by Pablo Bruna (*E-Bbc*: M759/44; Girona Cathedral, unnumbered MS,  
ed. Pedro Calahorra Martínez)

45 colento ] Meaning unknown

46 bizarro ] MS: *bissaro*, phonetic spelling of a common key word in *jácaras*

49 Y comida sea el hielo ] MS: *Y comida se ya el yelo*, meaning uncertain — *y comida sella el hielo (?)*

51 leave off your insults and boasts ] Having asked his fellow rogues to offer the child their garments now he tries to reform their bad manners

57 Dash those instruments ] Speaking to the shepherds, who in villancicos as in exegetical literature were always singing and playing on their way to the manger

66 adufes ] Square skin drums still played by Iberian folk musicians

67 zampoñas ] MS: *samponas*, phonetic spelling

## [ESTRIBILLO]

Suban las voces al cielo  
 y digan que en esta mesa  
 fénix se abrasa un alma  
 de amores llena.

Y mudando el aire  
 en veloces corcheas,  
 vuelen, vuelen juntas  
 en síncopas que elevan  
 y en bemoles blandos,  
 trinados que suspendan,  
 digan en paso todas:

Ay, que se abrasa un alma,  
 ay, que se quema.

Let the voices ascend to Heaven,  
 and let them say that on this table  
 a phoenix is consumed, a soul  
 full of love.

And transforming the air  
 into rapid quavers,  
 let them fly, fly together  
 in syncopations that they raise  
 and in mild flats,  
 trills that they suspend,  
 let them all say in time together:

Ah, a soul consumed in flames,  
 ah, a soul that burns.

5R

10R

## COPLAS [BARCELONA AND GIRONA]

B1/G1. Fénix hermoso eres, alma,  
 que entre cenizas renaces;  
 si en Dios hallas nueva vida,  
 arde.

B1/G1. O ~~soul~~<sup>phoenix</sup>, you are a handsome phoenix,  
 who are reborn among the ashes;  
 if you should find new life in God,  
 burn.

phoenix

15R

## [BARCELONA ONLY]

B2. De tu mismo fin procedes  
 para siempre eternizarte;  
 si está tu ser en no ser,  
 arde.

B2. From your very end, you go forth  
 to become eternal forever;  
 if your being is in not being,  
 burn.

20R

B3. En el peligro más cierto  
 hallas lisonjas los males;  
 si en el fuego no peligras,  
 arde.

B3. In the most certain danger  
 you find evils to be flatteries;  
 if in the fire you are not imperiled,  
 burn.

25R

B4. A la vida lisonjeas  
 cuando llegas a abrasarte;  
 si con morir te eternizas,  
 arde.

B4. You flatter life  
 when you come to be consumed in flames;  
 if in dying you become eternal,  
 burn.

25R

B5. Cuando el fuego te consume,  
 a tumba es cuna en que naces;  
 si del polvo resucitas,  
 arde.

B5. When the fire consumes you,  
 the tomb is the cradle in which you are born;  
 if from the dust you resurrect,  
 burn.

30R

B6. A mejor Arabia fénix  
 hoy arrepentida partes;  
 si la vida está en la muerte,  
 arde.

B6. To greater Arabia, phoenix,  
 today you depart repentant/suddenly;  
 if life is in death,  
 burn.

35R

## [GIRONA ONLY]

G2. Lo vivido ya no es vida

G2. The life lived is no longer life

40 pues muriendo se acabó;  
y lo que queda quién sabe  
si dejará de ser hoy,  
*arde.*

G3. Alma en el camino estás,  
mira aquella luz, por Dios,  
que es lástima y aun desdicha  
perderse con tanto sol:  
*arde.*

for in dying it is accomplished;  
and of what remains, who knows  
if it will cease to be today?  
*burn.*

40R

G3. Soul, you are on the road,  
look at that light, for God's sake,  
for it is a shame and indeed a disgrace  
to be lost when there is so much sun:  
*burn.*

45R

### *Suban las voces al cielo* (Lleida, before 1689)

Anonymous, from musical setting by Miguel Ambiel (E-Bbc: M733/1)

#### [ESTRIBILLO]

Suban las voces al cielo  
y diga Capilla Regia  
que María al cielo parte  
pero nunca más entera.  
5 Y digan mudando el aire  
en veloces corcheas,  
vuelen, vuelen juntos  
en síncopas que elevan,  
con bemoles blandos:  
10 trinados que suspendan  
sigan sus pasos todos  
hasta la esfera  
donde María goze  
glorias eternas.

Let voices ascend to Heaven  
and let the Royal Chapel say  
that to Heaven Mary departs,  
though more whole than ever.

And let them say, transforming the air  
into rapid quavers,  
let them fly, fly together  
in syncopations that ascend  
with mild flats:  
trills that suspend  
let everyone follow her paces  
up to the sphere  
where Mary enjoys  
eternal glories.

5R

10R

#### COPLAS

15 María se parte al cielo,  
donde tendrá gloria eterna,  
y se me parte el alma  
de pensarse me aleja.  
Y así el alma con voces  
20 digan en tanta pena:  
*Suban las voces al cielo*  
*y diga Capilla Regia*  
*que María al cielo parte*  
*pero nunca más entera.*

Mary departs for Heaven  
where she will have glory eternal,  
and my soul departs from me,  
thinking on this, it leaves me far behind.  
And thus, let the soul loudly/with voices  
say in such sorrow:

*Let voices ascend to Heaven*  
*and let the Royal Chapel say*  
*that to Heaven Mary departs,*  
*though more whole than ever.*

15R

20R

25 Deja el mundo miserable,  
que el mundo todo es miseria,

She leaves the world miserable,  
for all the world is misery

25R

en donde liberal  
mostrarse al mundo pueda.  
Y así pues esperamos  
30 divinas influencias:

*Digan mudando el aire  
en veloces corcheas,  
vuelen, vuelen juntos  
en sincopas que elevan.*

35 Tan llena de gracias sube,  
que estéril deja la tierra,  
si no es que a su contacto  
fructificada queda.  
Y así conmigo acordes  
40 digan voces excelsas:  
*con bemoles blandos:  
trinados que suspendan  
sigan sus pasos todos  
hasta la esfera  
45 donde María goze  
glorias eternas.*

where she can show herself  
to be free from the world and merciful to it.  
And thus we await  
divine influences:

*Let them say, transforming the air  
into rapid quavers,  
let them fly, fly together  
in syncopations that ascend.*

30R

She ascends so full of grace  
that she leaves the earth sterile  
if it were not that at her touch  
it remains fruitful.

*Y* and thus in harmony with me  
let the loftiest voices say:

*With mild flats,  
trills that suspend,  
let everyone follow her paces  
up to the sphere  
where Mary enjoys  
eternal glories.*

35R

40R

45R

### Qué música celestial (Segovia, 1678)

Attr. Manuel de León Marchante, *Obras poéticas posthumas* (Madrid, 1733), 169–170 (E-Mn: R/34982, VE/88/42)

#### ESTRIBILLO

¿Qué música celestial  
es la que hoy el aire altera?  
¿Qué soberana armonía  
es la que el oído eleva?  
5 ¿Qué luz es ésta que en día  
transforma la noche densa?  
¿Qué claro fulgor el cielo  
esta noche da a la tierra?  
Lo admirable de este Enigma  
10 grande novedad encierra.

Gloria repiten las voces.  
Paz dan sus luces cadencias.  
Toda la tierra es ya Cielo  
Y todo el Cielo da en tierra.  
15 ¿Qué será que en nuestra duda  
no cabe saber qué encierra

What heavenly music  
is that which alters the air today?  
What sovereign harmony  
is that which elevates hearing?

What light is this that transforms  
the dense night into day?  
What clear splendor does the sky  
this night give to the earth?

What can be seen of this riddle  
encloses a great new thing.

Glory—let the voices repeat it.  
Peace—their lights give cadences.  
All the earth has become heaven  
and all heaven appears on earth.

What should it mean that in our doubt  
there is no room to know what it encloses,

5R

10R

15R

check  
it  
*dulces*  
*is a possibility*  
*dulces*  
*cadencia*"  
if so  
correct  
s'ore well.

ser el cielo voces todo,  
ser glorias toda la tierra?

*Ángel:* La causa es, ~~P~~astores,  
que de una ~~D~~oncella  
forma el Verbo carne,  
por pagar la deuda,  
que del primer ~~P~~adre  
tomó por su cuenta:  
y el cielo envidioso  
de ver que hoy la tierra  
a Dios goza humano,  
con voces celebra  
la dicha que el ~~O~~rbe  
posee en su esfera.

Venga enhorabuena.

Pues si viene a darnos  
gloria en vez de pena,  
venga enhorabuena.  
Y de vuestras dudas  
proseguid el tema,  
pues en la sustancia  
yo diré qué encierran.  
Son admiraciones  
de ver que en la tierra  
se siembre luceros,  
se cojan estrellas.  
Proseguid las dudas,  
y en graves cadencias  
de sonoras voces  
descifraré el tema.

Venga enhorabuena.

COPLAS [ROMANCE CON SIGUIDILLAS]  
¿Qué será que en voces graves  
toda la ~~C~~orte celeste  
50 con gloria, y paz nos combida  
en alternados ~~M~~otetes?  
Es que el cielo hoy gozoso  
(de glorias tales)  
varias galas de acentos

since the heaven is all voices,  
since Glorias are in all the earth.

*Angel:* The cause, shepherds, is  
that from a maid  
the Word takes form in flesh,  
to pay the debt  
that from the first Father  
He took upon his account:  
and the sky, seeing with envy  
that today the earth  
knows God as a human,  
with loud voices celebrates  
the saying that the Orb  
holds in its sphere.

Let him be welcomed.

For if he comes to give us  
glory instead of grief,  
let him be welcomed.

And of our doubts  
go on with the theme,  
for in substance  
I will tell you what the doubts enclose.

They are admirations,  
seeing that on the earth  
luminaries are sown  
and stars are gathered.

Go on with the questions,  
and in solemn ~~o~~ cadences  
with resonant voices  
I will decipher the theme.

Let him be welcomed.

What shall it mean that in grave voices  
all the heavenly court  
with ~~g~~lory and peace? ~~b~~anquets us ~~us~~ invites us  
in alternated motets?

It means that the sky today joyously  
(from such glories)  
breaks open with so much finery

55 rompe en el aire.

*¿Qué será que a media noche  
por las puertas del Oriente,  
sin romper el Alba bella,  
el Sol se nos manifieste?*

60 Es que el Sol cuando nace  
de tal Aurora,  
dora el yerro del hombre  
que a ella la adora.

65 *¿Qué será que un Portalillo  
tanto en si se desvanece,  
que todo el poder encierra  
en lo estrecho de un Pesebre?*

70 El Portal no era nada,  
y al ver que hoy tiene  
en su albergue a Dios Niño,  
se desvanece.

75 *¿Qué será que a los Pastores  
un Paraninfo recuerde,  
y dejando sus ovejas  
hoy más ganados se encuentren?*

80 Es Pastor, y así el Niño  
quiere premiarlos,  
porque cuiden gustosos  
de sus Rebaños.

85 *¿Qué será que una Doncella  
tenga un Infante en su albergue,  
siendo a un tiempo Madre y Virgen,  
sin que uno, ni otro se niegue?*

90 Es muy justa la duda,  
pero yo entiendo,  
que salir de ella puedes  
dentro de un Credo.

95 *¿Qué será que hasta dos Brutos  
se precien tan de corteses,  
que entre los dos la Verdad  
hoy se mira solamente?*

Tienen a Dios delante,  
y así es muy justo,  
que la modestia se halle  
hasta en los Brutos.

100 *¿Qué será que los arroyos  
hoy sus cristales detienen*

of accents in the air.

What shall it mean that at midnight  
through the portals of the East,  
the fair Dawn not breaking,  
the Sun shows himself to us?

105 It means that the Sun, when he is born  
from such an Aurora,  
gilds the error of Man  
just as he adores her

110 What shall it mean that in a little stall  
such a presence is hidden  
that the stable encloses all Power  
in the narrow bed of a manger?

115 The stall was nothing,  
and on seeing that this day it holds  
in its lodging God as a Baby, *Chi Id*  
it vanishes.

120 What shall it mean that a heavenly sentinel  
has regard for the shepherds,  
and, leaving their sheep,  
this day more flocks are gathered?

125 He is a shepherd, and thus the baby  
wants to reward them,  
so that they should properly care  
for his flocks.

130 What shall it mean that a maiden  
should have an infant in her lodging,  
being at once mother and virgin,  
without either one negating the other?

135 The doubt is very reasonable,  
but I understand  
that you can come out from her  
before I can say the Creed.

140 What shall it mean that even two beasts  
conduct themselves with such courtesies  
that between the two only the Truth  
this day is seen?

145 They have God before them,  
and thus it is very right  
that modesty should be found  
even among the beasts.

150 What shall it mean that the streams  
this day hold back their crystal drops

63 he adores her ] Play on *adora* (adores) and *dora* (gilds), in contrast to *yerro* (error) and *bierro* (iron).

y se muestran más gustosos  
cuando están menos corrientes?  
100      Como el Río de Gracia  
sale hoy de Madre,  
a su vista las aguas  
vierten cristales.

and show themselves to be the most tasteful  
when they are the least current?

As the river of grace  
comes forth today from his mother,  
on seeing him the waters  
turn into crystals.

100R

### *Qué destemplada armonía* (Segovia, ca. 1690)

Anonymous, from musical setting by Jerónimo de Carrión (*E-SE*: 20/5)

#### ESTRIBILLO

¶ Qué destemplada armonía  
de confusas voces varias  
de lo profundo del valle  
la sagrada esfera escala?  
5      Sin duda gime oprimida  
la naturaleza humana  
al peso de infiel cadena  
que honrosamente arrastra.  
Pues con ayes tristes,  
10    pues con tiernas ansias  
el cielo penetra  
y a su piedad clama.

Y elevando los dulces acentos  
cuando le asegura feliz esperanza,  
15   al eterno le pide rendida  
el cumplimiento de su alta palabra.  
Y así dice, y así exclama,  
¿hasta cuándo, Señor poderoso,  
dueño de las almas,  
20   han de estar de tus misericordias  
las puertas cerradas?

Pero ya del Olimpo de luces  
la risa del alba  
nos anuncia en el sol  
25   que previene la paz deseada.

Venga, llueva, llegue, nazca.

Venga pues en buen hora

What untempered harmony  
from so many confused voices  
rises from the depth of the valley  
and scales the sacred sphere?

No doubt, human nature  
groans, oppressed  
under the weight of the traitorous chain  
that honorably restrains it.

But now with sad sighs,  
now with tender plaints,  
she breaks through heaven  
and makes a claim on his faithfulness.

5R

10R

And lifting up sweet accents  
when cheerful hope reassures her,  
on bended knee she petitions the Eternal  
for the fulfillment of his lofty word.

¶ Y thus she speaks, and thus she exclaims,  
how long, O mighty Lord,  
master of souls,  
will the gates of your mercies  
remain closed?

15R

20R

But already from the Olympus of lights  
the laughter of the dawn  
announces to us in the sun  
that comes before the longed-for peace.

25R

Come, rain, arrive, be born.

Let him come, then, at the right time

- donde le aguardan  
a borrar feas culpas,  
30 a lavar manchas.  
Llueva la prodigiosa  
nube sagrada,  
el suave rocío  
que es todo gracia.  
35 Llegue aquel luminoso  
sol que en sus alas  
hoy para los mortales  
la salud traiga.  
Nazca al mundo el dorado  
40 granito en pajas,  
porque sea del hombre  
dulce vianda.

Venga, llueva, llegue, nazca.

### COPLAS

1. Venga aquel capitán fuerte  
a cuya diestra bizarra  
45 debe Israel tantos triunfos  
como prometen sus palmas.  
Ámese huestes,  
aliste escuadras,  
50 logre coronas,  
venza batallas.  
Venga, llueva, llegue, nazca.
2. Llueva aquel blando rocío,  
nube hermosa siempre intacta,  
55 que el erial campo fecunde  
que agostó la culpa infausta.  
Desate en perlas  
sus abundancias  
con que corone  
60 las esperanzas.  
Venga, llueva, llegue, nazca.

3. Llegue aquella luz propicia  
de profetas deseada,  
a cuyo influjo benigno  
65 se vivifiquen las almas.  
Aliente rayos

*when* they are waiting for him  
to wipe away hideous faults,  
to wash away every stain.

Let it rain, the ample  
holy cloud,  
the mild dew  
that is full grace.

Let him arrive, that luminous  
sun who in his wings  
today brings healing  
to mortals.

Let him be born to the world,  
the golden seed in the straw,  
so that he may be for Man  
sweet nourishment.

Come, rain, arrive, be born.

1. Let him come, that strong captain  
to whose awesome fighting skill  
45 Israel owes so many triumphs,  
as his palms foretold.

Rise up, hosts,  
~~move out~~, squadrons,  
earn laurels,  
win battles.

Come, rain, arrive, be born.

2. Let her rain, that gentle dew  
lovely cloud, ever whole,  
who waters the fertile field,  
55 who overcomes the guilt she never knew.

Untie in pearls  
her abundant riches  
with which she crowns  
every hope.

Come, rain, arrive, be born.

3. Let it come, that clear light  
desired by prophets,  
by whose benign influence  
souls are brought to life.

Let the rays shine forth

*where*

30R

35R

40R

45R

55R

60R

65R

*get ready prepare OR*

50R

de luz y llama,  
que el mundo ilustren  
cuando le abrasan.  
70      Venga, llueva, llegue, nazca.

4. Nazca y en su infancia tierna  
sus manos no aten las fajas,  
porque sus misericordias  
a dos manos las reparta.  
75      Del alto seno  
de eterna estancia  
desciende al valle  
que ya le aguarda.  
Venga, llueva, llegue, nazca.

of light and flame,  
to illuminate the world  
when they set it afire.  
Come, rain, arrive, be born.

70R

4. Let him be born, and in his tender infancy  
his hands do not tie up the bundles of straw,  
because his mercies  
with two hands divide them.

From the high mound  
of eternal dwelling  
he descends to the valley  
that already awaits him.

Come, rain, arrive, be born.

75R

# Miraba el sol el águila bella

*De Concepción. A duó. [Fragment]*

Anonymous

JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA (c. 1590–1664)

## [INTRODUCCIÓN]

TENOR

A musical score for the Tenor part. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The vocal line begins with a grace note followed by a dotted half note. The lyrics "Mi - ra - ba el" are underlined, indicating a sustained note or a specific performance technique.

Mi - ra - ba el      sol      el      á - guí - la

6

The score continues with a new line of music. The lyrics "be - lla, y vién - do - la yo su lim - pio cri - - sol," are written below the staff. Measure numbers 6 and 8 are indicated above the staff.

be - lla, y vién - do - la yo su lim - pio cri - - sol,

## [ESTRIBILLO]

12

The score begins a new section. The lyrics "en\_\_\_\_ la sol - fa mi - re, pues a - gra - cia - da en un" are written below the staff. Measure number 12 is indicated above the staff.

en\_\_\_\_ la sol - fa mi - re, pues a - gra - cia - da en un

18

The score continues with a new line of music. The lyrics "pun - to, en un pun - to se ve con tan - ta re - mi - fa - sol," are written below the staff. Measure number 18 is indicated above the staff.

pun - to, en un pun - to se ve con tan - ta re - mi - fa - sol,

24

que so - la a la luz de mi sol la ad -

30

- mi - re de mi sol, la ad - mi - re. A -

37

- ve, mi - ra - sol, A - ve, y la gra - cia fue

44

que el mi - la - no nun - ca, nun - ca la mi - re, nun - ca la

50

mi - re, y e - lla al sol mi re, al sol, y la

57

mi - re, el sol, el sol, el sol.

*Can you suggest a  
more alternative solution?  
So that  
"admire" is  
not  
two.  
Is it  
so that  
you suggest a  
solution  
in the world?*

1. To Responción  
2. To Copla 2  
3. Fine

## RESPONSIÓN a 4 del duo

64

A - ve, mi - ra - sol, A - ve, A - ve,

70

A - ve, mi - mi - ra - sol, A - ve, y la

76

gra - cia fue, gra - cia fue, y la gra - cia que el mi -

82

- la - no nun - ca, nun - ca, nun - ca la mi - re, nun -

88

- - ca, nun - ca la mi - re y e - lla al sol mi - re, \_\_\_\_\_

95

y e - lla al sol mi - re al sol, \_\_\_\_\_ y la

102

mi - re el sol, y la mi - re el sol, el sol.

## COPLAS a duo

109

1. A el cie - lo su can - to a - le - gra pues que el sol

115

la a - cri - so - la, a - cri - so - la, ni u - na se mí - ni - ma

122

so - la, tu - vo de la no - ta ne - gra, no - ta

129

ne - gra, can - ta - ba en dul - ce be - mol sin que A

[D.S.]

136

- dán to - no le de. Su lim - pio cri - sol,

## [COPLA 2]

142

2. Al ni - do y pun - to de voz en - tró de ins - ins

148

- tan - tes sin te - dio, sin te - dio, que no ha - vian

154

tiem - po de por me - dio en la má - xi - ma

161

de Dios, de Dios, so - bre un e - rran - te fa -

[D.S.]

168

- rol, e - co el com - pás con el pie. Su lim - pio cri - sol,

# Afuera, afuera, pastores

*Jácaro a 6*

Feliz Persio Bertiso (Seville, 1634) JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA (ca. 1590–1664)

## JÁCARA DÚO [COPLAS]

TIPLE I

ALTUS I

ALTUS II

TENOR I

BASSUS I  
[instr.]

BASSUS II  
[vocal + instr.]

1. A - fue - ra, a - fue - ra, pas - to - res, za -

T.I

B.I

5

8 - ga - le - jo a - par - ta, a - par - ta, que el\_ sol de la va - len - tí -

11

A.I

2. A -

T.I  
8 - - a vie - ne a ver par - ti - da el al - ba.

B.I

17

A.I

B.I

23

A.I

B.I

29

Ti.I

A.I

B.I

35

Ti. I      B.I

vie - ne la gu - ru - lla - da de los bra - vos ma - ca - re -  
nos a o - cu - par es - ta ca - ba - ña.

## ESTRIBILLO A 6

41

Ti. I      B.I

- - nos a o - cu - par es - ta ca - ba - ña.  
Pues de

47

Ti. I      B.I

8 Dios las bra - ve - zas se han - hu - ma - na - do, rín - dan - se - le ham - po -

53

Ti. I

T. I

B. I

B. II

Pas - to - res, ho - la, ca - llen  
8 - -nes, sír - van - le bra - vos.

Pas - to - res, ho - la,

59

Ti. I

B. II

e - sas a - du - fes      y e - sas zam - po - ñias,      ca - llen e - sos a -  
ca - llen e - sos a - du - fes      y e - sas zam - po -

65

Ti. I

A. I

B. I

B. II

- du - fes      y e - sas zam - po - ñias,      y e - sas zam - po - ñias,  
oí - gan - se,  
- ñias, ca - llen e - sos a - du - fes      y e - sas zam - po - ñias.

71

A.I

B.I

77

Ti. I

A.I

A.II

T.I

B.I

B.II

83

Ti. I      -mien - do, cuer - po de Cris - to, mi - ren que es - tá dur-

A. I      mi - ren que es - tá dur - mien - do, cuer - po de Cris - to,

A. II      -mien - do, mi - ren que es - tá dur - mien - do,

T. I      -mien - do, cuer - po de Cris - to, mi - ren

B. I

B. II      -mien - do, cuer - po de Cris - to, cuer - po de Cris -

88

Ti. I      -mien - do, cuer - po de Cris - to, cuer -

A. I      mi - ren que es - tá dur - mien - do, cuer - po de Cris - to,

A. II      cuer - po de Cris - to, mi - ren que es - tá dur - mien - do,

T. I      que es - tá dur - mien - do, dur - mien - do,

B. I

B. II      - - to, cuer - po de

93

Ti. I  
- - po de Cris - to, mi - ren que es - tá dur -

A. I  
mi - ren que es - tá dur -

A. II  
cuer - po de Cris - to,

T. I  
8 cuer - po de Cris - to,

B. I  
Cris - to, mi - ren que es - tá dur - mien - do, cuer - po de

Cris - to, mi - ren que es - tá dur - mien - do, cuer - po de

98

Ti. I  
- mien - do, cuer - po de Cris - to, cuer - po de

A. I  
- mien - do, cuer - po de Cris - to.

A. II  
cuer - po de Cris - to, de Cris - to.

T. I  
8 mi - ren que es - tá dur - mien - do, cuer - po de Cris - to.

B. I  
Cris - to, cuer - po de Cris - to, de Cris - to.

B. II  
Cris - to, cuer - po de Cris - to, de Cris - to.

# Suban las voces al cielo

Anonymous

PABLO BRUNA (1611–1679)

[ESTRIBILLO] a 4

TIPLE 1

TIPLE 2

ALTO

TENOR

8

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

5

Ti. 1  
vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -

Ti. 2  
vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -

A.  
vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -

T.  
vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -

10

Ti. 1  
- - sa fé - nix se a - bra - sa un al - ma de a - mo - res, de a -

Ti. 2  
- - sa de a - mo - res, de a -

A.  
- - sa de a - mo - res, de a -

T.  
- - sa de a - mo - res, de a -

15

Ti. 1  
- mo - res, de a - mo - res lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

Ti. 2  
- mo - res, de a - mo - res lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

A.  
- mo - res, de a - mo - res lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

T.  
- mo - res, de a - mo - res lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

20

Ti. 1  
- lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

Ti. 2  
- lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

A.  
- lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

T.  
- lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

23

Ti. 1      vue - len, vue - len jun - tas      en      sín - co - pas      quee - le - van,      en -

Ti. 2      vue - len, vue - len jun - tas      en -      sín - co - pas      quee - le - van,

A.      vue - len, vue - len jun - tas      en -      sín - co - pas

T.      vue - len, vue - len jun - tas      en -      sín - co - pas      quee - le - van,      en -

27

Ti. 1      - sín - co - pas      quee - le - van y en be - mo - les blan - dos, blan - dos,

Ti. 2      quee - le - van, quee - le - van y en be - mo - les blan - dos, blan - dos,

A.      quee - le - van,      quee - le - van, y en be - mo - les blan - dos, blan - dos, tri -

T.      - sín - co - pas      quee - le - van y en be - mo - les blan - dos, blan - dos, tri -

33

Ti. 1      tri - na - dos que sus - pen - dan, sus - pen - dan, sus -

Ti. 2      tri - na - dos que sus - pen - dan, sus - pen - dan, sus -

A.      - na - dos que sus - pen - dan, tri - na - dos que sus - pen - dan, sus -

T.      - na - dos que sus - pen - dan, tri - na - dos que sus - pen - dan, sus -

37

Ti. 1      - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, en pa - so

Ti. 2      - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, to - das, di - gan en

A.      - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, en

T.      - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, en pa - so

41

Ti. 1      to - das:      "Ay,— que se que - ma,"

Ti. 2      pa - so to - das:      "Ay,— que se a - bra - sa un

A.      pa - so to - das:      "Ay,— que se a - bra - sa un al - ma, ay,-

T.      to - das, to - das:      "Ay,— que se a - bra - sa un al - ma,

46

Ti. 1      ay,— que se a - bra - sa un al - ma, ay,-

Ti. 2      al - ma, ay,      ay,— que se que -

A.      — que se que - ma,      ay,— que se a - bra - sa un al - ma,

T.      ay,      ay,— que se a - bra - sa un al -

50

Ti. 1    – que se que - ma,    ay, — que se que - ma,    ay, que se que -

Ti. 2    - ma,    ay, — ay,    ay, que se que - ma, — ay, que se

A.    ay,    ay, ay, que se que - ma, ay, — ay, —

T.    - ma,    ay, que se que - ma, ay, que se a - bra - sa,

[Fine]

55

Ti. 1    - ma, se que - ma, — ay,    que se que - ma,    ay,    que se que - ma."

Ti. 2    que - ma, — ay,    que se que - ma, — ay,    que se que - ma."

A.    — que se que - ma, — ay,    que se que - ma, — ay,    que se que - ma."

T.    que se que - ma,    ay,    que se que - ma,    ay,    que se que - ma."

COPLAS a 4

61

Ti. 1

consider suggesting an alternative  
solution to fit three syllables  
in coplas 2, 4, 6, or at least  
explain that  
it would be  
common practice  
to fit the melody  
to the text  
and not  
vice versa  
Same x  
transf. "x")  
vers. 01

1. Fé - nix her - mo - so e - res, al - ma,  
2. De\_\_ tu mismo fin pro - ce - des,  
3. En el pe - li - gro más cier - to,  
4. A\_\_ la vida li - son - je - as,  
5. Cuan - do el fuego te con - su - me,  
6. A\_\_ me - jor A ra - bia fé - nix,

Ti. 2

1. Fé - nix her -  
2. De\_\_ tu -  
3. En el pe -  
4. A\_\_ la -  
5. Cuan - do el -  
6. A\_\_ me -

A.

1. Fé - nix her - mo - so e - res,  
2. De\_\_ tu mismo fin pro -  
3. En el pe - li - gro más  
4. A\_\_ la vida li - son -  
5. Cuan - do el fuego te con -  
6. A\_\_ me - jor A ra - bia

T.

1. Fé - nix her - mo - so e - res,  
2. De\_\_ tu mismo fin pro -  
3. En el pe - li - gro más  
4. A\_\_ la vida li - son -  
5. Cuan - do el fuego te con -  
6. A\_\_ me - jor A ra - bia

64

Ti. 1

Ti. 2

A.

T.

8

68

Ti. 1

Ti. 2

A.

T.

8

72

Ti. 1

Ti. 2

A.

T.

8

[D.C. al Fine  
after last copla]

76

Ti. 1 ar - de, ar - de.

Ti. 2 ar - de, ar - de, ar - de, ar - de.

A. ar - de, ar - de.

T. 8 ar - de, ar - de.

TRANSPOSED EDITION

## Suban las voces al cielo

Anonymous

PABLO BRUNA (1611–1679)

[ESTRIBILLO] a 4

TIPLE 1

TIPLE 2

ALTO

TENOR

[Clef: Treble, Bass; Key: C3; Time: Common Time; Measure: 1-4]

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

5

Ti. 1      *vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -*

Ti. 2      *vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -*

A.      *vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -*

T.      *vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -*

10

Ti. 1      *- sa fé - nix se a - bra - sa un al - ma de a - mo - res, de a -*

Ti. 2      *- sa*      *de a - mo - res, de a -*

A.      *- sa*      *de a - mo - res, de a -*

T.      *- sa*      *de a - mo - res, de a -*

15

Ti. 1      -mo - res, de a - mo - res      lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

Ti. 2      -mo - res, de a - mo - res      lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

A.      -mo - res, de a - mo - res      lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

T.      -mo - res, de a - mo - res      lle - na. Y mu - dan - do el ai - re en ve-

20

Ti. 1      -lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

Ti. 2      -lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

A.      -lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

T.      -lo - ces cor - che - as, en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tas,

23

Ti. 1      vue - len, vue - len jun - tas      en sín - co - pas      quee - le - van,      en\_

Ti. 2      vue - len, vue - len jun - tas      en\_      sín - co - pas      quee - le - van,

A.      vue - len, vue - len jun - tas      en\_      sín - co - pas

T.      8      vue - len, vue - len jun - tas      en\_      sín - co - pas      quee - le - van,      en\_

27

Ti. 1      \_ sín - co - pas      quee - le - van y en be - mo - les blan - dos, blan - dos,

Ti. 2      quee - le - van, quee - le - van y en be - mo - les blan - dos, blan - dos,

A.      quee - le - van,      quee - le - van, y en be - mo - les blan - dos, blan - dos, tri -

T.      8      \_ sín - co - pas      quee - le - van y en be - mo - les blan - dos, blan - dos, tri -

33

Ti. 1 tri - na - dos que sus - pen - dan, sus - pen - dan, sus -

Ti. 2 tri - na - dos que sus - pen - dan, sus - pen - dan, sus -

A. - na - dos que sus - pen - dan, tri - na - dos que sus - pen - dan, sus -

T. 8 - na - dos que sus - pen - dan, tri - na - dos que sus - pen - dan, sus -

37

Ti. 1 - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, en pa - so

Ti. 2 - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, to - das, di - gan en

A. - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, en

T. 8 - pen - dan, di - gan en pa - so to - das, en pa - so

41

Ti. 1      to - das:      "Ay,— que se que - ma,"

Ti. 2      pa - so to - das:      "Ay,— que se a - bra - sa un

A.      pa - so to - das:      "Ay,— que se a - bra - sa un al - ma, ay,-

T.      8 to - das, to - das:      "Ay,— que se a - bra - sa un al - ma,

46

Ti. 1      ay,— que se a - bra - sa un al - ma, ay,—

Ti. 2      al - ma, ay, ay,— que se que -

A.      — que se que - ma, ay,— que se a - bra - sa un al - ma,

T.      8 ay, ay, ay,— que se a - bra - sa un al -

50

Ti. 1    \_ que se que - ma,    ay, — que se que - ma,    ay, que se que -

Ti. 2    - ma,    ay, — ay,    ay, que se que - ma, — ay, que se

A.    ay,    ay, ay, que se que - ma,    ay, — ay,

T.    8 - ma,    ay, que se que - ma,    ay, que se a - bra - sa,

[Fine]

55

Ti. 1    - ma, se que - ma, — ay,    que se que - ma,    ay,    que se que - ma."

Ti. 2    que - ma, — ay,    que se que - ma, — ay,    que se que - ma."

A.    # que se que - ma, — ay,    que se que - ma, — ay,    que se que - ma."

T.    8 que se que - ma,    ay,    que se que - ma,    ay,    que se que - ma."

## COPLAS a 4

61

Ti. 1

Ti. 2

A.

T.

8

64

Ti. 1

fé - nix ber - mo - so e - res, al - ma, e - res, al - ma,  
de\_\_\_\_ tu mismo fin pro - ce - des, pro - ce - des  
en el pe - li - gro más cier - to, más cier - to  
a\_\_\_\_ la vida li - son - je - as, lison - je - as  
cuan - do el fuego te con - su - me, con - su - me,  
a\_\_\_\_ me - jor A - ra - bia fé - nix, fé - nix,

Ti. 2

- mo - so e - res, al - ma, e - res, al - ma, e - res, al - ma,  
mismo fin pro - ce - des, pro - ce - des, pro - ce - des  
- li - gro más cier - to, más cier - to, más cier - to  
vida li - son - je - as, lison - je - as, lison - je - as  
fuego te con - su - me, con - su - me, con - su - me,  
- jor A - ra - bia fé - nix, fé - nix, fé - nix

A.

al - ma fé - nix ber - mo - so e - res, al - ma,  
- ce - des, de\_\_\_\_ tu mismo fin pro - ce - des  
cier - to, en el pe - li - gro más cier - to  
- je - as, a\_\_\_\_ la vida li - son - je - as  
- su - me, cuan - do el fuego te con - su - me,  
fé - nix, a\_\_\_\_ me - jor A - ra - bia fé - nix

T.

8 al - ma, fé - nix ber - mo - so e - res, al - ma,  
- ce - des, de\_\_\_\_ tu mismo fin pro - ce - des  
cier - to, en el pe - li - gro más cier - to  
- je - as, a\_\_\_\_ la vida li - son - je - as  
- su - me, cuan - do el fuego te con - su - me,  
fé - nix, a\_\_\_\_ me - jor A - ra - bia fé - nix

68

Ti. 1

que\_en - tre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios  
pa - ra siempre\_e - ter - ni - zar - te; si es -  
ha - llas li - son - jas los ma - les; si en el  
cuau - do lle - gas a a - bra - sar - te; si con  
la tum - ba\_es cu - na en que na - ces; si del  
hoy a - rre - pen - ti - da par - tes; si la

Ti. 2

que\_en - tre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios  
pa - ra siempre\_e - ter - ni - zar - te; si es -  
ha - llas li - son - jas los ma - les; si en el  
cuau - do lle - gas a a - bra - sar - te; si con  
la tum - ba\_es cu - na en que na - ces; si del  
hoy a - rre - pen - ti - da par - tes; si la

A.

que\_en - tre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios  
pa - ra siempre\_e - ter - ni - zar - te; si es -  
ha - llas li - son - jas los ma - les; si en el  
cuau - do lle - gas a a - bra - sar - te; si con  
la tum - ba\_es cu - na en que na - ces; si del  
hoy a - rre - pen - ti - da par - tes; si la

T.

que\_en - tre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios  
pa - ra siempre\_e - ter - ni - zar - te; si es -  
ha - llas li - son - jas los ma - les; si en el  
cuau - do lle - gas a a - bra - sar - te; si con  
la tum - ba\_es cu - na en que na - ces; si del  
hoy a - rre - pen - ti - da par - tes; si la

8

72

Ti. 1

ha - llas nue - va vi - da, nue - va vi - da,  
-tá tu ser en no ser, en\_\_\_\_ no ser,  
fue go no pe - li - gras, no pe - li - gras,  
mo - rir te e - ter - ni - zas, te e - ter - ni - zas,  
pol - vo re - su - ci - tas, re - su - ci - tas,  
vi - da es - tá en la muer - te, en la muer - te,

Ti. 2

ha - llas nue - va vi - da, nue - va vi - da,  
-tá tu ser en no ser, en\_\_\_\_ no ser,  
fue go no pe - li - gras, no pe - li - gras,  
mo - rir te e - ter - ni - zas, te e - ter - ni - zas,  
pol - vo re - su - ci - tas, re - su - ci - tas,  
vi - da es - tá en la muer - te, en la muer - te,

A.

ha - llas nue - va vi - da, nue - va vi - da,  
-tá tu ser en no ser, en\_\_\_\_ no ser,  
fue go no pe - li - gras, no pe - li - gras,  
mo - rir te e - ter - ni - zas, te e - ter - ni - zas,  
pol - vo re - su - ci - tas, re - su - ci - tas,  
vi - da es - tá en la muer - te, en la muer - te,

T.

8 ha - llas nue - va vi - da, nue - va vi - da,  
-tá tu ser en no ser, en\_\_\_\_ no ser,  
fue go no pe - li - gras, no pe - li - gras,  
mo - rir te e - ter - ni - zas, te e - ter - ni - zas,  
pol - vo re - su - ci - tas, re - su - ci - tas,  
vi - da es - tá en la muer - te, en la muer - te,

[D.C. al Fine  
after last copla]

76

Ti. 1 ar - de, ar - de.

Ti. 2 ar - de, ar - de.

A. ar - de, ar - de.

T. 8 ar - de, ar - de.

# Suban las voces al cielo

*Villancico a la Asunción de la Virgen a 6 Voces*

Anonymous

MIGUEL AMBIELA (1666–1733)

## ESTRIBILLO a 6

The musical score consists of seven staves. From top to bottom, the voices are: TIPLE I-1, TIPLE I-2, TENOR I, TIPLE II, ALTO II, TENOR II, and ACOMP. CONTINUO (bass). The continuo staff uses a bass clef. The vocal parts are in soprano clef. The key signature is C major (no sharps or flats). The time signature is common time. The vocal parts sing a repeating phrase: "Su - ban las vo - ces al cie - lo". The continuo part provides harmonic support with sustained notes. The vocal entries occur at different times, creating a polyphonic texture.

5

Ti. I-1

Ti. I-2

T.I

Ti. II

A.II

T.II

Ac.

y di - ga Ca - pi - lla Re - gia,  
Ca - pi - lla Re - gio, y di - ga Ca -  
di - ga Ca - pi - lla Re - gio, Re - gio, Ca - pi -  
Ca - pi - lla  
Ca - pi - lla Re - gio,  
Ca - pi - lla Re - gio, Ca - pi - lla Re - gio,

10

Ti. I-1  
Ca - pi - lla Re - gia,

Ti. I-2  
pi - lla, Ca - pi - lla Re - gia,

T.I  
- - lla, Ca - pi - lla Re - gia,

Ti. II  
Re - gia, que Ma - rí - a, Ma - rí - a al cie - lo par-

A. II  
Re - gia, que Ma - rí - a al cie - lo par - te, par-

T. II  
Re - gia que Ma - rí - a al cie - lo par - te, par -

Ac.

16

Ti. I-1  
pe - ro nun - ca más en - te - ra. Y di - gan mu - dan - do el

Ti. I-2  
pe - ro nun - ca más en - te - ra.

T.I  
8 pe - ro nun - ca más en - te - ra.

Ti. II  
- - te, pe - ro nun - ca más en - te - ra.

A. II  
- - te, pe - ro nun - ca más en - te - ra.

T. II  
8 - - te, pe - ro nun - ca más en - te - ra.

Ac.

21

Ti. I-1  
ai - re en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tos,

Ti. I-2  
vue - len, vue - len

T.I  
8 vue - len, vue - len jun -

A. II  
vue - len,

Ac.

24

Ti. I-1      vue - len, vue - len jun - tos, vue - len,

Ti. I-2      jun - tos, en sín - co -

T.I      8 - tos, vue - len, vue - len, vue - len jun - tos, vue - len jun -

Ti. II      vue - len, vue - len, vue - len, vue - len jun - tos, vue - len, vue - len

A. II      vue - len jun - tos en \_\_\_\_\_ sín - co - pas \_\_\_\_\_

T. II      8 en sin - co - pas que \_\_\_\_\_

Ac.

26

Ti. I-1      vue - len, vue - len jun - tos en sín - co - pas \_\_\_\_\_

Ti. I-2      - pas que e - le - van, vue - len, vue - len jun - tos,

T.I      8 - tos en sín - co - pas que e -

Ti. II      jun - tos en sín - co -

A. II      - que e - le - van,

T. II      8 - e - le - van, vue - len, vue - len jun - tos

Ac.

28

Ti. I-1  
que e - le - van, vue - len, vue - len jun -

Ti. I-2  
vue - len, vue - len jun - tos en sín - co - pas

T.I  
le - van, vue - len, vue - len jun - tos en

Ti. II  
- pas que e - le - van,

A.II  
vue - len vue - len jun - tos en sín - co -

T.II  
en sin - co - pas que -

Ac.

30

Ti. I-1      -tos en sín - co - pas quee - le - van, en

Ti. I-2      - quee - le - van, en

T.I      8 sín - co - pas quee - le - van, en sín -

Ti. II      vue - len, vue - len jun - tos, vue - len, vue - len, vue - len

A.II      -pas quee - le - van,

T.II      8 - e - le - van, en

Ac.

32

Ti. I-1  
sín - co - pas que e - le - van, vue - len, vue - len jun - tos en

Ti. I-2  
sín - co - pas, vue - len, vue - len jun - tos en

T.I  
- - co - pas que e - le - - - -

Ti. II  
jun - tos en sín - co - pas

A.II  
en sín - co - pas que

T.II  
sin - co - pas que e - le - - - -

Ac.

34

Ti. I-1

Ti. I-2

T.I

Ti. II

A. II

T. II

Ac.

sín - co - pas que e - le - van con be - mo - les

sín - co - pas que e - le - van,

van, tri -

que e - le - van,

e - le - van

van, con be -

8

C3

C3

C3

C3

C3

C3

37

Ti. I-1  
blan - dos, blan - dos,

Ti. I-2  
tri - na - dos que sus -

T.I  
- na - dos que sus - pen - dan, que sus -

T.II  
con be - mo - les blan -

A.II  
con be - mo - les blan - dos, con be - mo - les

T.II  
- mo - les blan - - dos,

Ac.

**7**      **7**

42

Ti. I-1

Ti. I-2

T.I

Ti. II

A. II

T. II

Ac.

7

47

Ti. I-1  
-dan, tri - na - dos que sus - pen - dan: si - gan sus

Ti. I-2  
-dos, tri - na - dos que sus - pen - dan: si -

T.I  
8 -dan, tri - na - dos que sus - pen - dan:

Ti. II  
-mo - les blan - dos, sus - pen - dan:

A. II  
-dan, tri - na - dos que sus - pen - dan: si - gan sus pa - sos, si -

T. II  
8 -dos, tri - na - dos que sus - pen - dan: si - gan sus pa - so, sus

Ac.

54

Ti. I-1

Ti. I-2

T.I

Ti. II

A. II

T. II

Ac.

pa - sos, sus pa - sos, sus pa - sos, si - gan sus pa - sos  
- - gan sus pa - sos, sus pa - sos to - dos, si - gan sus  
si - gan sus pa - sos to - dos, si - gan sus pa - sos to -  
si - gan sus pa - sos, sus pa - sos, si - gan sus  
- - gan sus pa - sos, si - gan sus pa - sos, sus pa - sos to - dos  
pa - sos to - dos, si - gan sus pa - sos to - dos, si - gan sus  
pa - sos to - dos, si - gan sus

60

The musical score consists of seven staves. From top to bottom: 
 

- Ti. I-1:** Treble clef, common time. Notes:  $\text{F} \text{F} \text{E}$ ,  $\text{D} \text{D} \text{C}$ ,  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ . Lyric: *has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra, la<sub>es</sub> - fe - ra,*
- Ti. I-2:** Treble clef, common time. Notes:  $\text{G} \text{G} \text{F#}$ ,  $\text{D} \text{D} \text{C}$ ,  $\text{G} \text{G} \text{F#}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ . Lyric: *pa - sos has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra, has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra,*
- T.I:** Treble clef, common time. Notes:  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{D} \text{D} \text{C}$ ,  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ . Lyric: *- - dos, has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra, has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra,*
- Ti. II:** Treble clef, common time. Notes:  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{D} \text{D} \text{C}$ ,  $\text{G} \text{G} \text{F#}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ . Lyric: *pa - sos to - dos, sus pa - sos has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra,*
- A. II:** Treble clef, common time. Notes:  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{D} \text{D} \text{C}$ ,  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ . Lyric: *has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra, has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra, has -*
- T. II:** Treble clef, common time. Notes:  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{D} \text{D} \text{C}$ ,  $\text{G} \text{G} \text{F}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ . Lyric: *pa - sos, si - gan sus pa - sos has - ta la<sub>es</sub> - fe - ra, has -*
- Ac.** Bass clef, common time. Notes:  $\text{B} \text{B} \text{A}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ ,  $\text{B} \text{B} \text{A}$ ,  $\text{E} \text{E} \text{D}$ ,  $\text{B} \text{B} \text{A}$ . (The last note is a large  $\Omega$  symbol).

 The lyrics are written below each staff, corresponding to the notes. The music includes several fermatas and grace notes. Measure numbers 8 and 16 are indicated above the first and second endings respectively.

65

The musical score consists of seven staves. From top to bottom: 1. Ti. I-1: Treble clef, 'has - ta laes - fe - ra' (with 'laes' underlined), 'don - de Ma - rí - a go -'. 2. Ti. I-2: Treble clef, 'has - ta laes - fe - ra,' (with 'laes' underlined). 3. T.I: Treble clef, '8 has - ta laes - fe - ra' (with 'laes' underlined), 'don - de Ma -'. 4. Ti. II: Treble clef, 'has - ta laes - fe - ra' (with 'laes' underlined), 'don - de Ma - rí - a go - ze,' (with 'go - ze' underlined). 5. A. II: Treble clef, '- -ta laes - fe - ra' (with 'laes' underlined), 'don - de Ma - rí - a go - ze,' (with 'go - ze' underlined). 6. T. II: Treble clef, '8 - -ta laes - fe - ra' (with 'laes' underlined), 'don - de Ma - rí - a go - ze,' (with 'go - ze' underlined). 7. Ac.: Bass clef, 'b' (bassoon clef), 'b' (bassoon note). Measure numbers 65 and 8 are indicated above the first two staves respectively.

70

Ti. I-1  
- - ze glo - rias e - ter - nas, glo - rias e - ter -

Ti. I-2  
don - de Ma - rí - a go - ze glo - rias e - ter -

T.I  
- rí - a go - ze glo - rias e - ter - nas, e - ter -

Ti. II  
go - ze glo - rias e - ter - nas, e - ter -

A.II  
don - de Ma - rí - a go - ze e - ter -

T.II  
go - ze glo - rias e - ter - nas, glo - rias e - ter -

Ac.

75

Ti. I-1  
-nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

Ti. I-2  
-nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

T.I  
-nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

Ti. II  
-nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

A.II  
-nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

T.II  
-nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

Ac.

## COPLAS solo y a 6

82 [solo]

Ti. I-1  
c3 - Ma - rí - a se par - te al cie - lo, don - de ten - drá glo - ria e -

Ac.  
c3 - # - - - -

88

Ti. I-1  
- ter - na, y se me par - te el al - ma de pen - sar - se me a -  
Ac.

94

Ti. I-1  
- le - ja. Ya - sí el al - ma con vo - ces di -  
Ac.

100

Ti. I-1  
- - gan en tan - ta pe - na: || c3 Su - ban las vo - ces al  
Ti. I-2  
- - - - || c3 Su - ban las vo - ces al  
T.I  
- - - - || c3 Su - ban las vo - ces al  
Ti. II  
- - - - || c3 Su - ban las  
A.II  
- - - - || c3 Su - ban las  
T.II  
- - - - || c3 Su - ban las  
Ac.

105

Ti. I-1  
cie - lo y di - ga Ca -

Ti. I-2  
cie - lo Ca - pi - lla

T.I  
cie - lo y di - ga Ca - pi - lla Re - gia,

Ti. II  
vo - ces al cie - lo,

A. II  
vo - ces al cie - lo, Ca - pi -

T. II  
vo - ces al cie - lo, Ca - pi - lla Re - gia,

Ac.

110

Ti. I-1  
-pi - lla Re - gia, Ca - pi - lla Re - gia,

Ti. I-2  
Re - gia, y di - ga Ca - pi - lla, Ca - pi - lla Re - gia,

T.I  
8 Re - gio, Ca - pi - lla, Ca - pi - lla Re - gio,

Ti. II  
Ca - pi - lla Re - gio, que Ma -

A. II  
- lla Re - gio, Re - gio,

T. II  
8 Ca - pi - lla Re - gio, Re - gio que Ma -

Ac.

115

Ti. I-1

Ti. I-2

T.I

Ti. II

A. II

T. II

Ac.

pe - ro nun - ca más

pe - ro nun - ca más

pe - ro nun - ca más

rí - a, Ma - rí - a al cie - lo par - te, pe - ro nun - ca más

que Ma - rí - a al cie - lo par - te, pe - ro nun - ca más

- rí - a al cie - lo par - te, par - te, pe - ro nun - ca más

120

Ti. I-1  
— en - te - ra.

Ti. I-2  
— en - te - ra. 2. De - ja el mun - do mi - se - rab - le,

T.I  
δ — en - te - ra.

Ti. II  
en - te - ra.

A.II  
en - te - ra.

T.II  
δ en - te - ra.

Ac.

126

Ti. I-2  
que el mun - do to - do es mi - se - ria, en don - de li - be - ral mos -

Ac.

132

Ti. I-2

-trar - se al mun - do pue - da. Y a - sí pues es - pe -

Ac.

139

Ti. I-2

-ra - mos di - vi - nas in - flu - en - cias: Di - gan mu - dan - do el

Ac.

144

Ti. I-1

Vue - len, vue - len

Ti. I-2

ai - re en ve - lo - ces cor - che - as, vue - len, vue - len jun - tos,

T.I.

<sup>8</sup>

Vue - len, vue - len jun - -

A.II.

Vue - len,

Ac.

147

Ti. I-1  
jun - tos, en sín - co -

Ti. I-2  
vue - len, vue - len jun - tos, vue - len,

T.I  
tos, vue - len, vue - len, vue - len jun - tos, vue - len jun -

Ti. II  
Vue - len, vue - len, vue - len, vue - len jun - tos, vue - len, vue - len

A. II  
vue - len jun - tos en\_\_\_\_\_ sín - co - pas\_\_\_\_\_

T. II  
En sin - co - pas que\_\_\_\_\_

Ac.

149

Ti. I-1      -pas      quee - le - van,      vue - len,      vue - len      jun - tos,

Ti. I-2      vue - len,      vue - len      jun - tos,      en      sín - co - pas

T.I      8 - tos      en      sín - co - pas      quee -

Ti. II      jun - tos,      en      sín - co -

A.II      -      quee - le - van,

T.II      8 - e - le - van,      vue - len,      vue - len      jun - tos,

Ac.

151

Ti. I-1      vue - len, vue - len jun - tos en sín - co - pas \_\_\_\_\_

Ti. I-2      - que e - le - van, vue - len, vue - len jun -

T.I      - le van, vue - len, vue - len jun - tos en

Ti. II      - pas que e - le van,

A. II      vue - len vue - len jun - tos en sín - co -

T. II      8 en sin - co - pas que \_\_\_\_\_

Ac.

153

Ti. I-1

Ti. I-2

T.I

Ti. II

A.II

T.II

Ac.

que e - le van, en  
tos, en sín - co - pas que e - le van, en  
sín - co - pas que e - le van, en sín -  
vue - len, vue - len jun - tos, vue - len, vue - len, vue - len  
- pas que e - le - van,  
e - le van, en

155

Ti. I-1  
sín - co - pas, vue - len, vue - len jun - tos en

Ti. I-2  
sin - co - pas que e - le - van, vue - len, vue - len jun - tos en

T.I  
8 - - co - pas que e - le - - -

Ti. II  
jun - tos, en sín - - co - pas

A. II  
en sín - - co - pas que

T. II  
8 sin - - co - pas que e - le - - -

Ac.

157

Ti. I-1  
sín - co - pas quee - le - van. \_\_\_\_\_

Ti. I-2  
sín - co - pas quee - le - van. \_\_\_\_\_

T.I  
8 - - - van. \_\_\_\_\_ 3. Tan lle -

Ti. II  
- quee - le - van. \_\_\_\_\_

A. II  
- e - lc - van. \_\_\_\_\_

T. II  
8 - - - van. \_\_\_\_\_

Ac.

161

T.I  
8 - na de gra - cias su - be, quees - té - ril de - ja la

Ac.

166

T.I

tie - rra, si no es que a su con - tac - to fruc - ti - fi -

Ac.

171

T.I

- ca - da que\_\_\_\_\_ da. Y a - sí con - mi - go a -

Ac.

177

Ti. I-1

Con be - mo - les

T.I

cor - des di - gan vo - ces ex - cel - sas: tri -

T. II

Con be -

Ac.

182

Ti. I-1  
blan - dos, blan - dos, con be -

Ti. I-2  
tri - na - dos que sus - pen -

T.I  
8 - na - dos que sus - pen - dan, que sus - pen -

Ti. II  
Con be - mo - les blan - -

A. II  
Con be - mo - les blan - - dos, con be - mo - les blan - -

T. II  
8 - mo - les blan - - dos,

Ac.

188

The musical score consists of six staves. From top to bottom, they are labeled: Ti. I-1, Ti. I-2, T.I, Ti. II, A. II, and T.II. The first five staves are in soprano clef, while the basso continuo staff is in bass clef. The vocal parts alternate lyrics every measure. The lyrics are as follows:

Ti. I-1: -mo - les blan - dos que sus - pen - dan, tri - na - dos  
 Ti. I-2: - dan, con be - mo - les blan - dos, tri - na - dos  
 T.I: 8 - dan, tri - na - dos que sus - pen - dan, tri - na - dos  
 Ti. II: - dos, con be - mo - les blan - dos, con be - mo - les blan -  
 A. II: - dos, tri - na - dos que sus - pen - dan, tri - na - dos  
 T.II: 8 con be - mo - les blan - - dos, tri - na - dos  
 Ac.: (basso continuo staff)

194

Ti. I-1      que sus - pen - dan: si - gan sus pa - sos, sus pa - sos,

Ti. I-2      que sus - pen - dan: si - gan sus pa - sos, sus

T.I      8 que sus - pen - dan: si - gan sus

Ti. II      -dos, sus - pen - dan: si - gan sus

A. II      que sus - pen - dan: si - gan sus pa - sos, si - gan sus pa - sos,

T. II      8 que sus - pen - dan: si - gan sus pa - so, sus pa - sos to - dos, si -

Ac.

201

Ti. I-1  
sus pa - sos, si - gan sus pa - sos has - ta la es - fe - ra, la es -

Ti. I-2  
pa - sos to - dos, si - gan sus pa - sos has - ta la es -

T.I  
pa - sos to - dos, si - gan sus pa - sos to - dos, has - ta la es -

Ti. II  
pa - sos, sus pa - sos, si - gan sus pa - sos to - dos, sus

A.II  
si - gan sus pa - sos, sus pa - sos to - dos has - ta la es -

T.II  
- - gan sus pa - sos to - dos, si - gan sus pa - sos, si - gan sus

Ac.

207

Ti. I-1  
- fe - ra, has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra

Ti. I-2  
- fe - ra, has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra,

T.I  
8 - fe - ra, has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra

Ti. II  
pa - sos has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma -

A. II  
- fe - ra, has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma -

T. II  
8 pa - sos has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma -

Ac.

213

Ti. I-1  
don - de Ma - rí - a go - ze glo - rias e - ter - nas, glo - rias e -

Ti. I-2  
don - de Ma - rí - a go - ze glo - rias e -

T.I  
8 don - de Ma - rí - a go - ze glo - rias e - ter - nas, e -

Ti. II  
-rí - a go - ze, go - ze glo - rias e - ter - nas, e -

A. II  
-rí - a go - ze, don - de Ma - rí - a go - ze e -

T. II  
8 -rí - a go - ze, go - ze glo - rias e - ter - nas, glo - rias e -

Ac.

219

Ti. I-1  
-ter - nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

Ti. I-2  
-ter - nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

T.I  
-ter - nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

Ti. II  
-ter - nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

A. II  
-ter - nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

T. II  
-ter - nas, glo - rias e - ter - nas.\_\_\_\_\_

Ac.

# Qué música celestial

Villancico para la Calenda al Nacimiento a 12, año de 1678

Attr. Manuel de León Marchante (Toledo, 1677)

MIGUEL DE IRÍZAR (1634–1684)

[ESTRIBILLO]

The musical score consists of 12 staves of music for a 12-part choir. The choir is divided into three sections: CHORUS I (TIPLE I-1, TIPLE I-2, ALTO I, TENOR I), CHORUS II (TIPLE II, ALTO II, TENOR II, BAJO II), and CHORUS III (TIPLE III, ALTO III, TENOR III, BAJO III). The score includes a basso continuo part labeled [ACOMP.] General at the bottom. The music is in common time (indicated by a 'C') and consists primarily of quarter notes (indicated by a '4'). The vocal parts sing in unison during the strophic sections. The first section (Tiple I-1) has a melodic line starting on C3. The second section (Tiple II) starts on C3. The third section (Tiple III) starts on C3. The basso continuo part begins with a bass note on C3 followed by a series of eighth-note chords: C3, G2, F2, E2, B1.

CHORUS I

TIPLE I-1

TIPLE I-2

ALTO I

TENOR I

CHORUS II

TIPLE II

ALTO II

TENOR II

BAJO II

CHORUS III

TIPLE III

ALTO III

TENOR III

BAJO III

[ACOMP.] General

[ESTRIBILLO]

4 7 6 7 7

6

solo

¿Qué so - be - ra - na ar - mo - ní - a es la que el o - -  
real - te ra?

A.I

Gn.

7 6 4 7 7 7

13

The musical score consists of ten staves of music. The voices are labeled on the left: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ti. III, A. III, T. III, B. III, and Gn. (Basso Continuo). The music is in common time, with key changes indicated by sharps and flats. The vocal parts sing in homophony, with lyrics in Spanish. The basso continuo part provides harmonic support at the bottom.

Ti. I-1: -í- do e - le - va? ¿Qué

Ti. I-2: -

A. I: -

T. I: - 8 ¿Qué

Ti. II: - ¿Qué mú - si - ca ce - les - tial

A. II: - ¿Qué mú - si - ca ce - les - tial

T. II: - 8 ¿Qué mú - si - ca ce - les - tial

B. II: - ¿Qué mú - si - ca ce - les - tial

Ti. III: -

A. III: -

T. III: - 8

B. III: -

Gn.: 4 6 5 6 5

20

mú - si - ca ce - les - tial es la que hoy el ai - re al - te - ra?

mú - si - ca ce - les - tial es la que hoy el ai - re al - te - ra?

mú - si - ca ce - les - tial es la que hoy el ai - re al - te - ra?

mú - si - ca ce - les - tial es la que hoy el ai - re al - te - ra?

mú - si - ca ce - les - tial es la que hoy el ai - re al - te - ra?

es la que hoy el ai - re al -

es la que hoy el ai - re al -

es la que hoy el ai - re al -

- tial

- tial

8 - tial

- tial

Gn.

6

27

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

T. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ti. III

A. III

T. III

B. III

Gn.

1

Qué so - be - ra - naar - mo - ní -

Qué so - be - ra - naar - mo - ní -

Qué so - be - ra - naar - mo - ní -

Qué so - be - ra - naar - mo - ní -

-te - ra?

-te - ra?

8 -ra?

-te - ra?

es la que hoy el ai - re al - te - ra?

es la que hoy el ai - re al - te - ra?

8 es la que hoy el ai - re al - te - ra?

es la que hoy el ai - re al - te - ra?

$\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{7}{7}$

34

The musical score consists of ten staves of music. The voices are divided into two groups: Treble (Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II) and Alto (A. III, T. III, B. III). The basso continuo part is labeled Gn. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal parts sing in unison, with lyrics in Spanish. The lyrics are: "a es la que el o - í - do e - le - va," repeated multiple times across the staves. The score includes various musical markings such as fermatas, grace notes, and dynamic changes.

Ti. I-1  
-a es la que el o - í - do e - le - va,

Ti. I-2  
-a es la que el o - í - do e - le - va,

A. I  
-a es la que el o - í - do e - le - va,

T. I  
8 -a es la que el o - í - do e - le - va,

Ti. II  
es la que el o - í - do e - le - va,

A. II  
es la que el o - í - do e - le - va,

T. II  
8 es la que el o - í - do e - le - va,

B. II  
es la que el o - í - do e - le - va,

Ti. III  
es la que el o - í - do e -

A. III  
es la que el o - í - do e -

T. III  
8 es la que el o - í - do e -

B. III  
es la que el o - í - do e -

Gn.  
# # # # # # # # # #

41

The musical score consists of ten staves of music. The voices are labeled on the left: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ti. III, A. III, T. III, B. III, and Gn. (Basso Continuo). The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal parts sing in unison, repeating the phrase "es la que el o - í - do e - le - va?". The basso continuo part (Gn.) provides harmonic support at the bottom, featuring sustained notes and bassoon entries.

Ti. I-1 es la que el o - í - do e - le - va?

Ti. I-2 es la que el o - í - do e - le - va?

A. I es la que el o - í - do e - le - va?

T. I 8 es la que el o - í - do e - le - va? *solo* ¿Qué luz es es -

Ti. II es la que el o - í - do e - le - va?

A. II es la que el o - í - do e - le - va?

T. II 8 es la que el o - í - do e - le - va?

B. II es la que el o - í - do e - le - va?

Ti. III - le - va, el o - í - do e - le - va?

A. III - le - va, el o - í - do e - le - va?

T. III 8 - va, el o - í - do e - le - va?

B. III - le - va, el o - í - do e - le - va?

Gn.

48

Ti. I-2

T.I

Gn.

solo

¿Qué cla - ro ful - gor el

8 - ta que en dí - a trans - for - ma la no - che den - sa?

cie - lo es - ta no - che da a la tie - rra?

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ti. III

A. III

T. III

B. III

Gn.

55

¿Qué luz es es - ta que en dí - a

¿Qué luz es es - ta que en dí - a

¿Qué luz es es - ta que en dí - a

¿Qué luz es es - ta que en dí - a

trans-

trans-

trans-

trans-

63

Ti. I-1

Ti. I-2

A.I

T.I

Ti. III

A.III

T.III

B.III

Gn.

8

for - ma la no - che den - sa?

for - ma la no - che den - sa?

8 - for - ma la no - che den - sa?

for - ma la no - che den - sa?

**4** **b3** **6** **5** **6** **7**

¿Qué cla - ro ful - gor el cie - lo  
¿Qué cla - ro ful - gor el cie - lo es -  
¿Qué cla - ro ful - gor el cie - lo es -  
¿Qué cla - ro ful - gor el cie - lo es -  
-for - ma la no - che den - sa?  
-for - ma la no - che den - sa?  
-for - ma la no - che den - sa?  
-for - ma la no - che den - sa?

70

Ti. I-1  
esta noche da a la tie-rra? Lo ad - mi - rab - le

Ti. I-2  
esta noche da a la tie-rra? Lo ad - mi - rab - le

A. I  
esta noche da a la tie-rra? Lo ad - mi - rab - le

T. I  
esta noche da a la tie-rra? Lo ad - mi - rab - le

Ti. II  
Lo ad - mi - rab - le de es - ta e-

A. II  
Lo ad - mi - rab - le de es - tae-

T. II  
Lo ad - mi - rab - le de es - tae-

B. II  
Lo ad - mi - rab - le de es - tae-

Ti. III  
Lo ad - mi - rab - le

A. III  
Lo ad - mi - rab - le

T. III  
Lo ad - mi - rab - le

B. III  
Lo ad - mi - rab - le

Gn.

6

77

Ti. I-1  
gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de no - ve - dad en - cie -

Ti. I-2  
gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de no - ve - dad en - cie -

A. I  
gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de no - ve - dad en - cie -

T. I  
8 gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de no - ve - dad en - cie -

Ti. II  
- nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

A. II  
- nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

T. II  
8 - nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

B. II  
- nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

Ti. III  
*e* de es - ta e - nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

A. III  
*e* de es - ta e - nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

T. III  
*e* 8 de es - ta e - nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

B. III  
*e* de es - ta e - nig - ma gran - de no - ve - dad en - cie -

Gn.

dulces?

84 4

Ti. I-1  
-rra.

Ti. I-2  
-rra.

A. I  
-rra. solo Glo - ria re - pi - ten las vo - ces.

T. I  
8 -rra.

Ti. II  
-rra. Glo - ria. sus

A. II  
-rra. Glo - ria. sus

T. II  
8 -rra. Glo - ria. sus

B. II  
-rra. Glo - ria. sus

Ti. III  
-rra. Glo - ria. sus

A. III  
-rra. Glo - ria. sus

T. III  
8 - -rra. Glo - ria. sus

B. III  
-rra. Glo - ria. sus

Gn.

92

Ti. I-2

T. I

8 *dulces*

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ti. III

A. III

T. III

B. III

Gn.

To - da la tie - rra es ya cie - lo.  
Y to - do el cie - lo da en

*solo*

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

lu - ces ca - den - cias. To - da

6

100

Ti. I-1

T.I.

tie - rra, da en tie - rra.

Ti. II

y to - do

A. II

y to - do

T. II

y to - do

B. II

y to - do

Ti. III

y to - do ¿Qué se - rá que en nues - tra du -

A. III

y to - do ¿Qué se - rá que en nues - tra du -

T. III

y to - do ¿Qué se - rá que en nues - tra du -

B. III

y to - do ¿Qué se - rá que en nues - tra du -

Gn.

5

6

108

¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

8 ¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

No ca - be sa - ber que en - cie - rra

No ca - be sa - ber que en - cie - rra

No ca - be sa - ber que en - cie - rra

-da ser el

-da ser el

8 -da ser el

-da ser el

Gn.

6      6      6

115

Ti. I-1  
Ti. I-2  
A. I  
T. I  
Ti. II  
A. II  
T. II  
B. II  
Ti. III  
A. III  
T. III  
B. III  
Gn.

ser glo - rias to - da la tie - rra, ser glo - rias  
ser glo - rias to - da la tie - rra, ser glo - rias  
ser glo - rias to - da la tie - rra, ser glo - rias  
ser glo - rias to - da la tie - rra, ser glo - rias  
cie - lo vo - ces to - da, ser glo - rias  
cie - lo vo - ces to - da, ser glo - rias  
cie - lo vo - ces to - da, ser glo - rias  
cie - lo vo - ces to - da, ser glo - rias

6 6 6

123

Ti. I-1 to - da la tie - rra?

Ti. I-2 to - da la tie - rra?

A. I solo to - da la tie - rra? La cau - sa es, pas - to - res, que de u - na don - ce - lla

T. I 8 to - da la tie - rra?

Ti. II to - da la tie - rra.

A. II to - da la tie - rra.

T. II 8 to - da la tie - rra.

B. II to - da la tie - rra.

Ti. III to - da la tie - rra?

A. III to - da la tie - rra?

T. III 8 to - da la tie - rra?

B. III to - da la tie - rra?

Gn.

130

A.I. to - ma el Ver - bo car - ne por pa - gar la deu - da que del pri - mer

Gn.

137

A.I. pa - dre to - mó por su cuen - ta, y el cie - lo en - vi - dio - so de ver que hoy la

Gn.

144

A.I. tie - rra a Dios go - za hu - ma - no, con vo - ces ce - le - bra la di - cha que el or - be -

Gn.

151

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

T. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ti. III

A. III

T. III

B. III

Gn.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na. Pues si bien

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

- po - se - e en sues - fe - ra: Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

Ven - ga en - ho - ra - bue - na.

158

a dar - nos glo - ria en vez de pe - na, ven - ga en - ho - ra - bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra -

Ven - ga en - ho - ra bue-

Ven - ga en - ho - ra bue-

Gn.

165

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

T. I *solo*

8 - na. Y de vues - tras du - das pro - se - guid el te -

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ti. III

A. III

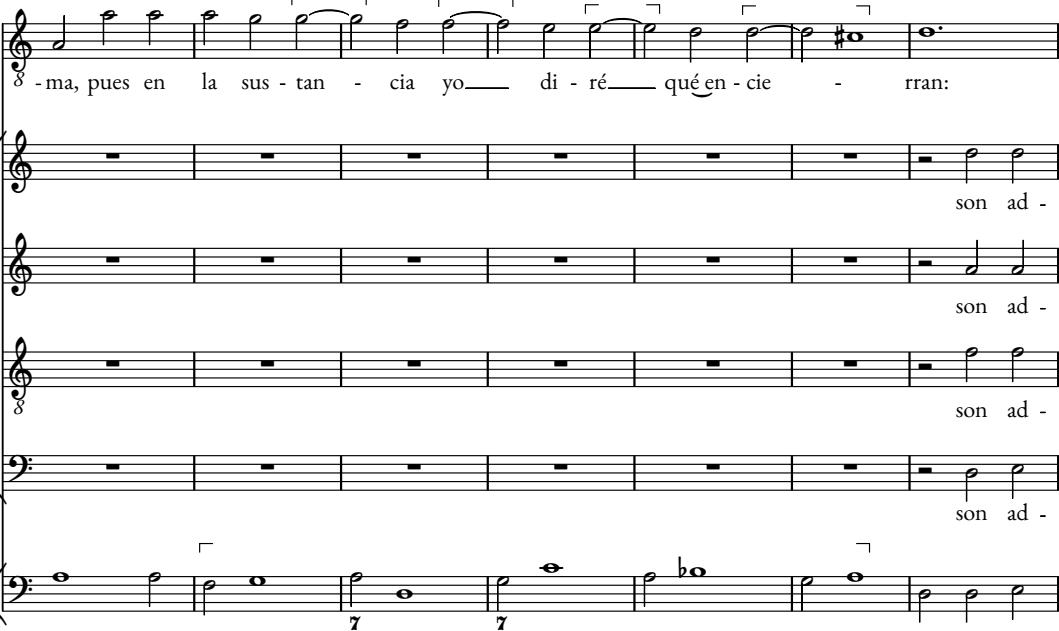
T. III

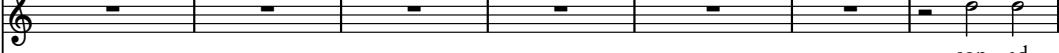
8 - na.

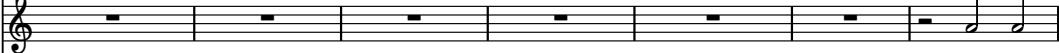
B. III

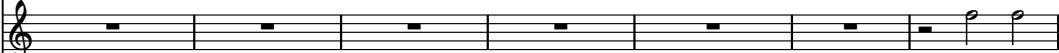
Gn.

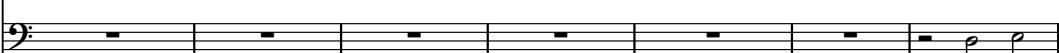
172

T. I      

T. II      

A. II      

T. II      

B. II      

Gn.      

179

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

T. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ti. III

A. III

T. III

B. III

Gn.

son ad - mi - ra - cio - nes

son ad - mi - ra - cio - nes

son ad - mi - ra - cio - nes

son ad - mi - ra - cio - nes

-mi - ra - cio - nes

son ad - mi - ra - cio - nes

son ad - mi - ra - cio - nes

son ad - mi - ra - cio - nes

son ad - mi - ra - cio - nes

de ver que en la

186

Ti. I-1 de ver que en la tie - rra se siem - bren lu -

Ti. I-2 de ver que en la tie - rra se siem - bren lu -

A. I de ver que en la tie - rra se siem - bren lu -

T. I 8 de ver que en la tie - rra se siem - bren lu -

Ti. II de ver que en la tie - rra,

A. II de ver que en la tie - rra,

T. II 8 de ver que en la tie - rra,

B. II de ver que en la tie - rra,

Ti. III tie - rra

A. III tie - rra

T. III 8 tie - rra

B. III tie - rra

Gn.

193

Ti. I-1 - ce - ros, se co - jan es - tre - llas, se co - jan es - tre - llas.

Ti. I-2 - ce - ros, se co - jan es - tre - llas, se co - jan es - tre - llas. Pro - se - solo

A. I - ce - ros, se co - jan es - tre - llas, se co - jan es - tre - llas.

T. I - ce - ros, se co - jan es - tre - llas, se co - jan es - tre - llas.

Ti. II se co - jan es - tre - llas.

A. II se co - jan es - tre - llas.

T. II se co - jan es - tre - llas.

B. II se co - jan es - tre - llas.

Ti. III se co - jan es - tre - llas.

A. III se co - jan es - tre - llas, es - tre - llas.

T. III se co - jan es - tre - llas.

B. III se co - jan es - tre - llas.

Gn.  $\frac{6}{5}$

200

Ti. I-2  
Gn.

-guió las du - das y en gra - ves ca - den - cias de so - no - ras vo -

7 6

[Fine]

207

Ti. I-1  
Ti. I-2  
A. I  
T. I  
Ti. II  
A. II  
T. II  
B. II  
Ti. III  
A. III  
T. III  
B. III  
Gn.

Se - a en - ho - ra - bue - na.  
- ces des - ci - fra - ré el te - ma. Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.  
Se - a en - ho - ra - bue - na.

## COPLAS

215

Ti. I-1 1a. ¿Qué se - rá que en vo - ces gra - ves to - da la cor - te ce - les -  
3a. ¿Qué se - rá que un por - ta - li - llo tan - to en sí se des - va - ne -  
5a. ¿Qué se - rá que una don - ce - lla ten - ga un in - fan - te en su al - ber -  
7a. ¿Qué se - rá que los a - rro - yos hoy sus cris - ta - les de - tie -

Gn.

222

Ti. I-1 -te con\_\_ glo - ria\_y paz nos con - vi - da en al - ter -  
ce que\_\_ to - do el po - der en - cie - rrá en lo es - tre -  
gue, siendo a un - tiem - po ma - dre y vír - gen sin que u - no y  
-hen y se mue - stran más\_ gus - to - sos cuan - do es - tán

Gn.

229

Ti. I-1 -na - dos\_\_ mo - te - tes?  
-cho de un\_ pe - se - bre?  
o - tro\_\_ se nie - gue?  
me - nos\_\_ co - rrien - tes?

A. I. 1b. Es que el cie - lo hoy go - zo - so de -  
3b. El por - tal no e - ra na - da y al -  
5b. Es muy jus - ta la du - da pe -  
7b. Co - mo el rí - o de gra - cia sa -

Gn.

236

A. I. - glo - rias ta - les va - rias ga - las de a -  
ver que hoy tie - ne en su al - ber - gue a Dios  
ro yo en - tien - do que sa - lir de e - lla pue -  
le hoy de ma - dre a su vis - ta las

Gn.

243

A.I. -cen - tos rom - pe\_\_\_\_ en ai - re.  
ni - ño se\_\_\_\_ des - va - ne - ce.  
-des den - tro\_\_\_\_ de\_\_\_\_ un Cre - do.  
a - guas vier - ten\_\_\_\_ cris - ta - les.

T.I. 8

Gn.

[D.C. al Fine  
after copla 7b]

2a. ¿Qué se -  
4a. ¿Qué se -  
6a. ¿Qué se -

251

T.I. -rá que a me - dia - no - che por las puer - tas del o - rien - te  
-rá que a los pas - tores un pa - ra - nin - fo re - cuer - de  
-rá que hasta dos brutos se pre - cian tan - de cor - te - ses

Gn. 6 6

259

T.I. 8 sin rom - per el al - ba vel - ta[?] el sol se nos ma - ni - fies - te?  
y de - jan - do sus o - ve - jas más - ga - na - dos se en - cuen - tren?  
que en - tre los dos la ver - dad hoy se mi - ra so - la - men - te?

Gn. 6 6

\* suggest ?  
Bella

267

Ti. I-2 2b. Es que el sol cuan - do na - ce de tal au - ro - ra  
4b. Es pas - tor y a - sí el ni - ño quie - re pre - miar - los  
6b. Tie - nen a Dios de - lan - te y a - sí es muy jus - to

Gn. 7

275

Ti. I-2

do - rael hie - rro del hom - bre que a e - lla la a - do - ra.  
por - que cui - den gus - to - sos de sus re - ba - ños.  
que la mo - des - tia se ha - lle has - ta en los bru - tos.

Gn.

# Qué destemplada armonía

Villancico de Calenda al Nacimiento de Nuestro Señor, a 11

Anonymous

JERÓNIMO DE CARRIÓN (1660–1721)

CHORUS I

CHORUS II

CHORUS III  
[instrumental]

## ESTRIBILLO a 11 Despacio

The musical score consists of 11 staves of music. From top to bottom, the voices are: TIPLE I-1, TIPLE I-2, ALTO I, TENOR I, TIPLE II, ALTO II, TENOR II, BAJO II, ACOMP. DE 1º Y 2º COROS, TIPLE III-1 DE CHIRIMÍA, TIPLE III-2 DE CHIRIMÍA, BAJO III DE CHIRIMÍA, ACOMP. DE 3º CORO AL ÓRGANO, and ACOMP. GENERAL. The music is in common time, key signature of one flat, and includes a solo section for the first tiple. The vocal parts are mostly sustained notes or short eighth-note patterns, while the instrumental parts provide harmonic support.

5

Ti. I-1      - fu - sas vo - ces va - rias de lo pro - fun - do del va - lle

Ac. I/II

Gn.

12

Ti. I-1      la - sa - gra - da es - fe - ra es - ca - la?

Ac. I/II

Gn.

18

T.I      *Solo*  
8 Sin du - da gi - me o - pr - mi - da, la na - tu - ra - le - za hu - ma -

Ac. I/II

Gn.

24

T.I  
8-na al pe - so de in - fiel ca - de - na que hon - ro - sa-

Ac. I/II

Gn.

30

Ti. I-1

Ti. I-2 Solo  
Pues con

T.I  
8 -men - te a - rras tra.

Ac. I/II

Gn.

[1]

36

The musical score consists of ten staves of music. The voices are labeled on the left: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing in homophony, with lyrics appearing below the staff. The instrumental part (Gn.) provides harmonic support with sustained notes.

lyrics:

- Ti. I-1: *quedo ay - es tris - tes,*
- Ti. I-2: *ay - es tris - tes,*
- A. I: *quedo ay - es tris - tes,*
- T. I: *ay - es tris - tes,*
- Ti. II: *Pues con ay - es tris - tes,*
- A. II: *Pues con ay - es tris - tes,*
- T. II: *Pues con ay - es tris - tes,*
- B. II: *Pues con ay - es tris - tes,*
- Ac. I/II: (no lyrics)
- Ti. III-1: (no lyrics)
- Ti. III-2: (no lyrics)
- B. III: (no lyrics)
- Ac. III: (no lyrics)
- Gn.: (no lyrics)

42

Ti. I-1

A. I      *voz*

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

48

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, and Ti. III-1. The instruments are: Gn. (bassoon) and Ac. III (double bass). The vocal parts sing in homophony, while the instruments provide harmonic support. The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts enter at measure 48, singing "tier - nas an - sias," followed by "el cie -" and "an - sias," "an - sias," "- - sias," "an - sias," and finally "an - sias," which concludes with a fermata. The instrumental parts begin later, with the double bass providing harmonic support from the start and the bassoon joining in at measure 6.

Ti. I-1      tier - nas an - sias,  
              quedo

Ti. I-2      tier - nas an - sias,  
              quedo

A. I           tier - nas an - sias,  
              quedo

T. I           tier - nas an - sias,      voz  
              el cie -

Ti. II          an - sias,

A. II          an - sias,

T. II          - - sias,

B. II          an - sias,

Ac. I/II         6

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.             6

54

quedo  
pe - ne - tra,  
y a

pe - ne - tra,  
quedo

pe - ne - tra,  
quedo

8 - -lo pe - ne - tra, pe - ne - tra,

el cie - lo pe - ne - tra,

el cie - lo pe - ne - tra

8 el cie - lo pe - ne - tra,

el cie - lo pe - ne - tra,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

61

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The instruments are: Timpani (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Bassoon (Ac.), and Organ (Gn.). The vocal parts sing the lyrics "su pie - dad cla - ma," in a repeating pattern. The organ part provides harmonic support. The score is in common time, with a key signature of one flat.

Ti. I-1      su pie - dad cla - ma,      su pie - dad cla - ma,

Ti. I-2      *y a* su pie - dad cla - ma,      *y a* su pie - dad cla - ma,

A. I      *y a* su pie - dad cla - ma,      *y a* su pie - dad cla - ma,

T. I      *y a* su pie - dad cla - ma,      *y a* su pie - dad cla - ma,

Ti. II      *y a* su pie - dad cla - ma,      *y a* su pie - dad cla - ma,

A. II      *y a* su pie - dad cla - ma,      *y a* su pie - dad cla - ma,

T. II      *y a* su pie - dad cla - ma,      *y a* su pie - dad cla - ma,

B. II      *y a* su pie - dad cla - ma,      *y a* su pie - dad cla - ma,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

68

2 Airoso

Ti. I-1  
y a su pie - dad da - ma. Ye - le - van - do los

Ti. I-2  
y a su pie - dad da - ma. Ye - le - van - do los

A. I  
y a su pie - dad da - ma.

T. I  
y a su pie - dad da - ma.

Ti. II  
y a su pie - dad da - ma, cla - ma.

A. II  
y a su pie - dad da - ma, cla - ma.

T. II  
y a su pie - dad da - ma, cla - ma.

B. II  
y a su pie - dad da - ma, cla - ma.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

75

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The instruments are: Timpani (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Bassoon (Ac.), and Organ (Gn.). The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing in unison, while the instrumental parts provide harmonic support. The lyrics are written below the vocal staves.

dul - ces a - cen - tos, dul - ces a - cen - tos,  
dul - ces a - cen - tos, dul - ces a - cen - tos,  
Y e - le - van - do los dul - ces a - cen - tos,  
8 Y e - le - van - do los dul - ces a - cen - tos,  
Y e - le -  
Y e - le - van - do los dul - ces a -  
Y e - le -  
Ac. I/II  
Ti. III-1  
Ti. III-2  
B. III  
Ac. III  
Gn.

82

The musical score consists of ten staves of music for voices. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The music is in common time and includes lyrics in Spanish. The lyrics are as follows:

los dul - ces a - cen - tos,  
los dul - ces a - cen - tos,  
los dul - ces a - cen - tos,  
los dul - ces a - cen - tos,  
- van - do los dul - ces a - cen - tos, los dul - quedo  
- cen - tos, dul - ces a - cen - tos, los dul - quedo  
- cen - tos, los dul - ces a - cen - tos, los dul - quedo  
- van - do los dul - ces a - cen - tos, los dul -  
Ac. I/II  
Ti. III-1  
Ti. III-2  
B. III  
Ac. III  
Gn.

89

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, T. I, T. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The instruments are: Timpani (Ti.), Tenor (T.), Alto (A.), Bass (B.), Bassoon (Ac.), and Bassoon (Gn.). The music is in common time (indicated by '4') and includes lyrics in Spanish. The lyrics are:

Ti. I-1: cuan - do

Ti. I-2: cuan - do voz le a - se - gu - ra fe -

T. I: cuan - do quedo le a - se - gu - ra fe - liz es - pe -

T. II: - - ces a - cen - tos,

A. II: - - ces a - cen - tos,

T. II: - - ces a - cen - tos,

B. II: - - ces a - cen - tos,

Ac. I/II: b

Ti. III-1: - - p - p - b - p - p -

Ti. III-2: - - p - b - p - p - p -

B. III: - - p - b - p - p - p -

Ac. III: - - p - b - p - p - p -

Gn.: 4 b

96

Ti. I-1 la a - se - gu - ra fe - liz - es - pe - ran - za,  
 Ti. I-2 - liz es - pe - ran - za, es - pe - ran - za, al e - ter - no le pi - de ren -  
 A.I cuan - do la a - se - gu - ra fe - liz es - pe - ran - za, al e - ter - no le  
 T.I 8 - ran - za, fe - liz es - pe - ran - za, al e -  
 Ac. I/II  
 Gn.

103

Ti. I-1 al e - ter - no le pi - de ren - di - da, el cum - pli - mien - to de su al - ta pa -  
 Ti. I-2 - di - da, le pi - de ren - di - da,  
 A.I pi - de ren - di - da,  
 T.I 8 - ter - no le pi - de ren - di - da, el cum - pli -  
 Ac. I/II  
 Gn.

110

The musical score consists of eight staves, each with a different vocal or instrumental part. The parts are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, and Gn. The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing in Spanish, with lyrics such as "la-bra, de sual-ta pa-la - bra," and "el cum-pli-mien-to de sual-ta pa-la - bra." The instrumental parts play simple harmonic patterns. Measure 110 begins with a vocal entry from Ti. I-1 and Ti. I-2. The vocal parts continue through measure 111, with A. I and T. I joining in. Measures 112 and 113 show the vocal parts continuing their melody. In measure 114, the vocal parts are joined by the instrumental parts (Ac. I/II and Gn). The vocal parts continue through measure 115, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 116, while the instrumental parts continue. Measure 117 begins with a vocal entry from Ti. II, A. II, T. II, and B. II, singing "voz al e -". The vocal parts continue through measure 118, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 119, while the instrumental parts continue. Measure 120 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 121, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 122, while the instrumental parts continue. Measure 123 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 124, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 125, while the instrumental parts continue. Measure 126 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 127, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 128, while the instrumental parts continue. Measure 129 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 130, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 131, while the instrumental parts continue. Measure 132 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 133, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 134, while the instrumental parts continue. Measure 135 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 136, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 137, while the instrumental parts continue. Measure 138 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 139, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 140, while the instrumental parts continue. Measure 141 begins with a vocal entry from Ac. I/II and Gn, singing "voz al e - ter - no le". The vocal parts continue through measure 142, with the instrumental parts providing harmonic support. The vocal parts conclude in measure 143, while the instrumental parts continue.

117

The musical score consists of 14 staves of music, each with a unique vocal or instrumental part. The parts are labeled as follows:

- Ti. I-1
- Ti. I-2
- A. I
- T. I
- Ti. II
- A. II
- T. II
- B. II
- Ac. I/II
- Ti. III-1
- Ti. III-2
- B. III
- Ac. III
- Gn.

The music is in common time and includes lyrics in Spanish. The lyrics begin with "al e - ter - no le" and continue through several stanzas. The vocal parts (Ti, A, T, B) are in soprano range, while the instrumental parts (Ac, Gn) are in basso range. The score uses a mix of quarter and eighth notes, with some grace notes and fermatas. Measure numbers are present above the staff lines.

124

Ti. I-1  
pi - de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren -

Ti. I-2  
- ter - no le pi - de ren - di - da, al e - ter - no le

A. I  
- ter - no le pi - de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren -

T. I  
8 - ter - no le pi - de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren -

Ti. II  
- de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

A. II  
- di - da, al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

T. II  
8 - - da, al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

B. II  
- di - da, al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

131

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The instruments are: Timpani (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Bassoon (Ac.), and Organ (Gn.). The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing in homophony, while the instruments provide harmonic support. The lyrics are written below the vocal staves.

di - da,  
pi - de ren - di - da,  
- di - da,  
- di - da,  
el cum - pli - mien - to de sual - ta pa - la - bra,  
el cum - pli - mien - to de sual - ta pa - la - bra,  
de sual - ta pa - la - bra,  
el cum - pli - mien - to de sual - ta pa - la - bra,

138

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The instruments are: Timpani (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bassoon (B.), Bassoon/Corno (Ac.), and Bassoon/Tuba (Gn.). The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing in unison, while the instrumental parts provide harmonic support. The lyrics are written below the vocal staves.

de sual - ta pa - la - bra,  
el cum - pli - mien - to de sual - ta pa - la - bra, de  
el cum - pli - mien - to de sual - ta pa -  
el cum - pli - mien - to de sual - ta, de sual - ta pa -  
el cum - pli -  
el cum - pli -  
6  
el cum - pli -  
6

145

The musical score consists of ten staves. The top five staves are soprano voices (Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, T. II), followed by alto (A. II), tenor (T. II), bass (B. II), basso continuo (Ac. I/II), and a basso continuo staff with a harpsichord-like texture (Gn.). The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing in homophony, with lyrics in Spanish. The basso continuo parts provide harmonic support with sustained notes and bassoon entries.

Ti. I-1  
de su al - ta pa - la - bra,  
Ti. I-2  
su al - ta pa - la - bra,  
A. I  
la - bra, de su al - ta pa - la - bra,  
T. I  
8 - la - bra, de su al - ta pa - la - bra,  
T. II  
- mien - to de su al - ta pa - la - bra, de su al - ta pa - la - bra, pa -  
A. II  
de su al - ta pa - la - bra, de su al - ta pa - la - bra, pa -  
T. II  
8 el cum - pli - mien - to de su al - ta pa - la - bra, pa -  
B. II  
- mien - to de su al - ta pa - la - bra, de su al - ta pa - la - bra, pa -  
Ac. I/II  
  
Ti. III-1  
Ti. III-2  
B. III  
Ac. III  
Gn.

152

Despacio

Ti. I-1  
de sual - ta pa - la - bra. Ya - sí di -

Ti. I-2  
de sual - ta pa - la - bra. Ya - sí di -

A. I  
de sual - ta pa - la - bra.

T. I  
de sual - ta pa - la - bra.

Ti. II  
-la - bra, de sual - ta pa - la - bra.

A. II  
-la - bra, de sual - ta pa - la - bra.

T. II  
-la - bra, de sual - ta pa - la - bra.

B. II  
-la - bra, de sual - ta pa - la - bra.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

159

Ti. I-1 - ce, ¿has - ta cuán - do, Se - ñor po - de - ro - so, due-

Ti. I-2 - ce, ¿has - ta cuán - do, Se - ñor po - de - ro - so, due-

A. I Ya - sí ex - cla - ma, ¿has - ta cuán - do, Se - ñor po - de - ro - so, due-

T. I 8 Ya - sí ex - cla - ma, ¿has - ta cuán - do, Se - ñor po - de - ro - so, due-

Ac. I/II

Gn.

165

Ti. I-1 - -ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri - cor - dias las

Ti. I-2 - -ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri - cor - dias las

A. I - -ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri - cor - dias las

T. I 8 - -ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri - cor - dias las

Ac. I/II

Gn.

171

Ti. I-1  
puer - tas ce - rra - das?

Ti. I-2  
puer - tas ce - rra - das?

A. I  
puer - tas ce - rra - das?

T. I  
8 puer - tas ce - rra - das?

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

5

Airoso

177

Ti. I-1

T. II      Solo

8 Pe - ro ya del O - lim - po de lu - ces la ri - - - sa del

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

183

Ti. I-1

T. II      al - ba nos a - nun -cia en el sol que pre - vie - ne la paz de - de -

8

Ac. I/II

Gn.

189

The musical score consists of 15 staves, each with a unique label:

- Ti. I-1
- Ti. I-2
- A. I
- T. I
- Ti. II
- A. II
- T. II
- B. II
- Ac. I/II
- Ti. III-1
- Ti. III-2
- B. III
- Ac. III
- Gn.

Each staff contains a treble or bass clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The vocal parts (Ti, A, T, B) sing in unison, while the instrumental parts (Ac, Gn) provide harmonic support. The lyrics "Ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va," are repeated throughout the piece. The score concludes with a final section starting at measure 189.

195

Ti. I-1  
lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz -

Ti. I-2  
lle - gue, lle - gue, naz - ca,

A. I  
lle - gue, lle - gue, naz - ca,

T. I  
8 lle - gue, lle - gue, naz - ca,

Ti. II  
llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca,

A. II  
llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca,

T. II  
8 llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca,

B. II  
llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

201

[6] *Solo*

Ven - ga pues en buen ho - ra don - de lea -

Ti. I-1  
Ti. I-2  
A. I  
T. I  
Ti. II  
A. II  
T. II  
B. II  
Ac. I/II  
Ti. III-1  
Ti. III-2  
B. III  
Ac. III  
Gn.

8

207

Ti. I-1  
-guar-dan, a bo-rrar fe-as cul-pas, a la-var man-chas.

T.I  
8 Llue-va

Ac. I/II

Gn.

214

Ti. I-1

T.I  
8 la pro-di-gio-sa nu-be sa-gra-da, el sua-ve ro-cí-o que-es

Ac. I/II

Gn.

221

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The instruments are: Timpani (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Bassoon (Ac.), and Organ (Gn.). The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing "Ven - ga," except for T. I who sings "to - do gra - cia." The organ part (Ac. III) features a prominent bass line. The score is divided into sections by vertical bar lines.

228

The musical score consists of ten staves of music, each with a vocal or instrumental part. The parts are labeled as follows:

- Ti. I-1
- Ti. I-2
- A. I
- T. I
- Ti. II
- A. II
- T. II
- B. II
- Ac. I/II
- Ti. III-1
- Ti. III-2
- B. III
- Ac. III
- Gn.

Each staff contains a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The vocal parts (Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II) sing the lyrics "ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue," in a repeating pattern. The instrumental parts (Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, Gn.) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

235

Ti. I-1  
lle - gue, naz - ca, naz - ca.

Ti. I-2  
lle - gue, naz - ca, naz - ca.

A. I  
lle - gue, naz - ca, naz - ca. Solo  
Lle - gue a - quel lu - mi - no - se sol

T. I  
8 lle - gue, naz - ca, naz - ca.

Ti. II  
naz - ca, naz - ca.

A. II  
naz - ca, naz - ca.

T. II  
8 naz - ca, naz - ca.

B. II  
naz - ca, naz - ca.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

P.S.? I'm trying to understand the harmonic ambiguity of this melodic gesture (ex/ele) as seen before (ms. 21, 31, or 281, especially for the rhetorical context of the piece, but the F#m major between the acc. and the melody would not be too extreme?)

242

Ti. I-1

A.I  
que en sus a - las hoy pa - ra los mor - ta - les la sa - lud trai - ga.

Ac. I/II

Gn.

249

Ti. I-1

Ti. I-2  
*Solo*  
Naz - ca al mun - do el do - ra - do gra - ni - to en pa - jas, por - que

Ac. I/II

Gn.

255

Ti. I-1

Ti. I-2  
se - a\_\_\_\_ del\_\_ hom - bre dul - ce vi - an - da.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

261

The musical score consists of 14 staves, each with a unique label:

- Ti. I-1
- Ti. I-2
- A. I
- T. I
- Ti. II
- A. II
- T. II
- B. II
- Ac. I/II
- Ti. III-1
- Ti. III-2
- B. III
- Ac. III
- Gn.

The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts (Ti, A, T) sing the repetitive phrase "Ven - ga, ven - ga, ven - ga," while the instrumental parts (Ac, B, Gn) provide harmonic support. Measure 8 is indicated on the T. I staff.

267

The musical score consists of ten staves of music, each with a unique vocal or instrumental part. The parts are labeled as follows:

- Ti. I-1
- Ti. I-2
- A. I
- T. I
- Ti. II
- A. II
- T. II
- B. II
- Ac. I/II
- Ti. III-1
- Ti. III-2
- B. III
- Ac. III
- Gn.

The music is set in common time and includes lyrics in Spanish. The lyrics are as follows:

llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,  
 llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,  
 llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,  
 8 llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,  
 ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,  
 ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,  
 8 ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,  
 ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,  
 Ac. I/II  
 Ti. III-1  
 Ti. III-2  
 B. III  
 Ac. III  
 Gn.

To coplas

273

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

T. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

## COPLAS solas y a 11

279 Despacio *[Solo]*

Ti. I-1  
Ac. I/II  
Gn.

285

Ti. I-1  
Ac. I/II  
Gn.

291 [To coda]

Ti. I-1  
Ac. I/II  
Gn.

[COPLA 2]

297 Despacio

Ti. I-1

T. I

Ac. I/II

Gn.

Solo

2. Llue - va a - quel blan - do ro - cí - o, nue - be her-

303

Ti. I-1

T. I

Ac. I/II

Gn.

- mo - sa siem - pre in - tac - ta, que el e - rial cam - po fe -

309

Ti. I-1

T. I

Ac. I/II

Gn.

- cun - de que a - gos - tó la\_\_\_\_\_ cul - pa in - faus - ta.

[To coda]

## [COPLA 3]

315 Despacio

Ti. I-1

A.I

Ac. I/II

Gn.

*Solo*

3. Lle - gue a - que - lla\_\_\_\_\_ luz pro - pi - cia de pro -

321

Ti. I-1

A.I

Ac. I/II

Gn.

-fe - tas de - se - a - da, a cu - yo in - flu - jo be -

[To coda]

Ti. I-1

A.I

Ac. I/II

Gn.

327

-nig - no se vi - vi - fi - quen las al - mas.

$\frac{4}{4}$

[COPLA 4]

333 Despacio

Ti. I-1

Ti. I-2 Solo  
4. Naz - ca y en su in - fan - cia tier - na sus

Ac. I/II

Gn.

339

Ti. I-1

Ti. I-2 ma - nos no a - ten las fa - jas, por - que sus mi - se - ri -

Ac. I/II

Gn.

345 [To coda]

Ti. I-1

Ti. I-2 cor - dias a dos ma - nos las re - par - ta.

Ac. I/II

Gn.

351 ♩ Airoso

Ti. I-1

Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,  
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cias,  
 3. A - lien - te ra - yos de lu - z y lla - ma,  
 4. Del al - to se - no de e - ter - na es - tan - cia

Ti. I-2

1. Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,  
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cias,  
 3. A - lien - te ra - yos de lu - z y lla - ma,  
 4. Del al - to se - no de e - ter - na es - tan - cia

A. I

1. Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,  
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cias,  
 3. A - lien - te ra - yos de lu - z y lla - ma,  
 4. Del al - to se - no de e - ter - na es - tan - cia

T. I

8 1. Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,  
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cias,  
 3. A - lien - te ra - yos de lu - z y lla - ma,  
 4. Del al - to se - no de e - ter - na es - tan - cia

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

358

The musical score consists of ten staves of music. The voices are: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ac. I/II, Ti. III-1, Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The instruments are: two Tenors (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (Ac.), and Bassoon (Gn.). The music is in common time, with a key signature of one flat. The vocal parts sing in homophony, while the bassoon provides harmonic support. The lyrics are written below the vocal staves.

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.  
 con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.  
 que el mun - do i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.  
 des - cien - de al va - lle que ya le a - guar - da.

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.  
 con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.  
 que el mun - do i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.  
 des - cien - de al va - lle que ya le a - guar - da.

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.  
 con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.  
 que el mun - do i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.  
 des - cien - de al va - lle que ya le a - guar - da.

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.  
 con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.  
 que el mun - do i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.  
 des - cien - de al va - lle que ya le a - guar - da.

8

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.  
 con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.  
 que el mun - do i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.  
 des - cien - de al va - lle que ya le a - guar - da.

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

365

[8]

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

T. I

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

Ven - ga, ven - ga,  
Ven - ga, ven - ga, ven - ga,  
Ven - ga, ven - ga, ven - ga,  
Ven - ga, ven - ga, ven - ga,  
Ven - ga, ven - ga, ven - ga,  
Ven - ga, ven - ga, ven - ga,  
Ven - ga, ven - ga, ven - ga,  
Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

372

Ti. I-1  
ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

Ti. I-2  
ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

A. I  
ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

T. I  
8 ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

Ti. II  
llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,

A. II  
llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,

T. II  
8 llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,

B. II  
llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

[To next copla]  
[Fine after last copla]

378

Ti. I-1  
lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

Ti. I-2  
lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

A. I  
lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

T. I  
8 lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

Ti. II  
naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

A. II  
naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

T. II  
8 naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

B. II  
naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.