

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

WLSCM no. 36

WEB LIBRARY OF SEVENTEENTH-CENTURY MUSIC

www.sscm-wlscm.org

WLSCM no. 36

Version 1.1 (2022/09/06) copyright © 2022 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	I
Editorial Report	4
Abbreviations	4
Editorial Policies	5
Performance Suggestions	8
Acknowledgments	9
Critical Notes	II
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Miraba el sol el águila bella</i>	II
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Afuera, afuera, pastores (Jácara)</i>	II
Pablo Bruna, <i>Suban las voces al cielo</i>	12
Miguel Ambiola, <i>Suban las voces al cielo</i>	12
Miguel de Irizar, <i>Qué música celestial</i>	13
Jerónimo de Carrión, <i>Qué destemplada armonía</i>	14
Source Images	15
Texts and Translations	20
<i>Miraba el sol el águila bella</i> (Puebla, before 1660)	20
<i>Afuera, afuera pastores (Jácara)</i> (Puebla, 1652)	21
<i>Suban las voces al cielo</i> (Daroca, ca. 1650)	24
<i>Suban las voces al cielo</i> (Lleida, before 1689)	25
<i>Qué música celestial</i> (Segovia, 1678)	26
<i>Qué destemplada armonía</i> (Segovia, ca. 1690)	29
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Miraba el sol el águila bella</i>	32
Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Afuera, afuera pastores (Jácara)</i>	37
Pablo Bruna, <i>Suban las voces al cielo</i>	44
Pablo Bruna, <i>Suban las voces al cielo</i> (transposed edition)	53
Miguel Ambiola, <i>Suban las voces al cielo</i>	62
Miguel de Irizar, <i>Qué música celestial</i>	95
Jerónimo de Carrión, <i>Qué destemplada armonía</i>	123

INTRODUCTION

This edition comprises the second volume of critical editions of villancico poetry and music that were the subject of my recent monograph on “music as theology in the Spanish Empire,” from which the following comments are abstracted.¹ 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, spiritual 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 directly at 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*).² 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 Ambiola. These linked pieces were first brought to light by Pedro Calahorra Martínez.³ This edition draws on a previously undiscovered source of the Bruna villancico and corrects serious errors in the Ambiola 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

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/>; Andrew A. Cashner, *Hearing Faith: Music as Theology in the Spanish Empire*, Studies in the History of Christian Traditions 194 (Leiden: Brill, 2020), <https://brill.com/view/title/56183>.

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 Ambiola parodia del homónimo de su maestro Pablo Bruna,” *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 2, no. 1 (1986): 9–42.

Girona Cathedral (the basis of Calahorra Martínez's edition), and another in Barcelona's Biblioteca de Catalunya, previously unattributed. A few years after Bruna's death, a young Ambiola (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 Ambiola was chapelmaster there, who wrote some derisive slurs about Daroca on the cover and filled the rest of the space doodling his name (Torrente). Ambiola quotes motives and borrows his formal plan loosely from Bruna, but the homage is actually most apparent in the places where the new piece differs from the model. In multiple instances Ambiola 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 Ambiola 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 Irizar (1634–1671) and Jerónimo de Carrión (1660–1721), successive chapelmasters of Segovia Cathedral.⁴ (Another pair of related works by these composers 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 Irizar's drafts survive—among very few extant villancicos in score format—in makeshift notebooks made from piles of Irizar'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 Irizar's 1678 Christmas cycle.⁵ He received the text for *Qué música celestial* in the mail from his friend Ardanaz, a fellow pupil of Tomás Miciezes the elder, after Ardanaz had set it to music the previous Christmas at Toledo Cathedral. Irizar 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 Irizar 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. (Ambiola had already experimented with novel ways of repeating only a portion of the estribillo.)⁶ Theologically Irizar's piece focuses on evoking wonder

4. Andrew A. Cashner, "Bringing Heavenly Music Down to Earth: Global Exchange and Local Devotion at Segovia Cathedral, 1678," *Music and Letters* 103, no. 1 (2022): 27–59, <https://doi.org/10.1093/ml/gcab106>.

5. 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," *Artígrama*, no. 12 (1996): 237–256.

6. 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-musical*

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 *jácara* 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.⁷ *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.⁸ Around the 1630s, poets began adapting the genre *a lo divino*, creating a new “sacred *jácara*” 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 *jácara* 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.⁹ The anti-Semitic and anti-Protestant references in two of the verses reflect common attitudes of the Spanish colonial elite (please see the section on Ethical Responsibility below). Each of Gutiérrez de Padilla's *jácara* settings starts from the same basic tune and groove that Álvaro Torrente has reconstructed for the secular *jácara*, 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.

These pieces, including (somehow) the *jácara*, 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.

(siglos XV–XIX), ed. Esther Borrego Gutiérrez and Javier Marín López (Kassel: Reichenberger, 2019), 122–136.

7. Recording, Juan Gutiérrez de Padilla, *Maitines de Navidad, 1652*, México Barroco/Puebla VII, (CD) Angelicum de Puebla, directed by Benjamín Juárez Echenique (Mexico City: Urtext, 1999).

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

9. *MEX-Plf*: 80070-42010404-7.

EDITORIAL REPORT

Abbreviations

A.	<i>Alto, Altus</i>
Ac., Acomp.	<i>Acompañamiento, basso continuo</i>
B.	<i>Bajo, Bassus, Bass</i>
Ch.	<i>Chorus, Coro</i>
General	<i>Acompañamiento general, basso continuo</i>
CN	See critical notes
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la lengua española</i> , 23rd ed.
Leg.	<i>Legajo</i> , archival folder
M., mm.	Measure (bar), measures
MS	Manuscript
S.	Soprano; used for highest voice in part listings to distinguish Tiple vs. Tenor (e.g., “SSAT”)
T.	Tenor
Ti.	<i>Tiple</i> : Treble, (boy) soprano
Ti. I-I	Chorus I, First Tiple

Pitch and Octave Designations

This edition uses upper-and lowercase pitch names together with prime symbols to indicate specific pitches. These designations map onto Helmholtz octave numbers as follows:

C''	C_0
C'	C_1
C	C_2
c	C_3
c'	C_4
c''	C_5
c'''	C_6
c''''	C_7

Archival Sigla

SIGLUM	COUNTRY	ARCHIVE
<i>E-Bbc</i>	Spain	Barcelona, Biblioteca de Catalunya
<i>E-Mn</i>	Spain	Madrid, Biblioteca Nacional de España
<i>E-SE</i>	Spain	Segovia, Catedral, Archivo Capítular
<i>MEX-Pc</i>	Mexico	Puebla, Catedral, Archivo Capítular
<i>MEX-Plf</i>	Mexico	Puebla, Biblioteca José María Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Editorial Policies

Sources

The sources for each poem and its musical setting are listed in the critical notes.¹⁰ Select images of the sources are included in a separate section below. The music is preserved in individual manuscript performing parts in looseleaf sets or bound partbooks. For the villancico by Miguel de Irizar, the composer's draft score also survives.

The texts and translations are based on the poetic text in the musical settings. They have been annotated and sometimes corrected in comparison with the surviving poetry imprints of the same or related villancico poems. The poems are generally anonymous but are often adapted from existing poems or poetic types.

The manuscript parts were practical tools for performers. They all bear evidence of frequent use over a long period: they are soiled along the creases in the paper where performers held them up, and they include the names of multiple performers, corrections in different hands, and added accidentals and barlines. Aspects of notation that seem ambiguous to a modern scholar were not, apparently, impediments to effective performance from the originals. The goal of this edition, in keeping with the nature of its sources, is to enable the practical performance and study of these villancicos through a clear and consistent notation.

Orthography

Spelling and punctuation have been modernized and standardized. Though in doing this some information about historic local pronunciation is lost, a standard orthography allows performers to present the works in a way that will be most intelligible to their audiences.¹¹

Translation

The villancico poems in this edition are complex examples of the Spanish literary technique of *conceptismo*, in which the poem is governed by a central conceit that links two (or more) ideas together in an extended metaphor.¹² In these poems, music forms one side of the conceit, and a theological concept like Christ's Incarnation or Passion forms the other side, though this is an oversimplification. The wording of the Spanish is deliberately ambiguous so that one can read the poems concentrating on either or both sides of the metaphor. This means that it is nearly impossible to translate the poetry into English and preserve the delicate balance of double and sometimes triple meanings. For Spanish words with two meanings, English equivalents with a similar range of meaning were chosen; but in other cases multiple alternatives had to be provided. The translations are as literal as possible while still conveying at least one level of the original sense. In some cases, the meaning of a cryptic phrase only becomes clear when read in the context of contemporary theological and devotional literature. Perplexed readers are urged to consult the

10. The sections on editorial policies and performance suggestions are adapted from those in volume I: Cashner, *Villancicos about Music*, 5–11.

11. The phonetic orthography in the performing parts does suggest that *ci* and *ce* were pronounced like *si* and *se* in New Spain and Catalonia, rather than with the TH sound in modern peninsular Spanish (as in *thick*).

12. Cashner, *Hearing Faith*, 13–14; Mary Malcolm Gaylord, "The Making of Baroque Poetry," in *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. David Gies (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 222–237.

detailed exegesis of these poems in the editor's monograph, as the translations are based on rigorous textual criticism and historically grounded contextual interpretation.¹³

Voice and Instruments

The original names for voices and instruments have been preserved (though spelling has been standardized, so *Baxo* is rendered as *Bajo*). *Tiple* refers to a treble singer, usually a boy. Several terms are used for continuo parts, such as *Acompañamiento*, *General*, or *Guión*. The edition preserves indications of solo and instrumental parts when they appear in the original. 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. Original figured bass is preserved, but continuo realizations are left to the discretion and creativity of the performer. Separate instrumental parts and realized keyboard parts are available on request from the editor.

Editorial Text

Italic text indicates editorial underlay, usually where there are signs in the sources that specify that the preceding text should be repeated. Other textual additions by the editor, such as standardized section headings, are enclosed in square brackets.

Pitch Level

All pieces are transcribed at their original notated pitch level. The preparatory staves at the beginning of each piece show the original clefs, signatures, and the first note, using symbols close to those used in the manuscripts. The CZ symbol was traced in Inkscape from the one used in the performing parts of Miguel de Irizar from Segovia Cathedral.

More research is needed into Spanish high-clef or *chiavette* conventions, but it seems likely that ensembles did perform many villancicos at a lower pitch level than notated. At the same time, the analysis of mode, harmony, *musica ficta*, and musical-rhetorical figures is greatly facilitated by preserving the original pitch level. One piece with an exceptionally high written tessitura is also provided in a transposed edition that may be more practical for modern ensembles.

Accidentals

Accidental placement in the partbooks is contextual and sometimes ambiguous to a modern reader. The original notation has no ♯ symbol, using B♯ and E♯ instead. In a few cases, indicated in the critical notes, scribes use a # sign as a cautionary accidental. One common use was to warn the singer *not* to apply a sharp according to *musica ficta* conventions.¹⁴

The edition presents the pitches with their accidental inflections when unambiguously specified in at least one source. According to modern convention, these accidentals are valid until the next barline. Thus repeated accidentals in the source are omitted if the modern convention does not require them;

13. Cashner, *Hearing Faith*.

14. Don Harrán, "New Evidence for Musica Ficta: The Cautionary Sign," *Journal of the American Musicological Society* 29, no. 1 (1976): 77–98; Don Harrán, "More Evidence for Cautionary Signs," *Journal of the American Musicological Society* 31, no. 3 (1978): 490–494.

and in a few cases accidentals are added where modern notation demands. Editorial suggestions for other accidentals, mostly according to *musica facta* conventions, are set above the staff.

Repeats

Some of the sources indicate repeated sections by using barlines with dots (like modern repeats), or by giving the incipit of the music and text to be repeated; often there is also a *signum congruentiae* at the point of repetition or a textual note. In most cases, the estribillo was reprised after the last copla was sung (like the respond in a Responsory chant). Some pieces call for a reprise after each copla or after certain groups of coplas. In many sources, the repeat of the estribillo is not specified, and it is possible that it was not always reprised, especially as villancicos became longer and more complex.¹⁵ This edition uses modern repeat barlines for short repeated sections and indications of “D.C. al Fine” or “D.S. al Fine,” though these Italian texts are not used in the originals.

Rhythm, Meter, Tempo

The original music was written in mensural notation, with few barlines in the performing parts.¹⁶ The duple-meter sections of these pieces were written in **C** meter, which the seventeenth-century Spanish theorists Pedro Cerone and Andrés Lorente refer to as *tiempo imperfecto menor* or *compasillo*.¹⁷ In this meter, the *compás* or *tactus* consisted of a semibreve divided into two minims.¹⁸

The other common meter for seventeenth-century villancicos was notated with a cursive **CZ** symbol. Lorente says that this is a shorthand for **C**₂ or **C**₃, where these signs all indicate *tiempo imperfecto menor de proporción menor*, a proportion of **C** meter.¹⁹ The *compás* consists of one perfect semibreve (♩), which is divided into three minims (♩♩♩), instead of the two minims of **C** (♩♩).

In the sources, deviations from the normal ternary groups are indicated through coloration. When noteheads in **C**₃ meter are blackened, this often indicates a shift to *sesquialtera* or hemiola. In *sesquialtera* two groups of three minims are exchanged for three groups of two minims; and three imperfect semibreves take the place of two perfect semibreves.

The edition presents the rhythms of the sources according to modern conventions of meter and barlines. The music has been notated in **C** for duple meter and **C**₃ for triple meter. The original meter signs are shown in preparatory staves or above the staff. The original note values have not been reduced. Mensural coloration is indicated with short rectangular brackets above the staff. Ligatures are indicated by long rectangular brackets. Beaming is unchanged.

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). These groups are demarcated

15. Torrente, “Cuando un ‘estribillo’ no es un estribillo.”

16. Spanish composers like Miguel de Irizar did use barlines when they notated in score format. Irizar writes two *compases* per bar in both triple and duple meters, occasionally squeezing in a third *compás* for an odd number of groups. Cerone advises students who wish to write out a score from parts to write barlines every two *compases*; Cerone (*El melopeo y maestro*, 745).

17. 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, contrapunto, y composicion* (Alcalá de Henares, 1672), 156, 210.

18. José Vicente González Valle, “Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII: Nueva estructura rítmica de la música española,” *Anuario musical* 47 (1992): 103–132; José Vicente González Valle, “El *compás* en la época del *Compendio de musica* de Hernando de Cabezón,” *Anuario musical* 69 (2014): 119–158.

19. Lorente, *El porqué de la música*, 165.

with slurs. Explicit slurs in the original, which always indicated melismas and not phrasing, are preserved, though their start and end points are standardized.

Regarding tempo, the theoretical 3 : 2 proportion of minims between C_2^3 and C does not necessarily imply the same proportion of tempo. In actual practice, a 3 : 1 tempo relationship often makes more musical sense, so that three minims in triple meter together take the same amount of time as one minim in duple meter. Thus two *compases* of CZ would have about the same duration as one *compás* of C. Judging from both the metrical theory and the musical structures, music in duple meter should be felt “in two,” while music in triple meter should be felt “in one.”

Performance Suggestions

Spanish Pronunciation

Spanish-speaking ensembles should feel free to pronounce the Spanish according to their own accent. Other ensembles are encouraged to work with local native speakers and experts whenever possible to shape their pronunciation and understanding, so that they can perform these pieces in a way that Spanish-speaking audience members will understand and recognize as a part of their own cultural heritage.

Instrumentation and Voicing

These villancicos are scored for an ensemble of voices with instrumental bass or continuo groups. Vocal ensembles varied in size, from one-to-a-part groups to much larger polychoral forces. Most of the pieces also feature prominent solo parts, particularly in the *coplas*.

The lowest voice parts in these pieces are meant to be performed on instruments. They are only provided with short incipits of the text to orient the performer, and in several cases instruments like *bajón* (dulcian, bass curtal) or organ are specified. Though there is need for more research into the specific instrumentation of Spanish musical ensembles, it is plausible that the bass line was performed in most cases by a continuo group of *bajón* doubled by harp, organ, and possibly other instruments like the *vibuela de mano*.²⁰ In pieces without figured bass, continuo players—which could include any polyphonic instruments like keyboard or plucked strings—likely improvised harmonies to match the other voices.

The upper voices could have been doubled on *bajoncillos*, *chirimías* (shawms), *sacabuches* (sackbuts), and other instruments according to local resources and suited to the occasion. There is as yet no clear evidence, though, that church ensembles of seventeenth-century Spain or Spanish America included percussion instruments when performing in the liturgy.²¹

Ensembles should not be deterred by the lack of early instruments or by vocal ranges outside their resources. It would be entirely within the spirit of the performing traditions that these sources represent, for a school or community chorus to substitute modern instruments for their historic relatives. At a minimum, it is appropriate to use any keyboard, preferably with bassoon or cello, for the continuo, and bassoon or cello for the instrumental bass lines. If more instruments are available, a small organ (or a good

20. On the changing instrumentation in one Spanish institution, see Álvaro Torrente, “The Sacred Villancico in Early Eighteenth-Century Spain: The Repertory of Salamanca Cathedral” (PhD diss., University of Cambridge, 1997).

21. For a critique of exoticizing practices in recent villancico performances, see Geoffrey Baker, “Latin American Baroque: Performance as a Post-Colonial Act?,” *Early Music* 3, no. 36 (2008): 441–448; Drew Edward Davies, “Finding ‘Local Content’ in the Music of New Spain,” *Early Music America* 2, no. 19 (2013): 60–64.

digital sample of an 8' flue-type stop), harp, and classical guitar could be added to the continuo section. Vocal parts could be doubled with bassoons, oboes, trombones, or any other available instruments.

If possible, it would be appropriate to use soloists or a reduced ensemble for the first chorus in polychoral pieces, and for the coplas. In this way a chorus of more modest ability, such as a high school choir, could be paired with more advanced soloists, such as college students or adult community members. If there are more instrumentalists than singers, there should be at least one singing voice per chorus to present the text. Instrumental parts and continuo realizations are available from the editor upon request.

Historic performers made these pieces their own and performed them in a way that fit their local needs in terms of personnel, instrumentation, acoustic space, and other factors. They performed these pieces in a way that was intelligible and meaningful to them and to their hearers. Modern performers are continuing in the same spirit when they make practical adaptations for their circumstances.

Ethical Responsibility

While some amount of adaptation seems appropriate for this repertoire, performers are urged never to lose sight of the religious, social, and political contexts of these pieces in their early modern origins. These villancicos are all devotional pieces, used at some point in liturgical worship, but they do not fit easily into modern notions of sacred and profane, and embody both “piety and play.”²² If we perform villancicos with too much solemnity, listeners may miss the elements of fun and virtuosity; but if we perform them too flippantly, the audience may fail to recognize them as expressions of human spirituality and ingenuity.

These pieces cannot be cleanly separated from the social values of the colonial era that this music both reflected and reinforced. All of the music in this edition was the product of an empire built on land stolen from indigenous people, by the labor of enslaved men and women. Please take note of the anti-Semitic and anti-Protestant slurs in coplas 7 and 9 of Gutiérrez de Padilla's *jácara*, and consider omitting them in public performance (practically it would be simplest to omit coplas 7–9).²³ 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.²⁴ We owe our audiences better than to revive these notions or pretend that they do not matter.²⁵

Acknowledgments

This work was completed in Rochester, New York, on the traditional territory of the Onöndowa'ga: (Seneca) nation, one of the Six Nations of the Haudenosaunee (Iroquois) Confederacy. 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

22. Andrew A. Cashner, “Playing Cards at the Eucharistic Table: Music, Theology, and Society in a Corpus Christi Villancico from Colonial Mexico, 1628,” *Journal of Early Modern History* 18, no. 4 (2014): 383–419.

23. On Spanish anti-Semitism and representations of Jews, see María Elena Martínez, *Genealogical Fictions: Limpieza de sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico* (Stanford: Stanford University Press, 2008); James Nemiroff, “*Comedias judaizantes*: Performing Judaism in Lope de Vega's Toledan Plays (1590–1615)” (PhD diss., University of Chicago, 2016).

24. Gustavo Mauleón Rodríguez, “Juan Gutiérrez de Padilla desde el ámbito civil: Un *corpus* documental,” in *Juan Gutiérrez de Padilla y la época Palafoxiana*, ed. Gustavo Mauleón Rodríguez (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2010), 179–242.

25. Baker, “Latin American Baroque”; Andrew A. Cashner, “Imitating Africans, Listening for Angels: A Slaveholder's Fantasy of Social Harmony in an ‘Ethnic Villancico’ from Colonial Puebla, 1652,” *Journal of Musicology* 38, no. 2 (2021): 141–182, <https://doi.org/10.1525/jm.2021.38.2.141>.

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^AT_EX 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://www.bitbucket.com/andrewacashner/wlscm36>; the Lilypond modules and L^AT_EX 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 report any errors. Performing parts and transposed editions are available upon request.

CRITICAL NOTES

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

Sources

- | | | |
|----|-------------|--|
| 1. | Description | <i>MEX-Pc</i> : Leg. 34, <i>Villancicos dibinos, i umanos de diversos autores</i> , manuscript anthology |
| | Parts | Tenor part only of originally polyphonic composition |
| | Annotation | “Tenor, a duo, de Concepcion” |

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 (Jácara)*

Sources

- | | | |
|----|-------------|--|
| 1. | Description | <i>MEX-Pc</i> : Leg. 1/3, in manuscript partbooks, <i>Navidad de el año de 1652</i> |
| | Annotation | “Jácara a 6” |
| | Parts | SATB, B; Bassus I instrumental only, no text underlay; Bassus II instrumental and vocal with underlay |
| 2. | Description | Feliz Persio Bertiso, <i>La harpa de Belen, en que se cantan ocho Letrillas, y Chançonetas la noche de Nauidad, 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. [...]</i> (Seville, 1634), poetry imprint in binder’s collection, <i>MEX-Plf</i> : 80070-42010404-7 |
| | Annotation | “Romance a lo valenton.” |

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 this may have even been 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. The heading in the printed source, “romance a lo valentón,” refers to the poetic meter and form—the ballad meter of *romance*, eight-syllable lines with assonance in the final vowels of the even-numbered lines—and the theme, “in the style of a boastful brave.”

The edition leaves it to the performer to match the music and words for subsequent stanzas. 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. Still it seems likely that 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*

Calahorra Martínez 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.

In the coplas, it would have been common practice for performers to adjust the rhythm of the melody to fit the prosody of the subsequent strophes.

Miguel Ambiola, *Suban las voces al cielo*

Sources

1. Description *E-Bbc*: M733/I, 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 Ambiola/ 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 Vozes 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

Calahorra Martínez’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 of m. 23.

As Ambiola 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 Irizar, *Qué música 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 poeticas posthumas* (Madrid, 1733), 169–170; later edition of Toledo 1677 text

Irizar 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. Irizar 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 Irizar later replaced with the version that appears in the corresponding parts.

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

Irizar 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.²⁶

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 Irizar’s original draft. The draft includes numerous corrections, especially of unintentional harmonic clashes in the third-choir parts.

26. Rodríguez, “‘Sólo Madrid es corte.’”

Jerónimo de Carrión, *Qué destemplada armonía*

Sources

1. Description *E-SE: 20/5*, manuscript performing parts
 Annotation “Villancico de Calenda al Nacimiento de Nuestro Señor, a 11”
 Parts SSAT, SATB, SSB *chirimías* (*Tiple de chirimía, Bajo de chirimía*), *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)²⁷

27. 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 (Jácara)*, 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)

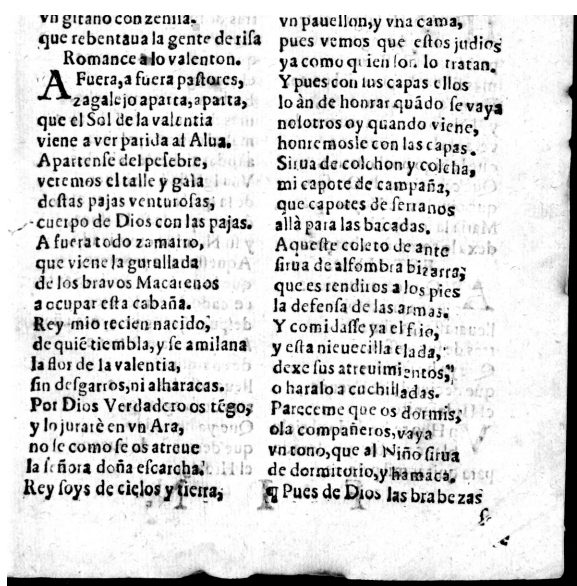


Figure 3: *Afuera, afuera pastores (Romance a lo valentón)*, source for *jácara* by Gutiérrez de Padilla, in poetry imprint by Feliz Persio Bertiso, *La Harpa de Belén* (Seville, 1634), in binder's collection preserved in Puebla, *MEX-Plf*: 80070-42010404 (image courtesy Biblioteca José María Lafragua,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



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

Handwritten musical score for the Tiple I-1 part of the villancico 'Suban las voces al cielo' by Ambiola. The score is written on four staves in a single system. The first staff is labeled 'Tiple 1º 1º coro a 6'. The lyrics are written below the staves: 'Suban las voces al cielo y diga Capilla Regia', 'digan mudando el ayre en veloce corcheas buelen bueles', 'buelen Suntas en sincopas q' eleban bueles', and 'con Bende y blando q' suspenda Trinado q' suspendan digan'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

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

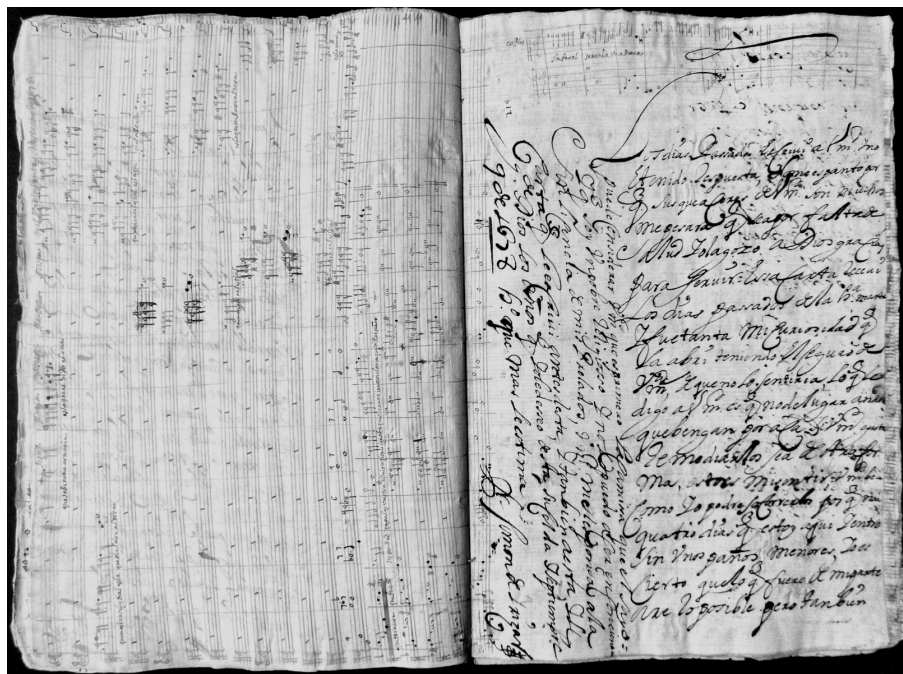


Figure 6: Irizar, *Qué música celestial*, manuscript score draft of opening written in notebook made from received letters, E-SE: 18/36 (photograph by the editor, courtesy Segovia Cathedral Archive)



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

LETRAS DE LOS
VILLANCICOS
que se fize de cantar en los Maytimes del Nacimiento de Nuestro
Señor Jeshu Chirritto en la Santa Iglesia de Toledo,
Primada de las Españas, Año de 1677.



Siendo en ella Racionero y Maestro de Capilla Don Pedro de Ardanaz.

Primer Nocheño.
VILLANCICO I.
Enrullo.
1. *Coro.* QUE musica celestial
es la q oy el aire altera?
2. *Coro.* Que soberana armonia
es la q e el oido celebra?
3. *Coro.* Que luz es esta que en dia
transforma la noche densa?
4. *Coro.* Que claro fulgor el cielo
esta noche da a la tierra?
Todos. Lo admirable de este Enigma
grande nonedad encierra.
1. *Coro.* Gloria repi en las voces.

que de vna Donzella
rompa el Verbo carne,
por pagar la deuda,
que del primer Padre
tomó por su cuenta:
y el cielo envidiolo
de ver que oy la tierra
à Dios goza humano?
con voces celebra
la dicha que el Orbe
possee en su esfera.
1. *Coro.* Pues si viene a darnos
gloria, en vez de pena,
Todos. Vengan en hora buena.

Figure 8: *Qué música celestial*, poem later attributed to Manuel de León Marchante, in imprint from Christmas 1677 at Toledo Cathedral, source for Irizar'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)

Anonymous, from musical setting by Juan Gutiérrez de Padilla, in *Villançicos dibinos, i umanos 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 sol-fa 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.

5R

10R

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
that the kite should never regard her
while she should regard the sun,
and the sun regard her.

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
that the kite should never regard her
while she should regard the sun,
and the sun regard her.

20R

COPLAS

1. A el cielo su canto alegra
pues que el sol la acrisola.

Her song rejoices up to the sky,
for indeed the sun purifies her.

4 crisol] A quadruple conceit connecting music theory with animal lore, alchemy, and the theology of Mary's Immaculate Conception: the speaker is looking at the eagle, who is looking at the sun; the eagle is a crucible in which matter is purified and transformed. Mary is the eagle and the crucible because her immaculate nature enabled her to be the mother of God.

25	Ni una se mínima sola tuvo de la nota negra, cantaba en dulce bemol sin que Adán tono le de <i>su limpio crisol</i> <i>en la sol-fa mire,</i> <i>[Estribillo rep.]</i>	She alone took not even a minim from the black note, she sang in a sweet flat without taking her pitch/mode from Adam. <i>Regard her pure crucible</i> <i>in solfa I saw,</i>	25R
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, eco el compás con el pie. <i>su limpio crisol</i> <i>en la sol-fa mire,</i> <i>[Estribillo rep.]</i>	Into the nest on the point, with strong voice she entered in an instant, without tedium, for there is no wasted time [half tempo] in the maxima of God, upon an errant lantern, echo the meter with the foot. <i>Regard her pure crucible</i> <i>in solfa,</i>	30R
35			35R

Afuera, afuera pastores (Jácara) (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.	1. Make way, make way, shepherds, herder-boy, clear out, clear out: the sun of valiance is coming, to see that the the dawn has given birth.	
5	2. Apártense del pesebre, veremos el talle y gala, destas pajas venturosas, cuerpo de Dios con las pajas.	2. Stand back from the manger, let's size up the shape and dress made from this lucky straw, the body of God among the straw.	5R
	3. Afuera todo zamarro	3. Make way, all you tough guys:	

25 la nota negra] A blackened notehead, using mensural coloration to indicate an imperfect note value and usually 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 shape and dress] 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	que viene la gurullada de los bravos macarenos a ocupar esta cabaña.	for here comes the squad of macho braves to occupy these barracks.	10R
	4. Rey mío recién nacido, de quien tiembla y sea milana	4. My newborn king, who is making you tremble?	
15	la flor de la valentía, sin desgarrar ni el haracas.	when you are the flower of valiance, no need to boast.	15R
	5. Por Dios verdadero os tengo, y lo juraré en un ara, no sé cómo se os atreve,	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—	
20	la señora doña escarcha.	it chills the noble lady.	20R
	6. Rey sois de cielos y tierra, por parte de taita y nana y no nacen desta suerte los reyes allá en España.	6. You are the king of the heavens and earth, on account of your daddy and mommy, and the kings over there in Spain are not born in this manner.	
25	7. Lindo palacio y tapices no os dieran esta posada si nacierais entre herejes allá en Holanda o Jelanda.	7. A lovely palace and tapestries— they would not have given you <i>this</i> dwelling if you had been born among heretics over there in Holland or “Hayland.”	25R
	8. Ésta es afrenta, Rey mío, de los bravos de la hampa, quítense las capas todos, ropa afuera, camaradas.	8. This is an affront, my king, from this fierce group of criminals. Take off your cloaks, everyone— capas off, comrades.	30R
	9. Hagamos de ellas al niño, un pavellón y una cama, pues vemos que estos judíos ya como quien son lo tratan.	9. Let's make from these clothes a tent and a bed for the child, since we see that these Jews treat him as they do.	35R
35	10. Y pues con sus capas ellos lo han de honrar cuando se vaya nosotros hoy cuando viene,	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.	
40	honrémosle con las capas.		40R
	11. Sirva de colchón y colcha,	11. Let this serve as a bedroll and blanket,	

10 squad] One of many plays on military jargon

11 macho] *Macareno*, affecting bravery, boastful

14 sea milana] Meaning unknown

16 el haracas] Meaning unknown

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

22 taita y nana] Daddy and mommy, referring to David's royal line

27 if you had been born among heretics] In other words, even heretical Christians (Dutch Protestants) would have known to give Christ a more suitable royal dwelling than the Jews did (see copla 9)

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 innuendo directed perhaps at the innkeeper who was responsible for the poor lodgings, and presumably not at Mary and Joseph, who of course were also Jewish

38 honor him with their capes when he leaves] Referring to Christ's Palm Sunday triumphal entry to Jerusalem on a bed of cloaks and branches

	mi capote de campaña, que capote de serranos allá para las bacadas.	the soldier's cloak from my uniform, and use the mountain-folk's cloaks over there for the cattle.	
45	12. Aqueste colento de ante, sirva de alfombra bizarro, que es rendiros a los pies, la defensa de las armas.	12. Let this skin garment serve as a ruffian's blanket; with this we lay down at your feet the defense of arms.	45R
50	13. Y comida sella el hielo, y esta nieve silla helada deje sus atrevimientos o háralo a cuchilladas.	13. And let the ice preserve the food and this snow a frozen chair; leave off your insults and boasts or do it at the point of a sword.	50R
55	14. Paréceme que os dormís hola compañeros, vaya un tono que al niño sirva de dormitorio y hamaca.	14. It looks to me like you are sleeping; hey fellows, let's have a song that can serve for the child as a room and a hammock.	55R
60	15. Rómpanse los instrumentos y démonos de las astas, que ésta es la jacarandina, y ésta es la jacarandana.	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,	Since from God all bravery has been made human, bow before him, all you outlaws, let the rogues serve him;	
65	pastores, hola, callen esos adufes y esas zampoñas oíganse, digo.	shepherds, hey, shut up those square drums and those panpipes, listen, I tell you.	65R
70	Miren que está durmiendo, cuerpo de Cristo.	Look, for he is sleeping, the body of Christ.	70R

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, *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres* (Madrid, 1640), 20

45 colento] Meaning unknown

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

49 Y comida sella el hielo] MS: *Y comida se ya el yelo*, meaning uncertain

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: *sampoñas*, phonetic spelling

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)

[ESTRIBILLO]

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

- 5 Y mudando el aire
en veloces corcheas,
vuelen, vuelen juntas
en síncopas que elevan
y en bemoles blandos,
10 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 5R
into rapid quavers,
let them fly, fly together
in syncopations that they raise
and in mild flats,
10 trills that they suspend, 10R
let them all say in time together:
Ah, a soul consumed in flames,
ah, a soul that burns.

COPLAS [BARCELONA AND GIRONA]

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

- B1/G1. O soul, you are a handsome phoenix,
who are reborn among the ashes; 15R
if you should find new life in God,
burn.

[BARCELONA ONLY]

- B2. De tu mismo fin procedes
para siempre eternizarte;
20 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, 20R
burn.

- B3. En el peligro más cierto
hallas lisonjas los males;
si en el fuego no peligros,
25 *arde.*

- B3. In the most certain danger
you find evils to be flatteries;
if in the fire you are not imperiled, 25R
burn.

- 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.

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

- B5. When the fire consumes you, 30R
the tomb is the cradle in which you are born;
if from the dust you resurrect,
burn.

- B6. A mejor Arabia fénix

- B6. To greater Arabia, phoenix,

35	hoy arrepentida partes; si la vida está en la muerte, <i>arde.</i>	today you depart repentant/suddenly; if life is in death, <i>burn.</i>	35R
[GIRONA ONLY]			
40	G2. Lo vivido ya no es vida pues muriendo se acabó; y lo que queda quién sabe si dejará de ser hoy, <i>arde.</i>	G2. The life lived is no longer life for in dying it is accomplished; and of what remains, who knows if it will cease to be today? <i>burn.</i>	40R
45	G3. Alma en el camino estás, mira aquella luz, por Dios, que es lástima y aun desdicha perderse con tanto sol: <i>arde.</i>	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: <i>burn.</i>	45R

Suban las voces al cielo (Lleida, before 1689)

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

[ESTRIBILLO]			
	Suban las voces al cielo y diga capilla regia que María al cielo parte pero nunca más entera.	Let voices ascend to Heaven and let the Royal Chapel say that to Heaven Mary departs, though more whole than ever.	
5	Y digan mudando el aire en veloces corcheas, vuelen, vuelen juntos en sínkopas que elevan, con bemoles blandos:	And let them say, transforming the air into rapid quavers, let them fly, fly together in syncopations that ascend with mild flats:	5R
10	trinados que suspendan sigan sus pasos todos hasta la esfera donde María goze glorias eternas.	trills that suspend let everyone follow her paces up to the sphere where Mary enjoys eternal glories.	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	Mary departs for Heaven where she will have eternal glory, and my soul departs from me, thinking on this, it leaves me far behind. And thus, let the soul loudly/with voices	15R
20	digán en tanta pena: <i>Suban las voces al cielo</i>	say in such sorrow: <i>Let voices ascend to Heaven</i>	20R

*y diga capilla regia
que María al cielo parte
pero nunca más entera.*

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

25 Deja el mundo miserable,
que el mundo todo es miseria,
en donde liberal
mostrarse al mundo pueda.

She leaves the world miserable,
for all the world is misery
where she can show herself
to be free from the world and merciful to it.

Y así pues esperamos
divinas influencias:

And thus we await
divine influences:

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

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

35 Tan llena de gracias sube,
que estéril deja la tierra,
si no es que a su contacto
fructificada queda.

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

Y así conmigo acordes
digan voces excelsas:

And thus in harmony with me
let the loftiest voices say:

40 *con bemoles blandos:
trinados que suspendan
sigan sus pasos todos
hasta la esfera*

*With mild flats,
trills that suspend,
let everyone follow her paces
up to the sphere*

45 *donde María goze
glorias eternas.*

*where Mary enjoys
eternal glories.*

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

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

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.	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.	10R
15	¿Qué será que en nuestra duda no cabe saber qué encierra ser el cielo voces todo, ser glorias toda la tierra?	What should it mean that in our doubt there is no room to know what it encloses, since the heaven is all voices, since Glorias are in all the earth.	15R
20	<i>Ángel:</i> La causa es, pastores, que de una doncella forma el Verbo carne, por pagar la deuda, que del primer padre tomó por su cuenta:	<i>Angel:</i> 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:	20R
25	y el cielo envidioso de ver que hoy la tierra a Dios goza humano, con voces celebra la dicha que el orbe	and the sky, seeing with envy that today the earth knows God as a human, with loud voices celebrates the saying that the Orb	25R
30	posee en su esfera.	holds in its sphere.	30R
	Venga enhorabuena.	Let him be welcomed.	
	Pues si viene a darnos gloria en vez de pena, venga enhorabuena.	For if he comes to give us glory instead of grief, let him be welcomed.	
35	Y de vuestras dudas proseguid el tema, pues en la sustancia yo diré qué encierran.	And of our doubts go on with the theme, for in substance I will tell you what the doubts enclose.	35R
40	Son admiraciones de ver que en la tierra se siembre luceros, se cojan estrellas.	They are admirations, seeing that on the earth luminaries are sown and stars are gathered.	40R
45	Proseguid las dudas, y en graves cadencias de sonoras voces descifraré el tema.	Go on with the questions, and in solemn cadences with resonant voices I will decipher the theme.	45R
	Venga enhorabuena.	Let him be welcomed.	

COPLAS [ROMANCE CON SIGUIDILLAS]

	¿Qué será que en voces graves toda la corte celeste	What shall it mean that in grave voices all the heavenly court	
50	con gloria, y paz nos combida en alternados motetes?	with “glory and peace” invites us in alternated motets?	50R
	Es que el cielo hoy gozoso (de glorias tales) varias galas de acentos	It means that the sky today joyously (from such glories) breaks open with so much finery	
55	rompe en el aire.	of accents in the air.	55R
	¿Que será que a media noche por las puertas del oriente, sin romper el alba bella, el sol se nos manifestó?	What shall it mean that at midnight through the portals of the East, the fair dawn not breaking, the sun shows himself to us?	
60	Es que el sol cuando nace de tal aurora, dora el yerro del hombre que a ella la adora.	It means that the sun, when he is born from such an aurora, gilds the error of man just as he adores her.	60R
	¿Que será que un portalillo tanto en si se desvanece, que todo el poder encierra en lo estrecho de un pesebre?	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?	65R
65	El portal no era nada, y al ver que hoy tiene	The stall was nothing, and on seeing that this day it holds	
70	en su albergue a Dios Niño, se desvanece.	in its lodging God as a Child, it vanishes.	70R
	¿Que será que a los pastores un paraninfo recuerde, y dejando sus ovejas	What shall it mean that a heavenly sentinel has regard for the shepherds, and, leaving their sheep,	
75	hoy más ganados se encuentren?	this day more flocks are gathered?	75R
	Es pastor, y así el niño quiere premiarlos, porque cuiden gustosos de sus rebaños.	He is a shepherd, and thus the baby wants to reward them, so that they should properly care for his flocks.	
80	Que será que una doncella tenga un infante en su albergue, siendo a un tiempo madre y virgen, sin que uno, ni otro se niegue?	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?	80R
	Es muy justa la duda, pero yo entiendo, que salir de ella puedes dentro de un Credo.	The doubt is very reasonable, but I understand that you can come out from her before I can say the Creed.	85R
85	¿Que será que hasta dos brutos se precien tan de cortesés, que entre los dos la verdad	What shall it mean that even two beasts conduct themselves with such courtesies that between the two only the Truth	90R
90			

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

hoy se mira solamente?
 Tienen a Dios delante,
 y así es muy justo,
 que la modestia se halle
 95 hasta en los brutos.
 ¿Que será que los arroyos
 hoy sus cristales detienen
 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.

this day is seen?

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

95R

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

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

No doubt, human nature
 5R groans, oppressed
 under the weight of the traitorous chain
 that honorably restrains it.

But now with sad sighs,
 now with tender complaints,
 10R she breaks through heaven
 and makes a claim on his faithfulness.

Y elevando los dulces acentos
 cuando le asegura feliz esperanza,
 15 al eterno le pide rendida
 el cumplimiento de su alta palabra.

And lifting up sweet accents
 when cheerful hope reassures her,
 on bended knee she petitions the Eternal
 15R for the fulfillment of his lofty word.

Y así dice, y así exclama,
 ¿hasta cuándo, Señor poderoso,
 dueño de las almas,
 20 han de estar de tus misericordias
 las puertas cerradas?

And thus she speaks, and thus she exclaims,
 how long, O mighty Lord,
 master of souls,
 will the gates of your mercies
 20R remain closed?

Pero ya del Olimpo de luces

But already from the Olympus of lights

25	la risa del alba nos anuncia en el sol que previene la paz deseada.	the laughter of the dawn announces to us in the sun that comes before the longed-for peace.	25R
	Venga, llueva, llegue, nazca.	Come, rain, arrive, be born.	
30	Venga pues en buen hora donde le aguardan a borrar feas culpas, a lavar manchas.	Let him come, then, at the right time where they are waiting for him to wipe away hideous faults, to wash away every stain.	30R
35	Llueva la prodigiosa nube sagrada, el suave rocío que es todo gracia. Llegue aquel luminoso sol que en sus alas hoy para los mortales la salud traiga.	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.	35R
40	Nazca al mundo el dorado granito en pajas, porque sea del hombre dulce vianda.	Let him be born to the world, the golden seed in the straw, so that he may be for Man sweet nourishment.	40R
	Venga, llueva, llegue, nazca.	Come, rain, arrive, be born.	
	COPLAS		
45	1. Venga aquel capitan fuerte a cuya diestra bizarra debe Israel tantos triunfos como prometen sus palmas.	1. Let him come, that strong captain to whose awesome fighting skill Israel owes so many triumphs, as his palms foretold.	45R
50	Ánime huestes, aliste escuadras, logre coronas, venza batallas.	Rise up, hosts, get ready, squadrons, earn laurels, win battles.	50R
	Venga, llueva, llegue, nazca.	Come, rain, arrive, be born.	
55	2. Llueva aquel blando rocío, nube hermosa siempre intacta, que el erial campo fecunde que agostó la culpa infausta.	2. Let her rain, that gentle dew lovely cloud, ever whole, who waters the fertile field, who overcomes the guilt she never knew.	55R
60	Desate en perlas sus abundancias con que corone las esperanzas.	Untie in pearls her abundant riches with which she crowns every hope.	60R

Venga, llueva, llegue, nazca.

Come, rain, arrive, be born.

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

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

65R

Aliente rayos
de luz y llama,
que el mundo ilustren
cuando le abrasan.

Let the rays shine forth
of light and flame,
to illuminate the world
when they set it afire.

70 Venga, llueva, llegue, nazca.

Come, rain, arrive, be born.

70R

4. Nazca y en su infancia tierna
sus manos no aten las fajas,
porque sus misericordias
a dos manos las reparta.

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.

75 Del alto seno
de eterna estancia
desciende al valle
que ya le aguarda.

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

75R

Venga, llueva, llegue, nazca.

Come, rain, arrive, be born.

Miraba el sol el águila bella

De Concepción. A dúo. [Fragment]

Anonymous

JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA (c. 1590–1664)

[INTRODUCCIÓN]

TENOR



Mi - ra - ba el sol el á - gui - la

6



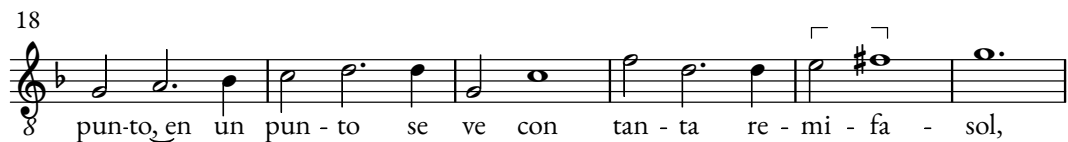
8 be - lla, y vién - do - la yo su lím - pio cri - sol,

12



8 en la sol - fa mi - ré, pues a - gra - cia-da en un

18

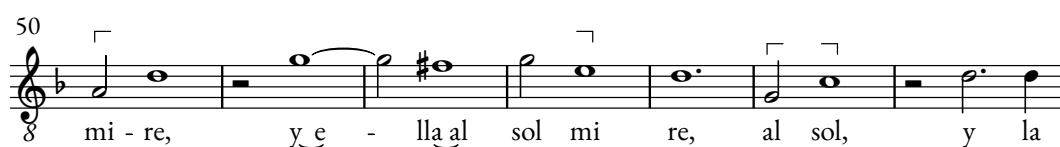
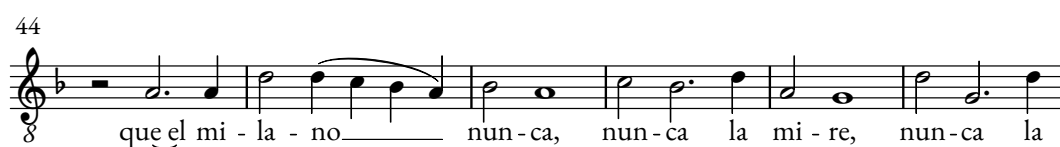
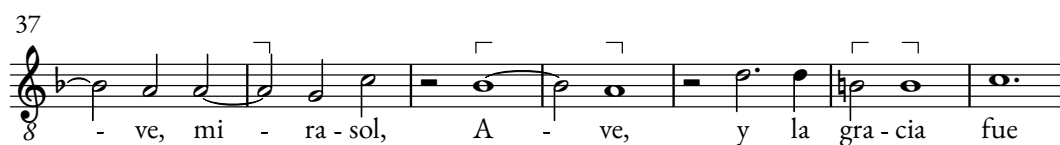


8 pun-to, en un pun - to se ve con tan - ta re - mi - fa - sol,

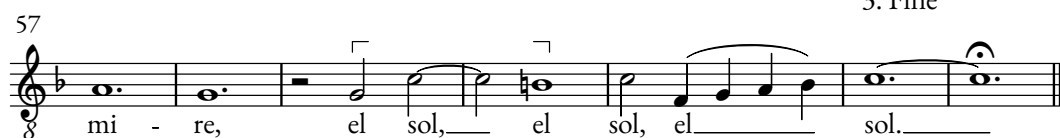
24



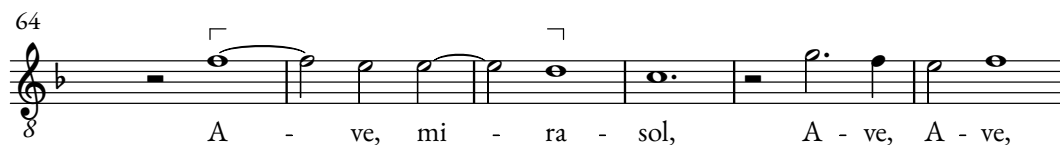
8 que so - la a la luz de mi sol la ad -

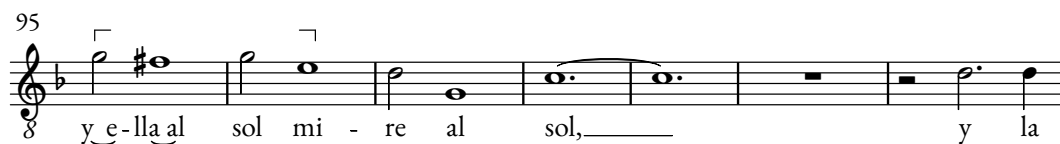
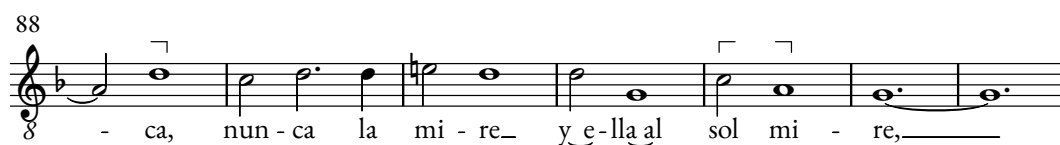
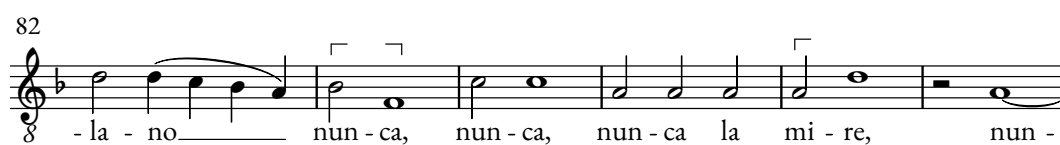
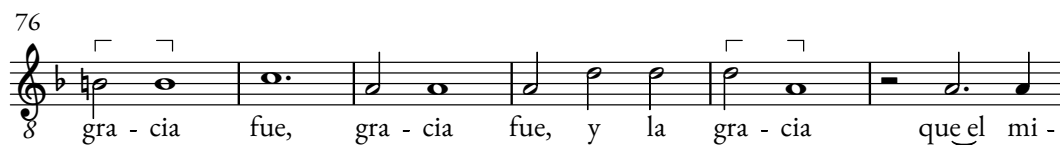


1. To Responsión
2. To Copla 2
3. Fine



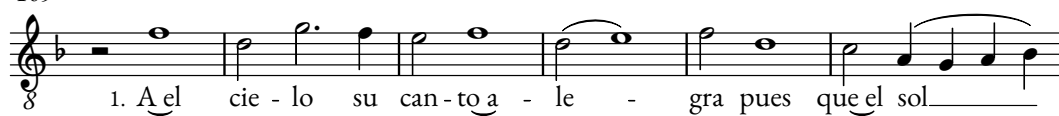
RESPONSIÓN a 4 del duo





COPLAS a duo

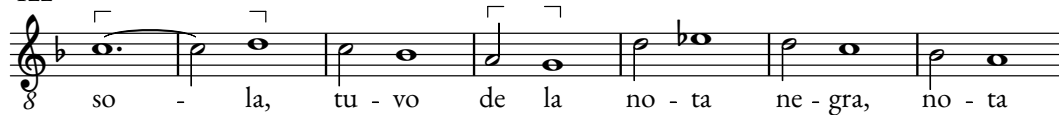
109



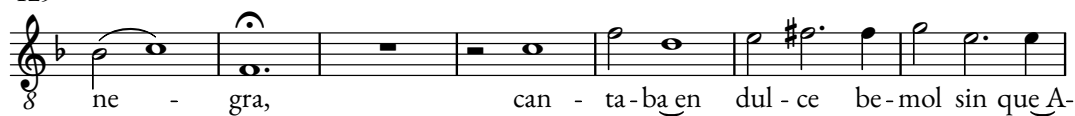
115



122



129



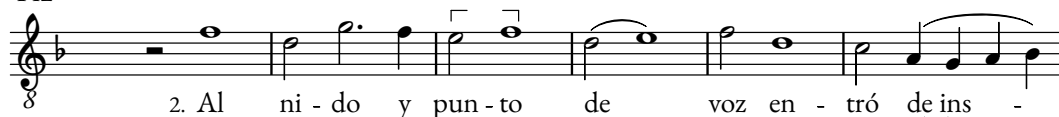
[D.S.]

136



[COPLA 2]

142



148

8 -tan-tes sin te-dio, sin te - dio, que no hay___ tiem-po

155

8 de por me - dio en la má - xi - ma de Dios,

162

8 de___ Dios, so - bre un e - rran - te fá - rol, e -

[D.S.]

169

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

Afuera, afuera, pastores

Jácara a 6

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

JÁCARA DÚO [COPLAS]

The musical score is for a six-part setting. The first system includes staves for Tiple I, Altus I, Altus II, Tenor I, Bassus I (instrumental), and Bassus II (vocal and instrumental). The Tenor I part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The lyrics '1. A - fue-ra, a-fue - ra, pas - to - res, za -' are written below the Tenor I staff. The Bassus I staff is marked '[instr.]' and the Bassus II staff is marked '[vocal + instr.]'. The second system shows the continuation of the piece, with the Tenor I part starting at measure 5 and the Bassus I part starting at measure 8. The lyrics for the second system are '- ga - le - jo a - par - ta, a - par - ta, que el sol de la va - len - tí -'.

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 -

5

T. I

B. I

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

11

A. I

T. I

B. I

2. A -

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

17

A. I

B. I

-pár - ten - se del pe - se - bre, ve - re - mos el ta - lle y - ga -

22

A. I

B. I

- la des - tas pa - jas ven - tu - ro - sas, cuer - po -

28

Ti. I

A. I

B. I

3. A - fue - ra to - do sa - ma -

- de Dios con las pa - jas.

34

Ti. I

B. I

- rro, que vie - ne la gu - ru - lla - da de los bra - vos

40

Ti. I

B. I

ma - ca - re - nos a o - cu - par es - ta ca - ba - ña.

TENOR I

4. Rey mío recién nacido,
de quien tiembla y sea milana
la flor de la valentía
sin desgarros ni el haracas.

7. Lindo palacio y tapices
no os dieran esta posada
si nacierais entre herejes
allá en Holanda o Jelanda.

10. Y pues con sus capas ellos
lo han de honrar cuando se vaya
nosotros hoy cuando viene,
honrémosle con las capas.

13. Y comida sella el hielo
y esta nieve silla helada
deje sus atrevimientos
o háralo a cuchilladas.

ALTO I

5. Por Dios verdadero os tengo,
y lo juraré en un ara,
no sé cómo se os atreve,
la señora doña escarcha.

8. Ésta es afrenta, Rey mío,
de los bravos de la hampa,
quítense las capas todos,
ropa afuera, camaradas.

11. Sirva de colchón y colcha,
mi capote de campaña
que capote de serranos
allá para las bacadas.

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

TIPLE I

6. Rey sois de cielos y tierra,
por parte de taita y nana
y no nacen desta suerte
los reyes allá en España.

9. Hagamos de ellas al niño,
un pavellón y una cama,
pues vemos que estos judíos
ya como quien son lo tratan.

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

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

ESTRIBILLO A 6

46

T. I

8

Pues de Dios las bra - ve - zas se han_ hu - ma - na - do, rín - dan - se -

B. I

52

Ti. I

Pas - to - res, ho -

T. I

8

- le ham - po - nes, sír - van - le bra - vos.

B. I

B. II

Pas - to - res, ho -

58

Ti. I

- la, ca - llen e - sas a - du - fes y e - sas zam - po - ñas, ca - llen

B. II

- la, _____ ca - llen e - sos a - du - fes y e - sas zam -

64

Ti. I

e - sos a - du - fes y e - sas zam - po - ñas, y e - sas zam - po - ñas,

B. II

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

70

A. I

oí - gan - se, di - go. Mi - ren que es - tá dur - mien - do, cuer - po de

B. I

76

Ti. I

Mi - ren

A. I

Cris - to, cuer - po de Cris - to, cuer - po de Cris - to,

A. II

Mi - ren

T. I

Mi - ren

B. I

B. II

Mi - ren

82

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

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

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

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

B. I

B. II
que es - tá dur - mien - do, cuer - po de Cris - to, cuer - po de

87

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

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

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

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

B. I

B. II
Cris - - - - - to,

92

Ti. I: cuer - po de Cris - to, mi - ren que es - tá dur -
 A. I: Cris - to, mi - ren que es - tá dur -
 A. II: - mien - do, cuer - po de Cris - - - to,
 T. I: - do, cuer - po de Cris - to,
 B. I: cuer - po de Cris - to, mi - ren que es - tá dur - mien - do, cuer - po de
 B. II: 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, de Cris - - - to.
 A. I: - mien - do, cuer - po de Cris - to.
 A. II: cuer - po de Cris - to, de Cris - to.
 T. I: 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

Musical score for the chorus "Suban las voces al cielo" in 4-part setting. The score is written for four voices: Tiple 1, Tiple 2, Alto, and Tenor. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is in a 4-part setting, with each voice part having its own staff. The lyrics are: "Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las". The score includes a repeat sign at the beginning of the first measure.

TIPLE 1
Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

TIPLE 2
Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las

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

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

Musical score for the verse "vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -" in 4-part setting. The score is written for four voices: Ti. 1, Ti. 2, A., and T. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is in a 4-part setting, with each voice part having its own staff. The lyrics are: "vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -". The score includes a repeat sign at the beginning of the first measure.

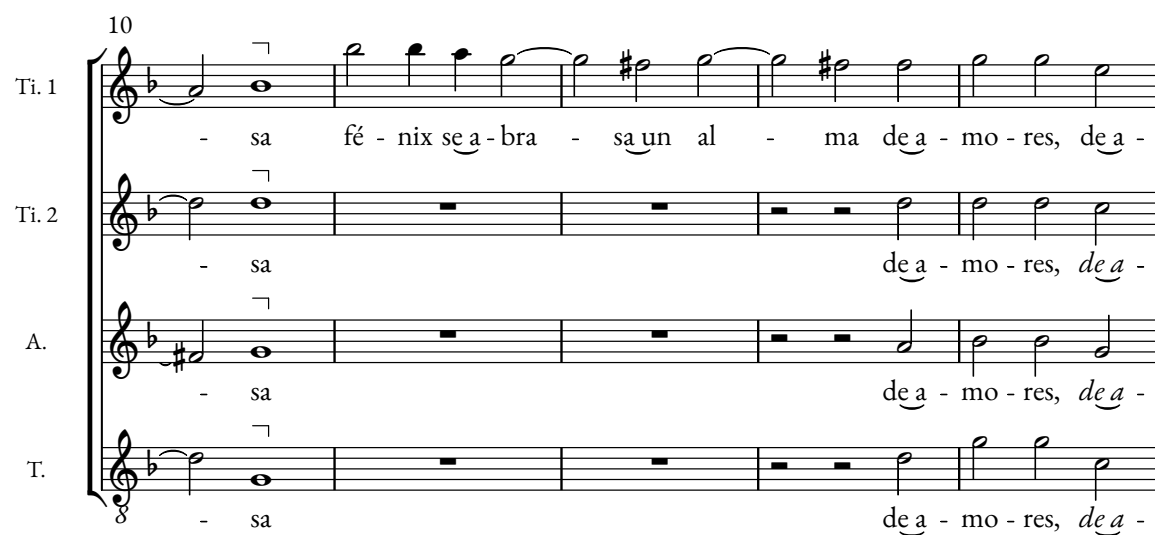
Ti. 1
vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -

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-dando 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-dando el ai-re en ve-

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

20

Ti. 1

- lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen juntas, vuelen, vuelen jun-tas

Ti. 2

- lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen juntas, vuelen, vuelen jun-tas

A.

- lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen juntas, vuelen, vuelen jun-tas

T.

8 - lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen juntas, vuelen, vuelen jun-tas

24

Ti. 1

en sín - copas que e-le - van, en sín - copas que ele - van y en be -

Ti. 2

en sín - copas que elevan, que e - le - van, que e-le - van y en be -

A.

en sín - copas que ele - van, que ele - van, y en be -

T.

8 en sín - copas que e-le - van, en sín - copas que ele - van y en be -

30

Ti. 1

- moles blan-dos, blan-dos, tri - na - dos que sus - pen - dan, sus-

Ti. 2

- moles blan-dos, blan-dos, tri - na - dos que sus - pen - dan, sus-

A.

- moles blan-dos, blan-dos, tri - na-dos que sus - pendan, tri - nados que sus-

T.

- moles blan-dos, blan-dos, tri - na-dos que sus - pendan, tri - na - dos que sus-

36

Ti. 1

-pendan, sus - pen - dan, di-gan en pa-so todas, en pa-so

Ti. 2

-pendan, sus - pen - dan, di-gan en pa-so todas, todas, di-gan en

A.

-pendan, sus - pen - dan, di-gan en pa-so todas, en

T.

-pendan, sus - pen - dan, di - gan en pa-so todas, en pa-so todas, en pa-so

41

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

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

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

T.
to-das, to - das: "Ay, — que se abrasa un al - - ma,

46

Ti. 1
ay, — que se abrasa un al - ma, ay, — que se que -

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

A.
— que se que - ma, ay, — que se abrasa un al - ma, ay,

T.
ay, ay, ay, — que se abrasa un al - - ma,

51

Ti. 1

- ma, ay, — que se que - ma, ay, que se que - ma, se que -

Ti. 2

— ay, ay, que se que - ma, — ay, que se que - ma, —

A.

ay, ay, que se que - - ma, ay, — ay, — que se que -

T.

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

[Fine]

56

Ti. 1

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

Ti. 2

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

A.

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

T.

8 - ma, ay, que se que - ma, ay, que se que - ma.”

COPLAS a 4

61

1. Fénix her-mo-so eres, al - ma, *fénix her-mo-so e-res, alma, eres, al-ma,*

1. Fénix her-mo-so eres, alma, eres, al-ma, eres, al-ma,

1. Fénix her-mo-so eres, al - ma *fé-nix her - mo-so e-res, alma,*

1. Fénix her-mo-so eres, al - ma, *fé-nix her-mo-so e-res, alma,*

68

Ti. 1

que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

Ti. 2

que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

A.

que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

T.

que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

74

Ti. 1

- da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de, ar - de, ar - de,

Ti. 2

- da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de,

A.

- da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de, ar - de,

T.

- da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de, ar - de, ar - de,

[D.C. al Fine
after last copla]

80

Ti. 1
ar - de, ar - de, ar - de, ar - de.

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

A.
ar - de, ar - de, ar - de, ar - de.

T.
ar - de, ar - de, ar - de, ar - de.

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

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

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

5. Cuando el fuego te consume,
cuando el fuego te consume, consume,
la tumba es cuna en que naces;
si del polvo resucitas,
resucitas,
arde.

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

TRANPOSED EDITION

Suban las voces al cielo

Anonymous

PABLO BRUNA (1611–1679)

[ESTRIBILLO] a 4

Musical score for the chorus "Suban las voces al cielo" in 4-part setting (Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor). The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Su - ban las vo - ces al cie - lo, su - ban las".

Musical score for the verse "vo - ces al cie - lo, y di - gan, y di - gan que en es - ta me -" in 4-part setting (Ti. 1, Ti. 2, A., T.). The score is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "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-dando 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-dando el ai-re en ve-

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

20

Ti. 1

- lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen jun-tas, vuelen, vuelen jun-tas

Ti. 2

- lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen jun-tas, vuelen, vuelen jun-tas

A.

- lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen jun-tas, vuelen, vuelen jun-tas

T.

8 - lo - ces corcheas, en ve - lo - ces corche-as, vuelen, vuelen jun-tas, vuelen, vuelen jun-tas

24

Ti. 1

en sín - copas que e-le - van, en sín - copas que ele - van y en be -

Ti. 2

en sín - copas que elevan, que e - le - van, que ele - van y en be -

A.

en sín - copas que ele - van, que ele - van, y en be -

T.

8 en sín - copas que e-le - van, en sín - copas que ele - van y en be -

30

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

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

A.
- moles blan-dos, blan-dos, tri - na-dos que sus - pendan, tri - nados que sus-

T.
- moles blan-dos, blan-dos, tri - na-dos que sus - pendan, tri - na - dos que sus-

36

Ti. 1
-pendan, sus - pen - dan, di-gan en pa-so todas, en pa-so

Ti. 2
-pendan, sus - pen - dan, di-gan en pa-so todas, todas, di-gan en

A.
-pendan, sus - pen - dan, di-gan en pa-so todas, en

T.
-pendan, sus - pen - dan, di-gan en pa-so todas, en pa-so todas, en pa-so

41

to - das: "Ay, — que se que - ma,

pa-so to - das: "Ay, — que se abrasa un

pa-so to - das: "Ay, — que se abrasa un al - - ma, ay,—

to-das, to - das: "Ay, — que se abrasa un al - - ma,

46

ay,— que se abrasa un al - ma, ay,— que se que -

al - ma, ay, ay,— que se que - ma, ay,—

— que se que - ma, ay,— que se abrasa un al - ma, ay,—

ay, ay, ay,— que se abrasa un al - - ma,

51

Ti. 1

-ma, ay, — que se que - ma, ay, que se que - ma, se que -

Ti. 2

- ay, ay, que se que - ma, — ay, que se que - ma, —

A.

ay, ay, que se que - - ma, ay, — ay, — que se que -

T.

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

[Fine]

56

Ti. 1

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

Ti. 2

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

A.

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

T.

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

COPLAS a 4

61

1. Fénix her-mo-so eres, al - ma, *fénix her-mo-so e-res, alma, eres, al-ma,*

1. Fénix her - mo-so eres, alma, eres, al-ma, eres, al-ma,

1. Fénix her - mo-so eres, al - ma *fě-nix her - mo-so e-res, al-ma,*

1. Fénix her - mo-so eres, al - ma, *fě-nix her - mo-so e-res, al-ma,*

68

Ti. 1 que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

Ti. 2 que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

A. que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

T. que entre ce - ni - zas re - na - ces; si en Dios ha - llas nue - va vi -

74

Ti. 1 -da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de, ar - de, ar - de,

Ti. 2 -da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de,

A. -da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de, ar - de,

T. -da, nue - va vi - da, ar - de, ar - de, ar - de, ar - de,

[D.C. al Fine
after last copla]

80

The musical score is for four voices: Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), Alto (A.), and Tenor (T.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The lyrics for all parts are 'ar - de, ar - de, ar - de, ar - de.' The score ends with a double bar line and a repeat sign.

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

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

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

5. Cuando el fuego te consume,
cuando el fuego te consume, consume,
la tumba es cuna en que naces;
si del polvo resucitas,
resucitas,
arde.

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

Suban las voces al cielo

Villancico a la Asunción de la Virgen a 6 Voces

Anonymous

MIGUEL AMBIELA (1666–1733)

ESTRIBILLO a 6

CHORUS I

TIPLE I-1

TIPLE I-2

TENOR I

CHORUS II

TIPLE II

ALTO II

TENOR II

ACOMP.
CONTINUO

Su-ban las vo-ces al cie - lo

Su-ban las vo-ces al cie - lo

Su-ban las vo-ces al cie - lo y di - ga ca -

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

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

Su-ban las vo-ces al cie - lo, ca - pi -

6

Ti. I-1 y di - ga ca - pi - lla re - gia, ca - pi - lla re -
 Ti. I-2 ca - pi - lla re - gia, y di - ga ca - pi - lla, ca - pi - lla
 T. I - pi - lla re - gia, re - gia, ca - pi - lla, ca - pi - lla
 Ti. II ca - pi - lla re - gia,
 A. II ca - pi - lla re - gia, re - gia,
 T. II - lla re - gia, ca - pi - lla re - gia, re - gia
 Ac.

12

Ti. I-1
- gia, pe-ro nun-ca más.

Ti. I-2
re - gia, pe-ro nun-ca más.

T. I
re - gia, pe-ro nun-ca más.

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

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

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

Ac.

18

Ti. I-1
— en - te - ra. Y di-gan mudando el ai - re en ve - lo - ces corche-as,

Ti. I-2
— en - te - ra.

T. I
— en - te - ra.

Ti. II
en - te - ra.

A. II
en - te - ra.

T. II
en - te - ra.

Ac.
en - te - ra.

23

Ti. I-1: vuelen, vue-len jun - tos, vuelen, vuelen jun - tos, vuelen,
 Ti. I-2: vuelen, *vue-len* jun - tos, en sín - co -
 T. I: vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen, *vuelen, vuelen* jun - tos, vue-len jun -
 Ti. II: vuelen, *vuelen, vuelen, vuelen* jun - tos, vuelen, *vue-len*
 A. II: vuelen, *vue-len* jun - tos en sín - co - pas
 T. II: en sin - co-pas que
 Ac.:

26

Ti. I-1: vuelen, *vue-len* jun - tos en sín - co - pas que e - le - van,
 Ti. I-2: -pas que e-le - van, vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen, *vue-len* jun - tos
 T. I: -tos en sín - co-pas que e - le - van,
 Ti. II: jun - tos en sín - co - pas que e - le -
 A. II: que e - le - van, vue-len *vue-len* jun - tos
 T. II: e - le - van, vuelen, *vue-len* jun - tos en sín -
 Ac.:

29

Ti. I-1
vuelen, *vuelen* jun - tos en sín - copas que e - le - van, *en*

Ti. I-2
en sín - co - pas que e - le - van, *en*

T. I
vue-len, *vue-len* jun - tos en sín - copas que e - le - van, *en* sín -

Ti. II
-van, vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen, *vuelen, vuelen*

A. II
en sín - co - pas que e - le - van,

T. II
- co - pas que e - le - van, *en*

Ac.

32

Ti. I-1
sín - copas que ele - van, vuelen, vuelen jun - tos en sín - copas que ele -

Ti. I-2
sín - co-pas, vuelen, vuelen jun - tos en sín - copas que ele -

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

Ti. II
jun - tos en sín - co-pas que e - le -

A. II
en sín - co -pas que e - le -

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

Ac.
- - - - -

35 2

Ti. I-1: -van con be - mo - les blan - dos, blan -

Ti. I-2: -van, tri -

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

Ti. II: -van, con be -

A. II: -van con be - mo - les blan -

T. II: -van, con be - mo - les blan - - -

Ac. 7 7

40

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

7

45

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

Ti. I-2
-mo - les blan - dos, tri - na - dos que sus - pen -

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

Ti. II
blan - dos, con be - mo - les blan - dos, sus - pen -

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

T. II
blan - dos, tri - na - dos que sus - pen -

Ac.

51

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

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

T. I
8 -dan: si - gan sus pa - sos

Ti. II
-dan: si - gan sus pa - sos,

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

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

Ac.

57

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

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

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

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

A. II
pa - sos, sus pa - sos to - dos has - ta la es - fe - ra, has -

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

Ac.
pa - sos to - dos, si - gan sus pa - sos, si - gan sus pa - sos has -

63

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

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

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

Ti. II
has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma - rí - a

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

T. II
8 - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma - rí - a

Ac.

69

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

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

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

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

Ac.
8

75

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

Ti. I-2
-nas, glo - rias e - ter - nas. _____

T. I
8 -nas, glo - rias e - ter - nas. _____

Ti. II
-nas, glo - rias e - ter - nas. _____

A. II
-nas, glo - rias e - ter - nas. _____

T. II
8 -nas, glo - rias e - ter - nas. _____

Ac.
8 -nas, glo - rias e - ter - nas. _____

COPLAS solo y a 6

82

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

Ac.
[solo] 1. Ma - rí - a se par-te al cie - lo, don-de ten - drá glo-ria e -

88

Ti. I-1

- ter - na, y se me par-te el al - ma de pen - sar - se me a -

Ac.

107

Ti. I-1 y di - ga ca - pi - lla re - gia,
 Ti. I-2 ca - pi - lla re - gia, y di - ga ca -
 T. I di - ga ca - pi - lla re - gia, re - gia, ca - pi -
 Ti. II ca - pi - lla
 A. II ca - pi - lla re - gia,
 T. II ca - pi - lla re - gia, ca - pi - lla re - gia,
 Ac.

112

ca - pi - lla re - gia,

- pi - lla, ca - pi - lla re - gia,

- lla, ca - pi - lla re - gia,

re - gia, que Ma - rí - a, Ma - rí - a al

re - gia, que Ma - rí - a al

re - gia que Ma - rí - a al cie - lo par -

117

Ti. I-1: pe-ro nun-ca más en - te - ra. 4

Ti. I-2: pe-ro nun-ca más en - te - ra. *solo* 2. De-ja el

T. I: pe-ro nun-ca más en - te - ra.

Ti. II: cie - lo par - te, pe-ro nun-ca más en - te - ra.

A. II: cie - lo par - te, pe-ro nun-ca más en - te - ra.

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

Ac.:

123

Ti. I-2

mun-do mi-se-rab-le, que el mun-do to-do es mi-se-ria, en

Ac.

129

Ti. I-2

don-de li-be-ral mos-trar-se al mun-do pue-

Ac.

135

Ti. I-2

-da. Ya-sí pues es-pe-ra-mos di-vi-nas

Ac.

141

Ti. I-2

in - flu - en - cias: Di-gan mudando el ai - re en ve - lo - ces corche-as,

Ac.

146

Ti. I-1

Vuelen, *vue-len* jun - tos, en sín - co -

Ti. I-2

vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen,

T. I

Vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen, *vuelen, vuelen* jun - tos, vuelen jun -

Ti. II

Vuelen, *vuelen, vuelen, vuelen* jun - tos, vuelen, *vue-len*

A. II

Vuelen, *vue-len* jun - tos en — sín - co - pas —

T. II

En sin - co-pas que —

Ac.

149

The musical score consists of seven staves. The first six staves are vocal parts: Ti. I-1, Ti. I-2, T. I, Ti. II, A. II, and T. II. The seventh staff is an acoustic guitar (Ac.) part. The lyrics are in Spanish and are written below each staff. The music is in 8/8 time, as indicated by the '8' in a circle on the first and sixth staves. The key signature has one sharp (F#).

Ti. I-1
-pas que e-le - van, vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen, *vue-len* jun - tos

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

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

Ti. II
jun - tos, en sín - co - pas que e - le -

A. II
- que e - le - van, *vue-len vue-len* jun - tos

T. II
8 - e - le - van, vuelen, *vue-len* jun - tos, en sín -

Ac.

152

Ti. I-1
en sín - co - pas — que e - le - van, en

Ti. I-2
vuelen, *vuelen* jun - tos, en sín - copas que e - le - van, *en*

T. I
vue-len, *vue-len* jun - tos en sín - copas que e - le - van, en sín -

Ti. II
- van, vuelen, *vue-len* jun - tos, vuelen, *vuelen, vuelen*

A. II
en sín - co - pas que e - le - - - van,

T. II
- co - pas que — e - le - van, *en*

Ac.

155

Ti. I-1: *sín - co-pas, vuelen, vuelen jun - tos en sín - copas que ele -*
 Ti. I-2: *sín - copas que ele - van, vuelen, vuelen jun - tos en sín - copas que ele -*
 T. I: *- co - pas que e - le - - - - -*
 Ti. II: *jun - tos, en sín - co - pas que e - le -*
 A. II: *en sín - co - pas que e - le -*
 T. II: *sín - co - pas que e - le - - - - -*
 Ac.: *- - - - -*

158

Ti. I-1
- van. _____

Ti. I-2
- van. _____

T. I
8 - van. _____ 3. Tan lle - na de gra - cias su - be,

Ti. II
- van. _____

A. II
- van. _____

T. II
8 - van. _____

Ac.
8

164

T. I
8 que es - té - ril de - ja la tie - rra, si no es que a su con - tac - to

Ac.
8

170

T. I
8 fruc - ti - fi - ca - da que _____ da. Ya - sí con - mi - go a -

Ac.
8

177

Ti. I-1

T. I

A. II

T. II

Ac.

Con be - mo - les blan -

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

Con be -

Con be - mo - les

7

183

Ti. I-1

Ti. I-2

T. I

Ti. II

A. II

T. II

Ac.

-dos, blan - dos, con be - mo - les

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

que sus - pen - dan, que sus - pen - dan, tri -

Con be - mo - les blan - dos, con be -

-mo - les blan - dos, con be - mo - les blan - dos, tri -

blan - dos, con be -

7

189

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

196

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

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

T. I
8 - dan: si - gan sus pa - sos

Ti. II
- dan: si - gan sus pa - sos,

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

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

Ac.

202

Ti. I-1: pa - sos, si - gan sus pa - sos has - ta la es - fe - ra, la es - fe - ra,
 Ti. I-2: to - dos, si - gan sus pa - sos has - ta la es - fe - ra,
 T. I: to - dos, si - gan sus pa - sos to - dos, has - ta la es - fe - ra,
 Ti. II: sus pa - sos, si - gan sus pa - sos to - dos, sus pa - sos
 A. II: pa - sos, sus pa - sos to - dos has - ta la es - fe - ra, has -
 T. II: pa - sos to - dos, si - gan sus pa - sos, si - gan sus pa - sos has -
 Ac.:

208

Ti. I-1 *has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma -*
 Ti. I-2 *has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra,*
 T. I *has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don -*
 Ti. II *has - ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma - rí - a*
 A. II *- ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma - rí - a*
 T. II *- ta la es - fe - ra, has - ta la es - fe - ra don - de Ma - rí - a*
 Ac.

214

Ti. I-1: -rí - a go - 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: - de Ma - rí - a go - ze glo - rias e - ter-nas, e - ter -
 Ti. II: go - ze, go - ze glo-rias e - ter-nas, e - ter -
 A. II: go - ze, don-de Ma - rí - a go - ze e - ter -
 T. II: go - ze, go - ze glo-rias e - ter-nas, glo-rias e - ter -
 Ac.:

220

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.
-nas, glo-rias e-ter-nas._____

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]

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

¿Qué mú - si - ca ce - les - tial es la que hoy el ai -

4 7 6 7 7

6

Ti. I-1 *solo* ¿Qué so - be - ra - na ar - mo - ní - a es la que el o -

A. I - re al - te - ra?

Gn. 7 6 4 7 7 7

13

Ti. I-1 - í - do e - le - va?

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

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

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

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

Ti. III ¿Qué mú - si - ca

A. III ¿Qué mú - si - ca

T. III ¿Qué mú - si - ca ce -

B. III ¿Qué mú - si - ca

Gn. 4 6 5

19

Ti. I-1

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

Ti. I-2

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

A. I

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

T. I

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

Ti. II

es la que hoy el ai -

A. II

es la que hoy el ai -

T. II

es la que hoy el ai -

B. II

es la que hoy el ai -

Ti. III

ce - les - tial

A. III

ce - les - tial

T. III

- les - tial

B. III

ce - les - tial

Gn.

6
5

6

26

1

Ti. I-1

¿Qué so - be - ra-na ar-mo -

Ti. I-2

¿Qué so - be - ra-na ar-mo -

A. I

¿Qué so - be - ra-na ar-mo -

T. I

8

¿Qué so - be - ra-na ar-mo -

Ti. II

- re al - te - ra?

A. II

- re al - te - ra?

T. II

8

- re al - te - ra?

B. II

- re al - te - ra?

Ti. III

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

A. III

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

T. III

8

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

B. III

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

Gn.

6/5 6 6/5 6/5

33

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

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

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

T. I
8 - ní - - 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 -

A. III
es la que el o - í -

T. III
8 es la que el o -

B. III
es la que el o - í -

Gn.
7

40

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
es la que el o - í - do e - le - - va? *solo* ¿Qué

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

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

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

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

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

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

Gn.
8 3 4

47 2

Ti. I-2 *solo* ¿Qué cla - ro ful -

T. I 8 luz es és - ta que en dí - a trans - for - ma la no - che den - sa?

Gn.

54

Ti. I-2 -gor el cie - lo es - ta no - che da a la tie - rra?

Ti. II ¿Qué luz es es -

A. II ¿Qué luz es

T. II ¿Qué luz es es -

B. II ¿Qué luz es

Gn.

61

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.

¿Qué cla - ro ful -

¿Qué cla - ro ful -

¿Qué cla - ro ful -

¿Qué cla - ro ful -

- ta que en dí - a

es - ta que en dí - a

- ta que en dí - a

es - ta que en dí - a

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

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

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

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

4 3 6 5 6 7

68

Ti. I-1
-gor el cie - lo es - ta no - che da a la tie - rra?

Ti. I-2
-gor el cie - lo es - ta no - che da a la tie - rra?

A. I
-gor el cie - lo es - ta no - che da a la tie - rra?

T. I
-gor el cie - lo es - ta no - che da a la tie - rra?

Ti. II
Lo ad-mi - rab - le

A. II
Lo ad-mi - rab - le

T. II
Lo ad-mi - rab - le

B. II
Lo ad-mi - rab - le

Ti. III
Lo ad-mi -

A. III
Lo ad-mi -

T. III
Lo ad-mi -

B. III
Lo ad-mi -

Gn.
6

75

Ti. I-1
Lo ad-mi - rab - le gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de

Ti. I-2
Lo ad-mi - rab - le gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de

A. I
Lo ad-mi - rab - le gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de

T. I
Lo ad-mi - rab - le gran - de no - ve - dad en - cie - rra, gran - de

Ti. II
de es - te e - nig - ma gran - de

A. II
de es - te e - nig - ma gran - de

T. II
de es - te e - nig - ma gran - de

B. II
de es - te e - nig - ma gran - de

Ti. III
-rab - le de es - te e - nig - ma gran - de

A. III
-rab - le de es - te e - nig - ma gran - de

T. III
-rab - le de es - te e - nig - ma gran - de

B. III
-rab - le de es - te e - nig - ma gran - de

Gn.
de es - te e - nig - ma gran - de

82

Ti. I-1
no - ve - dad__ en - cie - rra. 4 *solo* Paz dan sus lu -

Ti. I-2
no - ve - dad__ en - cie - rra.

A. I
no - ve - dad__ en - cie - rra. *solo* Glo - ria re - pi - ten las vo - ces.

T. I
no - ve - dad__ en - cie - rra.

Ti. II
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

A. II
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

T. II
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

B. II
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

Ti. III
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

A. III
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

T. III
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

B. III
no - ve - dad__ en - cie - rra. Glo - ria.

Gn.
no - ve - dad__ en - cie - rra.

90

Ti. I-1
- ces ca - den - cias.

Ti. I-2
To - da la tie - rra es ya cie - lo.

T. I
8
solo
Y

Ti. II
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

A. II
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

T. II
8
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

B. II
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

Ti. III
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

A. III
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

T. III
8
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

B. III
sus lu - ces ca - den - cias. To - da

Gn.
8

98

Ti. I-I

T. I

8 to - do el cie - lo da en tie - rra, da en tie - rra.

Ti. II

y to - do

A. II

y to - do

T. II

8 y to - do

B. II

y to - do

Ti. III

y to - do ¿Qué se -

A. III

y to - do ¿Qué se -

T. III

8 y to - do ¿Qué se -

B. III

y to - do ¿Qué se -

Gn.

6

106

Ti. I-1
¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

Ti. I-2
¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

A. I
¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

T. I
¿Qué se - rá que en nues - tra du - da

Ti. II
No ca - be sa -

A. II
No ca - be sa -

T. II
No ca - be sa -

B. II
No ca - be sa -

Ti. III
- rá que en nues - tra du - da

A. III
- rá que en nues - tra du - da

T. III
- rá que en nues - tra du - da

B. III
- rá que en nues - tra du - da

Gn.
6 6 6

113

Ti. I-1 ser glo - rias to - da la tie -

Ti. I-2 ser glo - rias to - da la tie -

A. I ser glo - rias to - da la tie -

T. I ser glo - rias to - da la tie -

Ti. II -ber que en-cie - rra

A. II -ber que en-cie - rra

T. II -ber que en-cie - rra

B. II -ber que en-cie - rra

Ti. III ser el cie - lo vo - ces to - da,

A. III ser el cie - lo vo - ces to - da,

T. III ser el cie - lo vo - ces to - da,

B. III ser el cie - lo vo - ces to - da,

Gn.

6 6 6 6

121 6

Ti. I-1
-rra, ser glo - rias to - da la tie - rra?

Ti. I-2
-rra, ser glo - rias to - da la tie - rra?

A. I
-rra, ser glo - rias to - da la tie - rra? *solo* La causa es, pas - to - res, que de u-na don -

T. I
-rra, ser glo - rias to - da la tie - rra?

Ti. II
ser glo - rias to - da la tie - rra.

A. II
ser glo - rias to - da la tie - rra.

T. II
ser glo - rias to - da la tie - rra.

B. II
ser glo - rias to - da la tie - rra.

Ti. III
ser glo - rias to - da la tie - rra?

A. III
ser glo - rias to - da la tie - rra?

T. III
ser glo - rias to - da la tie - rra?

B. III
ser glo - rias to - da la tie - rra?

Gn.
4

129

A. I.

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

Ti. I-2 Ven-ga en - ho - ra bue - na.

A. I po - se - e en su es - fe - ra: Ven-ga en - ho - ra - bue - na.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

158

Ti. I-1 a dar - nos glo-ria en vez de pe - na, ven-ga en - ho - ra - bue-
 Ti. I-2 Ven-ga en - ho - ra bue-
 A. I Ven-ga en - ho - ra - bue-
 T. I Ven-ga en - ho - ra - bue-
 Ti. II Ven-ga en - ho - ra - bue-
 A. II Ven-ga en - ho - ra - bue-
 T. II Ven-ga en - ho - ra - bue-
 B. II Ven-ga en - ho - ra - bue-
 Ti. III Ven-ga en - ho - ra - bue-
 A. III Ven-ga en - ho - ra -
 T. III Ven-ga en - ho - ra - bue-
 B. III Ven-ga en - ho - ra - bue-
 Gn. a dar - nos glo-ria en vez de pe - na, ven-ga en - ho - ra - bue-

165

Ti. I-1
- na.

Ti. I-2
- na.

A. I
- na.

T. I
8 - na. *solo* Y de vues-tras du - das pro - se - guid el te -

Ti. II
- na.

A. II
- na.

T. II
8 - na.

B. II
- na.

Ti. III
- na.

A. III
-bue - na.

T. III
8 - na.

B. III
- na.

Gn.
7 7 7 4

172

T. I

8 -ma, pues en la sus - tan - cia yo di - ré qué en - cie - rran:

Ti. II

son ad -

A. II

son ad -

T. II

8

son ad -

B. II

son ad -

Gn.

179

Ti. I-1 son ad - mi - ra - cio - nes

Ti. I-2 son ad - mi - ra - cio - nes

A. I son ad - mi - ra - cio - nes

T. I son ad - mi - ra - cio - nes

Ti. II - mi - ra - cio - nes

A. II - mi - ra - cio - nes

T. II - mi - ra - cio - nes

B. II - mi - ra - cio - nes

Ti. III son ad - mi - ra - cio - nes de ver que en la

A. III son ad - mi - ra - cio - nes de ver que en la

T. III son ad - mi - ra - cio - nes de ver que en la

B. III son ad - mi - ra - cio - nes de ver que en la

Gn.

186

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

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

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

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

de ver que en la tie - rra,

de ver que en la tie - rra,

de ver que en la tie - rra,

de ver que en la tie - rra,

tie - rra

tie - - rra

tie - - rra

tie - - rra

tie - - rra

Gn.

193

Ti. I-1

-ce - ros, se co - jan es - tre - llas, se co - jan es - tre - llas. 8

Ti. I-2

-ce - ros, se co - jan es - tre - llas, se co - jan es - tre - llas. *solo* Pro - se -

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

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

Gn.

7

6

[Fine]

207

Ti. I-1

Se - a en - ho - ra - bue - na.

Ti. I-2

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

A. I

Se - a en - ho - ra - bue - - na.

T. I

Se - a en - ho - ra - bue - na.

Ti. II

Se - a en - ho - ra - bue - na.

A. II

Se - a en - ho - ra - bue - na.

T. II

Se - a en - ho - ra - bue - - na.

B. II

Se - a en - ho - ra - bue - na.

Ti. III

Se - a en - ho - ra - bue - na.

A. III

Se - a en - ho - ra - bue - - na.

T. III

Se - a en - ho - ra - bue - na.

B. III

Se - a en - ho - ra - bue - na.

Gn.

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 alber -
 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 - rra en lo es - tre -
 - gue, siendo a un tiem - po ma - dre y vír - gen sin que uno y
 - nen 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 corrien - tes?

A. I

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

Gn.

237

A. I

- rías ta - les va - rias ga - las de a - cen - tos rom -
 - que hoy tie - ne en su al - ber - gue a Dios ni - ño se -
 - yo en - tien - do que sa - lir de e - lla pue - des den - tro -
 - de ma - dre a su vis - ta las a - guas vier -

Gn.

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

A. I.
 - pe - en ai - re.
 - des - va - ne - ce.
 - de - un Cre - do.
 - ten - cris - ta - les.

T. I.
 8 2a. ¿Qué se - rá que a
 4a. ¿Qué se - rá que a
 6a. ¿Qué se - rá que

Gn.

252

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

Gn.
 6 6

260

T. I.
 8 - per el al - ba be - lla el sol se nos ma - ni - fies - te?
 - jan - do sus o - ve - jas más ga - na - dos se en - cuen - tren?
 - tre los dos la ver - dad hoy se mi - ra so - la - men - te?

Gn.
 6 6

268

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

Gn.
 7

275

Ti. I-2

Gn.

do - ra el hie - rro del hom-bre que a - 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.

Qué destemplada armonía

Villancico de Calenda al Nacimiento de Nuestro Señor, a 11

Anonymous

JERÓNIMO DE CARRIÓN (1660–1721)

ESTRIBILLO a 11

Despacio

Solo

CHORUS I

TIPLE I-1

TIPLE I-2

ALTO I

TENOR I



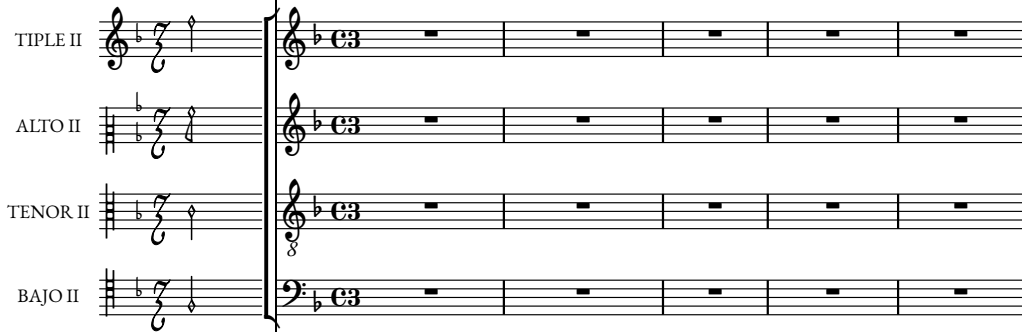
CHORUS II

TIPLE II

ALTO II

TENOR II

BAJO II



CHORUS III
[instrumental]

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

ACOMP.
GENERAL



6

Ti. I-1

- ces va - rias de lo pro - fun - do del va - lle la sa -

Ac. I/II

Gn.

13

Ti. I-1

- gra - da es - fe - ra es - ca - la?

T. I

Solo
Sin du - da gi-me opr - mi -

Ac. I/II

Gn.

20

T. I

- da, la na - tu - ra - le - za hu - ma - na al pe - so de in -

Ac. I/II

Gn.

27

T. I

8 -fiel ca - de - na que honro - sa-men-te a - rras

Ac. I/II

Gn.

33

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

T. I

8 - tra.

Ti. II

A. II

T. II

B. II

Ac. I/II

Gn.

Solo

Pues con ay - es tris - tes,

quedo

Pues con ay - es tris - tes,

Pues con ay - es tris - tes,

Pues con ay - es tris - tes,

Pues con ay - es tris - tes,

Pues con ay - es tris - tes,

b5

40

Ti. I-1 *quedo*
ay - es tris - tes,

Ti. I-2 *quedo*
ay - es tris - tes,

A. I
- es tris - tes, *voz* pues con tier - nas an -

T. I *quedo*
ay - es tris - tes,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

[illegible]

[illegible]

59

Ti. I-1 *voz* y a su pie-dad cla - ma, y a su pie-dad
 Ti. I-2 *voz* y a su pie-dad
 A. I *voz* y a su pie-dad
 T. I *voz* y a su pie-dad
 Ti. II y a su pie-dad cla -
 A. II y a su pie-dad cla -
 T. II y a su pie-dad cla -
 B. II y a su pie-dad cla -
 Ac. I/II
 Ti. III-1
 Ti. III-2
 B. III
 Ac. III
 Gn.

66

Ti. I-1
 cla - ma, ya su pie - dad da - ma.
 Ti. I-2
 cla - ma, ya su pie - dad da - ma.
 A. I
 cla - ma, ya su pie - dad da - ma.
 T. I
 cla - ma, ya su pie - dad da - ma.
 Ti. II
 - ma, ya su pie - dad da - ma, cla - ma.
 A. II
 - ma, ya su pie - dad da - ma, cla - ma.
 T. II
 - ma, ya su pie - dad da - ma, cla - ma.
 B. II
 - ma, ya su pie - dad da - ma, cla - ma.
 Ac. I/II
 Ti. III-1
 Ti. III-2
 B. III
 Ac. III
 Gn.

73 **2** *Airosso*

Ti. I-1
Ye - le - van - do los dul - ces a - cen - tos, dul - ces a - cen - tos,

Ti. I-2
Ye - le - van - do los dul - ces a - cen - tos, dul - ces a - cen - tos,

A. I
Ye - le - van - do los dul - ces a - cen - tos,

T. I
Ye - le - van - do los dul - ces a - cen - tos,

A. II
Ye - le -

T. II
Ye - le -

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

80

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

87

Ti. I-1
- ces a - cen - tos,

Ti. I-2
- ces a - cen - tos, *voz*
cuan-do

A. I
- ces a - cen - tos,

T. I
- ces a - cen - tos, *quedo*
cuan-do le a - se -

Ti. II
quedo
los dul - ces a - cen - tos,

A. II
quedo
los dul - ces a - cen - tos,

T. II
quedo
los dul - ces a - cen - tos,

B. II
quedo
los dul - ces a - cen - tos,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

94

Ti. I-1 *voz*
cuan - do la a - se - gu - ra fe - liz es - pe - ran - za,

Ti. I-2
le a - se - gu - ra fe - liz es - pe - ran - za, es - pe - ran - za, al e -

A. I
cuan-do la a - se - gu - ra fe - liz es - pe - ran - za,

T. I
- gu - ra fe - liz es - pe - ran - za, fe - liz es - pe - ran - za,

Ac. I/II

Gn.

101

Ti. I-1
al e - ter - no le pi - de ren - di - da, el cum - pli -

Ti. I-2
- ter - no le pi - de ren - di - da, le pi - de ren - di - da,

A. I
al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

T. I
al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

Ac. I/II

Gn.

108

Ti. I-1
-mien-to de su al-ta pa-la-bra, de su al-ta pa-la-

Ti. I-2
de su al-ta pa-la-bra, pa-la-

A. I
el cum-pli-mien-to de su al-ta pa-la-

T. I
el cum-pli-mien-to de su al-ta pa-la-bra, pa-la-

Ac. I/II

Gn.

115 3

Ti. I-1
- bra,

Ti. I-2
- bra,

A. I
- bra,

T. I
8 - bra,

Ti. II
voz
al e - ter - no le pi - de ren - di - da, al e -

A. II
voz
al e - ter - no le pi - de ren - di - da, al e - ter - no le

T. II
voz
8 al e - ter - no le pi - de ren - di - da, al e - ter - no le

B. II
voz
al e - ter - no le pi - de ren - di - da, al e -

Ac. I/II
6

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.
6

122

al e - ter - no le pi - de ren - di - da, al e -

al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

al e - ter - no le pi - de ren - di - da, al e -

al e - ter - no le pi - de ren - di - da, al e -

- ter - no le pi - de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren -

pi - de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren -

pi - de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren -

- ter - no le pi - de ren - di - da, al e - ter - no le pi - de ren -

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

129

Ti. I-1
- ter - no le pi - de ren - di - da,

Ti. I-2
al e - ter - no le pi - de ren - di - da,

A. I
- ter - no le pi - de ren - di - da,

T. I
8 - ter - no le pi - de ren - di - da,

Ti. II
- di - da, el cum - pli - mien - to de

A. II
- di - da, el cum - pli - mien - to de

T. II
8 - di - da, de su al-

B. II
- di - da, el cum - pli - mien - to de

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

136

de su al - ta pa -

el cum - pli - mien - to de su al - ta pa -

el cum - pli -

el cum - pli - mien - to de su al - ta,

su al - ta pa - la - bra,

su al - ta pa - la - bra,

- ta pa - la - bra,

su al - ta pa - la - bra,

6

6

143

Ti. I-1: - la - - bra, de *su al* - ta pa - la - - bra,
 Ti. I-2: - la - bra, de *su al* - ta pa - la - - - bra,
 A. I: - mien - to de *su al* - ta pa - la - - - bra, de *su al* - ta pa - la - bra,
 T. I: de *su al* - ta pa - la - bra, de *su al* - ta pa - la - bra,
 Ti. II: el cum - pli - mien - to de *su al* - ta pa - la - bra, de *su al* - ta pa -
 A. II: de *su al* - ta pa - la - bra, de *su al* - ta pa -
 T. II: el cum - pli - mien - to de *su al* -
 B. II: el cum - pli - mien - to de *su al* - ta pa - la - bra, de *su al* - ta pa -
 Ac. I/II:
 Gn.:

150

The musical score continues from measure 150. It features ten staves: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I, Ti. II, A. II, T. II, B. II, Ac. I/II, and Gn. The lyrics are: "de su al - ta pa - la - bra, pa - la - bra, de su al - ta pa - la". The music includes various vocal parts with lyrics and instrumental accompaniment.

Ti. I-1
Ti. I-2
A. I
T. I
Ti. II
A. II
T. II
B. II
Ac. I/II
Gn.

de su al - ta pa - la -
de su al - ta pa - la -
de su al - ta pa - la -
de su al - ta pa - la -
- la - bra, pa - la - bra,
- la - bra, _____ pa - la - bra,
- ta pa - la - bra, pa - la - bra,
- la - bra, pa - la - bra,
- la - bra, pa - la - bra,
- la - bra, pa - la - bra,

157 4 Despacio

Ti. I-1 - bra. Ya - sí di - ce, ¿has - ta cuán-do, Se - ñor po - de -
 Ti. I-2 - bra. Ya - sí di - ce, ¿has - ta cuán-do, Se - ñor po - de -
 A. I - bra. Ya - sí ex - cla - ma, ¿has - ta cuán-do, Se - ñor po - de -
 T. I - bra. Ya - sí ex - cla - ma, ¿has - ta cuán-do, Se - ñor po - de -
 Ti. II - bra.
 A. II - bra.
 T. II - bra.
 B. II - bra.
 Ac. I/II
 Ti. III-1
 Ti. III-2
 B. III
 Ac. III
 Gn.

164

Ti. I-1
- ro - so, due - ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri -

Ti. I-2
- ro - so, due - ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri -

A. I
- ro - so, due - ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri -

T. I
- ro - so, due - ño de las al - mas, han de es - tar de tus mi - se - ri -

Ac. I/II

Gn.

170

Ti. I-1
 -cor-dias las puer-tas ce-rra-das?

Ti. I-2
 -cor-dias las puer-tas ce-rra-das?

A. I
 -cor-dias las puer-tas ce-rra-das?

T. I
 -cor-dias las puer-tas ce-rra-das?

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

176 5 *Airosso*

Ti. I-1

T. II *Solo*
Pe - ro ya del O - lim - po de lu - ces la ri - -

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

182

Ti. I-1

T. II
- sa del al - ba nos a - nun - cia en el sol que pre - vie - ne la paz_ de - de -

Ac. I/II

Gn.

189

The musical score is written for a group of voices and instruments. It consists of ten staves, each with a label on the left. The first four staves (Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I) are grouped together by a brace. The next four staves (Ti. II, A. II, T. II, B. II) are also grouped by a brace. The final two staves (Ac. I/II, Gn.) are individual. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves. The lyrics are: Ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, lle - ga, ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, - a - da. Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va.

Ti. I-1
Ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, lle -

Ti. I-2
Ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, lle -

A. I
Ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, lle -

T. I
Ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, lle -

Ti. II
Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va,

A. II
Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va,

T. II
- a - da. Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va,

B. II
Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

196

196

Ti. I-1

- gue, lle - gue, naz - ca, naz - -

Ti. I-2

- gue, lle - gue, naz - ca, naz - -

A. I

- gue, lle - gue, naz - ca, naz - -

T. I

- gue, lle - gue, naz - ca, naz - -

Ti. II

lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - -

A. II

lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - -

T. II

lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - -

B. II

lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - -

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

202

6 *Solo*

Ti. I-1
- ca. Ven - ga pues en buen ho - ra__ don - de le a-guar-dan, a bo -

Ti. I-2
- ca.

A. I
- ca.

T. I
- ca.

Ti. II
- ca.

A. II
- ca.

T. II
- ca.

B. II
- ca.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

209

Ti. I-1

-rrar fe - as cul - pas, a la - var man chas.

T. I

Solo

Llue - va la pro - di - gio - sa nu -

Ac. I/II

Gn.

216

Ti. I-1

- be sa - gra - da, el sua - ve ro - cí - o que es to - do gra - cia.

T. I

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

223

The musical score is written for 16 parts, organized into four systems of four staves each. The parts 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 key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves: 'Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue -'. The first system (Ti. I-1 to B. II) has lyrics 'Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue -'. The second system (Ac. I/II to B. III) has lyrics 'Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue -'. The third system (Ac. III to Gn.) has lyrics 'Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue -'. The fourth system (Gn.) has lyrics 'Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue -'. The lute part (Gn.) is written in the bass clef. The vocal parts are written in the treble clef, except for the lute part which is in the bass clef.

Ti. I-1 Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

Ti. I-2 Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

A. I Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

T. I Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

Ti. II Ven - ga, ven - ga, llue -

A. II Ven - ga, ven - ga, llue -

T. II Ven - ga, ven - ga, llue -

B. II Ven - ga, ven - ga, llue -

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

230

The musical score is written for a group of voices and instruments. It consists of 11 staves. The first four staves are for voices: Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, and T. I. The next four staves are for voices: Ti. II, A. II, T. II, and B. II. The final three staves are for instruments: Ac. I/II, Ti. III-1, and Ti. III-2, B. III, Ac. III, and Gn. The lyrics are in Spanish and are repeated across the staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

- va, llue - va, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

- va, llue - va, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

- va, llue - va, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

- va, llue - va, lle - gue, lle - gue, naz - ca,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

237

Ti. I-1

naz - ca.

Ti. I-2

naz - ca.

A. I

naz - ca. *Solo* Lle-gue aquel lu - mi - no - so sol que en sus a - las

T. I

8 naz - ca.

Ti. II

naz - - ca.

A. II

naz - ca.

T. II

8 naz - ca.

B. II

naz - ca.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

244

Ti. I-1

Ti. I-2

A. I

Ac. I/II

Gn.

hoy pa-ra los mor - ta - les la sa-lud trai - ga.

Solo
Naz-ca al mundo el do -

251

Ti. I-1

Ti. I-2

Ac. I/II

Gn.

- ra - do gra - ni - to en pa - jas, por-que se - a del hom-bre dul - ce vi -

258

Score for measures 258-263, featuring vocal and instrumental parts. The lyrics are: Ven - ga, - an - da. Ven - ga, Ven - ga, Ven - ga.

Parts shown:

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

265

The musical score is written for a group of voices and instruments. It consists of ten staves, each with a label on the left. The first four staves (Ti. I-1, Ti. I-2, A. I, T. I) are grouped together by a brace. The next four staves (Ti. II, A. II, T. II, B. II) are also grouped by a brace. The final two staves (Ac. I/II, Gn.) are individual. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The lyrics for the first four staves are: *ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,*. The lyrics for the next four staves are: *Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue,*. The final two staves have no lyrics.

Ti. I-1
ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

Ti. I-2
ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

A. I
ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

T. I
ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue, lle - gue,

Ti. II
Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue,

A. II
Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue,

T. II
Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue,

B. II
Ven - ga, ven - ga, ven - ga, llue - va, llue - va, llue - va, lle - gue,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

To coplas

272

Ti. I-1 *lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 Ti. I-2 *lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 A. I *lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 T. I *lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 Ti. II *lle-gue, lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 A. II *lle-gue, lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 T. II *lle-gue, lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 B. II *lle-gue, lle-gue, naz-ca, naz-ca, naz-ca, naz-ca.*
 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

1. Ven - ga a - quel ca - pi - tan fuer - te a

Ac. I/II

Gn.

285

Ti. I-1

cu - ya dies - tra bi - za - rra de - ba Is - ra - el tan - tos

Ac. I/II

Gn.

291 [To coda]

Ti. I-1

triun - fos co - mo pro - me - ten sus pal - mas.

Ac. I/II

Gn.

[COPLA 2]
297 Despacio

Ti. I-I

T. I

Ac. I/II

Gn.

8

2. Lue - va a - quel blan - do ro - cí - o, nue-be her-

6

303

Ti. I-I

T. I

Ac. I/II

Gn.

8

-mo - sa siem - pre in - tac - ta, que el e - rial cam - po fe-

309 [To coda]

Ti. I-I

T. I

Ac. I/II

Gn.

8

-cun - de que agos - tó la cul - pa in - faus - ta.

[COPLA 3]
315 Despacio

Ti. I-I

A. I

Ac. I/II

Gn.

3. Lle - gue a - que - lla luz pro - pi - cia de pro -

321

Ti. I-I

A. I

Ac. I/II

Gn.

- fe - tas de - se - a - da, a cu - yo in - flu - jo be -

327 [To coda]

Ti. I-I

A. I

Ac. I/II

Gn.

- nig - no se vi - vi - fi - quen las al - mas.

[COPLA 4]
333 Despacio

Ti. I-1

Ti. I-2

Ac. I/II

Gn.

4. Naz - ca y en su in - fan - cia tier - na sus

339

Ti. I-1

Ti. I-2

Ac. I/II

Gn.

ma - nos no a - ten las fa - jas, por - que sus mi - se - ri -

345 [To coda]

Ti. I-1

Ti. I-2

Ac. I/II

Gn.

-cor - dias a dos ma - nos las re - par - ta.

351 *Airosso*

1. Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cías,
 3. A - lien - te ra - yos de luz y lla - ma,
 4. Del al - to se - no de e - ter - na es - tan - cia

1. Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cías,
 3. A - lien - te ra - yos de luz y lla - ma,
 4. Del al - to se - no de e - ter - na es - tan - cia

1. Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cías,
 3. A - lien - te ra - yos de luz y lla - ma,
 4. Del al - to se - no de e - ter - na es - tan - cia

1. Á - ni - me, hues - tes, a - lis - te es - cua - dras,
 2. Des - a - te en per - las sus a - bun - dan - cías,
 3. A - lien - te ra - yos de luz 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

Ti. I-1

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.
con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.
que el mundo i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.
des - ciende al va - lle que ya le a - guar - da.

Ti. I-2

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.
con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.
que el mundo i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.
des - ciende al va - lle que ya le a - guar - da.

A. I

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.
con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.
que el mundo i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.
des - ciende al va - lle que ya le a - guar - da.

T. I

lo - gre co - ro - nas, ven - za ba - ta - llas.
con que co - ro - ne las es - pe - ran - zas.
que el mundo i - lus - tren cuan - do le a - bra - san.
des - ciende al va - lle que ya le a - guar - da.

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

365

8

Ti. I-1 Ven - ga, ven - ga,

Ti. I-2 Ven - ga, ven - ga,

A. I Ven - ga, ven - ga,

T. I Ven - ga, ven - ga,

Ti. II Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

A. II Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

T. II Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

B. II Ven - ga, ven - ga, ven - ga,

Ac. I/II

Ti. III-1

Ti. III-2

B. III

Ac. III

Gn.

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

The musical score is written for a group of voices and instruments. The parts are as follows:

- Ti. I-1**: Treble clef, lyrics: *lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- Ti. I-2**: Treble clef, lyrics: *lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- A. I**: Treble clef, lyrics: *lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- T. I**: Treble clef, lyrics: *lle - gue, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- Ti. II**: Treble clef, lyrics: *naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- A. II**: Treble clef, lyrics: *naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- T. II**: Treble clef, lyrics: *naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- B. II**: Bass clef, lyrics: *naz - ca, naz - ca, naz - ca, naz - ca.*
- Ac. I/II**: Bass clef, no lyrics.
- Ti. III-1**: Treble clef, no lyrics.
- Ti. III-2**: Treble clef, no lyrics.
- B. III**: Bass clef, no lyrics.
- Ac. III**: Bass clef, no lyrics.
- Gn.**: Bass clef, no lyrics.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the corresponding vocal parts.