LUYS DE NARVÁEZ

Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela

(Valladolid, 1538)

PARA GUITARRA

TRANSCRIPCION Y VERSION

DE

GRACIANO TARRAGÓ

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
EDITORES
Carrera de San Jerónimo, 26
MADRID-14

21613

LUYS DE NARVÁEZ

Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela

(Valladolid, 1538)

TRANSCRIPCION Y VERSION PARA GUITARRA

DE

GRACIANO TARRAGÓ

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
EDITORES
Carrera de San Jerónimo, 26
MADRID-14

INDICE

Págs.

LIBRO I

1. Fantasía I ... 1
2. Fantasía II ... 4
3. Fantasía III ... 7
4. Fantasía IV ... 10
5. Fantasía V ... 13
6. Fantasía VI ... 15
7. Fantasía VII ... 18
8. Fantasía VIII ... 21

LIBRO II

9. Fantasía IX ... 24
10. Fantasía X ... 26
11. Fantasía XI ... 28
12. Fantasía XII ... 31
13. Fantasía XIII ... 33
14. Fantasía XIV ... 35

LIBRO III

15. Sanctus, de la Misa de Hércules Dux Ferrarie, de Josquin Des Prés ... 37
16. Hosanna, de la Misa de Hércules Dux Ferrarie, de Josquin Des Prés ... 38
17. Sanctus, de la Misa de Faysans regrés, de Josquin Des Prés ... 40
18. Hosanna, de la Misa de Faysans regrés, de Josquin Des Prés ... 42
19. Cum Sancto Spiritu, de la «Misa de la fuga», de Josquin Des Prés ... 43
20. Canción I: Mille regretz, canción del Emperador Carlos V, de Josquin Des Prés ... 45
21. Canción II, de Gombert ... 47
22. Canción III, de Gombert ... 48
23. Canción IV, de Richafort ... 49

LIBRO IV

		Págs.
24.	O gloriosa Domina. Diferencia o variación I	52
25.	O gloriosa Domina. Diferencia o variación II	53
26.	O gloriosa Domina. Diferencia o variación III	54
27.	O gloriosa Domina. Diferencia o variación IV	55
28.	O gloriosa Domina. Diferencia o variación V	56
29.	O gloriosa Domina. Diferencia o variación VI	58
30.	Sacris solemniis. Diferencia o variación I	59
31.	Sacris solemniis. Diferencia o variación II	61
32.	Sacris solemniis. Diferencia o variación III	63
33.	Sacris solemniis. Diferencia o variación IV	64
34.	Sacris solemniis. Diferencia o variación V	66

LIBRO V

35.	Romance I. Ya se asienta el rey Ramiro	68
36.	Romance II. Paseábase el rey moro	70
37.	Villancico I. Si tantos halcones. Diferencia o variación I	72
38.	Villancico I. Si tantos halcones. Diferencia o variación II	74
39.	Villancico I. Si tantos halcones. Diferencia o variación III	76
40.	Villancico II. Y la mi cinta dorada. Diferencia o variación I	79
41.	Villancico II. Y la mi cinta dorada. Diferencia o variación II	80
42.	Villancico II. Y la mi cinta dorada. Diferencia o variación III	81
43.	Villancico II. Y la mi cinta dorada. Diferencia o variación IV	83
44.	Villancico II. Y la mi cinta dorada. Diferencia o variación V	85
45.	Villancico II. Y la mi cinta dorada. Diferencia o variación VI	87
46.	Villancico III. La bella mal maridada	88
47.	Villancico IV. Con qué la lavaré	90
48.	Villancico V. Arded, corazón, arded	92

LIBRO VI

49.	Veintidós diferencias (o variaciones), sobre «Conde Clarós»	94
50.	Siete diferencias (o variaciones), sobre «Guárdame las vacas»	98
51.	Baxa de contrapunto (Danza del siglo XVI)	102

PREFACIO

La afinación de la vihuela en el siglo XV, en relación con la guitarra de nuestros días, es muy semejante, pues consta en ambas de cuatro intervalos de cuarta justa (o mayor) y uno de tercera mayor. La diferencia consiste en que el intervalo de tercera en la vihuela está colocado entre la cuarta cuerda y la tercera, o sea: MI-LA-RE-FA sostenido-SI-MI y en la guitarra entre la tercera y la segunda, o sea: MI-LA-RE-SOL-SI-MI.

Habían varios tipos, o mejor dicho, dimensiones de vihuelas. Cuanto más reducida, más alta podía ser su afinación, como también existen hoy día guitarras más pequeñas llamadas *tiple* o *quintón*, y también las hay mayores de diez cuerdas, cuyo verdadero nombre es *guitarrón*, empleándose en diferentes regiones de España y América y de uso corriente en rondalla y estudiantinas desde antes del siglo XVIII.

El cifrado era igual para todos los tipos de vihuela, pues la tonalidad se obtenía según fuera su afinación más alta o más baja.

Lo dicho anteriormente es para aclarar que en la presente transcripción he empleado el criterio de transcribir cada obra tal como está cifrada en el original, por lo que aconsejo al ejecutante que si desea cambiar la tonalidad, para mayor brillantez, a su voluntad, emplee la cejilla en el segundo, tercero o cuarto traste, con tacto y discreción, de forma que al ejecutar cualquiera de las obras en que se aplique la cejilla no rebase, durante la ejecución, el traste trece.

Esta aplicación de la cejilla será muy útil sobre todo para las obras en las que hay voz, pues según la extensión de ésta se podrá poner en el traste que interese.

También en la mayoría de las obras he reducido los valores a la mitad, cosa que en nada afecta a su originalidad, siendo, en cambio, más cómoda su lectura.

¿De qué diapasón se disponía para los instrumentos de pulso en el siglo XV? Ciertamente, de ninguno, si nos atenemos a las recomendaciones de sus tratados, puesto que cuando se refieren a la afinación todos ellos dicen, poco más o menos: «Subirás el bordón, que no esté ni muy flojo ni muy tenso y pisando en el quinto traste el sonido resultante será el que le corresponde a la quinta cuerda, etc.»

Había, incluso, en el siglo XVIII una afinación mucho más baja que en la actualidad para todo orden de instrumentos, y si en pleno siglo XX aún no está determinado un verdadero diapasón universal que dé fin a este viejo problema—para lo cual se ha reunido en Toledo, en el verano de 1970, un Congreso de eminentes personalidades musicales de diversas naciones para encontrar una solución—, tenemos la seguridad de que la afinación, en especial de los instrumentos de pulso, en aquella época, se establecía bastante caprichosamente.

Existía, por añadidura, una enorme dificultad con las cuerdas de tripa que además de no llegar al tono normal de hoy, al cabo de pocos momentos de ejecución desprendían una serie de hilos de su trenzado, apagando vibraciones y sonidos, y esto no sólo hace cinco siglos, sino hasta que aparecieron las cuerdas de nylon que han abolido este antipático problema, pues aún quedamos bastantes guitarristas que lo hemos sufrido y que en pleno concierto teníamos que servirnos de unas tijeritas muy finas para cortar o *afeitar*—como se solía decir—los molestos pelitos, cuando no teníamos que cambiar la cuerda o cuerdas durante el concierto y también disponer de otra guitarra que, cuando se necesitaba, daba la sorpresa de que la cuarta cuerda o la prima estaban rotas.

Estos pequeños datos, verídicos e históricos, los he añadido para que tanto los profesionales como los aficionados estén informados de la evolución de la afinación de la guitarra, recomendándoles que afinen—ya que las cuerdas y los instrumentos de hoy día lo permiten—a tono normal, por lo menos, y si puede ser unas cromas más, mucho mejor, pues al evolucionar para mejorar, sea en la actividad que sea, nadie se acuerda ni quiere pensar en cómo habían de resolver sus problemas los que nos han precedido y así dedicarles un sentido recuerdo pensando en lo felices que hubieran sido pudiendo ejecutar con su querido instrumento, bien *encordado*.

Barcelona, 1971.

GRACIANO TARRAGÓ.

PREFACE

L'accordage de la *guitare* au XV° s. par rapport à la guitare de nos jours, est très semblable, car il comporte dans les deux cas quatre intervalles de quatrième juste (ou majeure) et un de troisième majeure. La différence consiste dans le fait que l'intervalle de troisième dans la guitare ancienne est placé entre la quatrième corde et la troisième, soit MI-LA-RE-FA, — dièze — SI-MI, et dans la guitare moderne, entre la troisième et la seconde, soit MI-LA-RE-SOL-SI-MI.

Il y avait plusieurs genres, ou plutôt, plusieurs dimensions de guitares anciennes. Plus elle était petite, plus élevé pouvait être son accordage, comme il existe aussi aujourd'hui des guitares plus petites appelées *tiple* (soprano) ou *quintón*, et des guitares plus grandes, à dix cordes, dont le vrai nombre est *guitarrón*, que l'on emploie dans diverses régions d'Espagne et d'Amérique, et que l'on utilise couramment dans les sérénades et petits orchestres d'étudiants, depuis avant le XVIII° siècle.

La tablature était égale pour tous les genres de guitare ancienne, car la tonalité s'obtenait selon que l'accordage était plus haut ou plus bas.

Ce qui précède sert à expliquer que, dans la présente transcription, on a utilisé le critère de transcrire chaque oeuvre comme elle est chiffrée dans l'original, de sorte que je conseille à l'exécutant, s'il désire changer de tonalité pour donner plus de brillant, à son gré, d'employer le «capotasto» dans la deuxième, troisième ou quatrième touche, avec tact et discrétion, de sorte que, en exécutant n'importe laquelle des oeuvres où s'applique le «capotasto», il ne dépasse pas, pendant l'exécution, la touche treize.

Cette application du «capotasto» sera très utile surtout pour les oeuvres à voix, car selon l'extension de celle-ci, on pourra le mettre à la touche qui intéresse.

Dans la plupart des oeuvres également, on a réduit les valeurs de moitié, chose qui n'affecte en rien leur originalité, la lecture étant, par contre, plus commode. De quel diapason disposait-on pour les instruments à cordes au XVème siècle? Certainement, d'aucun, si nous nous référons aux recommendations des traités, car lorsqu'on fait allusion à l'accordage tous disent, plus ou moins «Tu monteras la 6ème corde, qu'elle ne soit ni très lâche, ni très tendue, et appuyant sur la cinquième touche, le son sera celui qui correspond à la cinquième corde, etc.»

Il y avait même, au XVIII° s. un accordage beaucoup plus bas que dans l'actualité pour tous genres d'instruments et si, en plein XX° s. on n'a pas encore déterminé un véritable diapason universel, qui mette fin à ce vieux problème —pour lequel s'est réuni à Tolède, en été de 1970, un congrès d'éminentes personnalités musicales de diverses nations, pour trouver une solution—, nous avons l'assurance que l'accordage, spécialement dans les instruments à corde, étaient, à cette époque-là, assez capricieux.

Il existait, de surcroît, une énorme difficulté avec les cordes de boyau qui, outre le fait de ne pas arriver au ton normal d'aujourd'hui, après quelques moments d'exécution, détachaient une série de fils de leur tressé, éteignant les vibrations et les sons, et cela, non seulement il y a cinq siècles, mais jusqu'au moment ou apparurent les cordes nylon qui ont aboli cet antipathique problème, car il reste encore assez bien de guitaristes qui en ont souffert, et en plein concert, nous devions utiliser de petits ciseaux très fins pour couper ou *raser*—comme on disait généralement— les gênants petits poils, quand nous ne devions pas changer la corde ou les cordes pendant le concert, et aussi disposer d'une autre guitare, qui, lorsqu'on en avait besoin, offrait la surprise d'avoir la quatrième corde ou la première cassée.

Ces petits faits, véridiques et historiques, je les ai ajoutés pour que les professionnels comme les amateurs soient informés de l'évolution de l'accordage de la guitare, leur recommandant d'accorder—comme les cordes et instruments d'aujourd'hui le permettent—à un ton normal, pour le moins, et si cela peut être quelques «chromes» de plus, tant mieux, car en évoluant pour s'améliorer, quelle que soit l'activité, personne ne se rappelle, ni ne veut penser comment ceux qui nous ont précédés deveiant résoudre leurs problèmes, et leur dédier ainsi un chaleureux souvenir, en pensant combien ils auraient pu être heureux de pouvoir exécuter sur leur cher instrument, bien *cordé*.

Barcelone, 1971.

GRACIANO TARRAGÓ.

FORWARD

The tuning of the forerunner to today's guitar in the 15th century, when compared to the present day one, is very similar since it consists of four major fourth intervals and one major third one for both instruments. The difference consists in the major third interval in the earlier guitar being placed between the fourth string and the third, i.e.: E-A-D-F sharp-B-E and in the present day guitar, between the third and second, i.e.: E-A-D-G-B-E.

There were various types, or perhaps more precisely, sizes of the old guitar. The smaller they were, the higher they could be tuned. Today there also exist smaller guitars called *'tiples'* (sopranos) or *quintón* just as there are bigger ten string ones, whose true name is *'guitarrón'* (large guitar), being played in different regions of Spain and South America, normally heard in serenades and student's music since before the 18th century.

The cipher was the same for all the different types of earlier guitar as the tonality was obtained according to whether the tuning was higher or lower.

The foregoing has been stated in order to make it clear that in the present transcription I have employed the criteria of transcribing each work exactly as it is ciphered in the original, and I would therefore advise the player, if he wishes to change the tonality for greater clarity, to use, as he prefers, the capotasto on the second, third or fourth fret, with tact and discretion, so that when playing any of the works where the capotasto is used he does not exceed the thirteenth fret whilst playing.

This use of the capotasto will be very useful especially for works which are sung, since it can be positioned on the fret that is most suitable according to the range of voice.

I have also cut the values by half which does not in any way alter their originality but does, on the contrary, make them easier to read. What tuning fork was available for string instruments in the 15th century? None, for sure, if we go by the recomendations in its treatises, because when dealing with tuning, they all more or less say: «Tighten the wire string so it is not too loose or too tight and with the finger pressing on the fifth fret, the resulting sound will be the same as that given by the fifth string, etc.»

There was a tuning in the 18th century which was even lower than at the present time for all types of instruments and if here and now in the 20th century a true universal tuning fork has still not been decided on which may finish with this old problem—for which a Congress of eminent personalities in music from different countries met in Toledo during the summer of 1970 to look for a solution—we can be sure that tuning, especially with regard to string instruments, at that time was done fairly whimsically.

There existed, in addition, a tremendous problem with the gut strings which, besides not reaching the normal tone of today, after a few moments' playing, shed a series of threads that cut off vibrations and sounds and this occured not just five centuries ago but right through until nylon strings appeared that have rid us of this bothersome problem. There are still quite a few of we guitarrists that have suffered from it, and in the middle of a concert, we have had to employ very fine, little scissors to cut away or *shave off*—as we used to say—the troublesome little 'hairs', if we did not have to change the string or strings during the performance and also have another guitar to hand which, when it was needed, might also give us the surprise of finding the fourth or treble string broken.

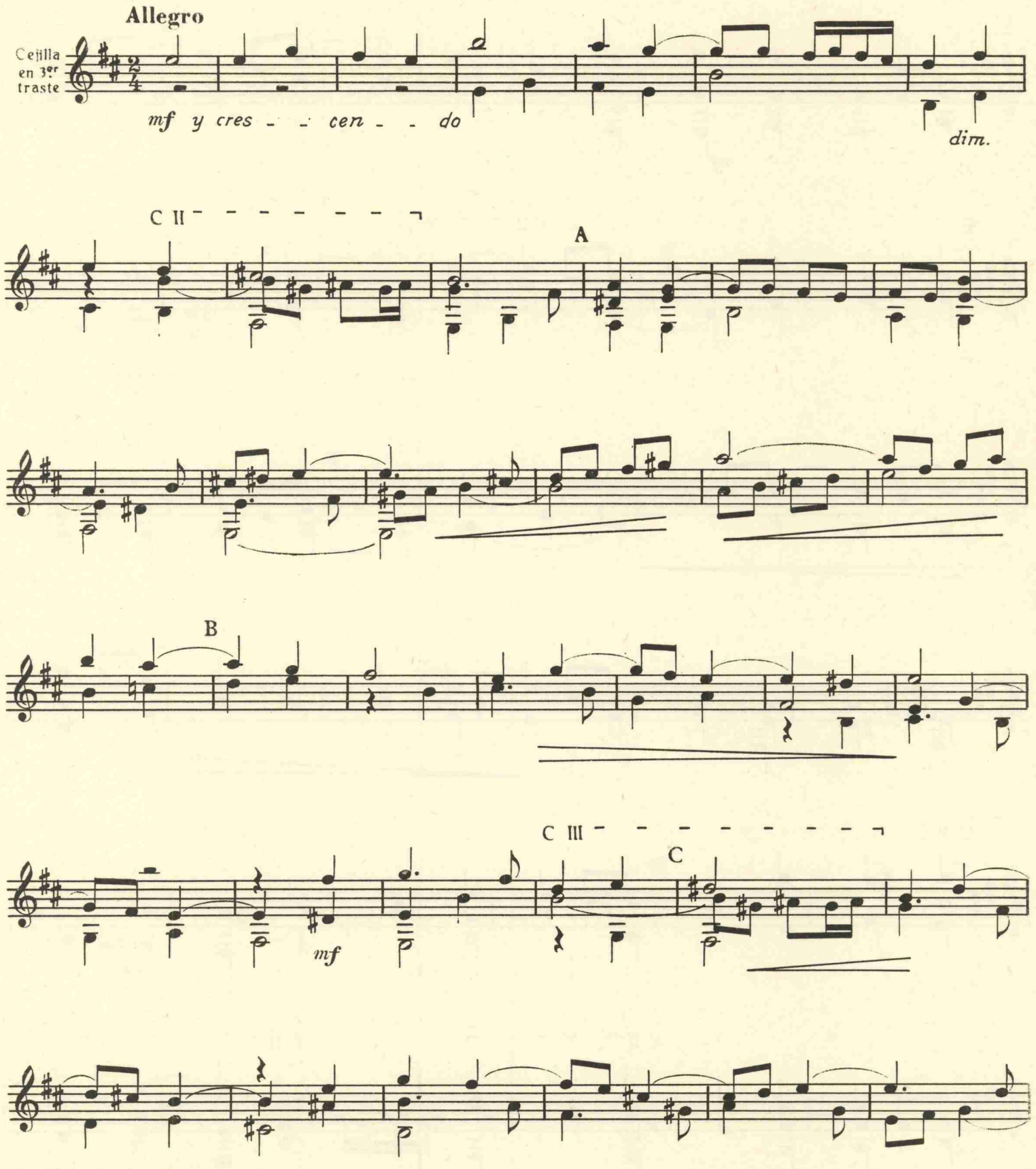
I have added these little details, which are both true and historical so that both professionals and amateurs may be aware of the evolution in guitar tuning, and would recommend that they tune to a normal tone at least—since today's strings and instruments permit it—and if it can be done with a few «chromes» more, all the better, since when we develope in order to improve, in whatever activity, nobody remembers or wants to think of how those who have preceded us resolved their problems. Thus we can give them a heartfelt thought whilst thinking how happy they would have been performing with their beloved, well strung instruments.

Barcelona, 1971.

GRACIANO TARRAGÓ.

LIBRO I

1. FANTASIA I



© 1971 by Graciano Tarragó.
UNION MUSICAL ESPAÑOLA. Editores. MADRID (España).
All rights reserved.

21613

Depósito Legal M. 7869 - 1971

D

mf

E

C II

F

C II

C II

G

C II

C II

H

C II

C II

I

mf

J

K

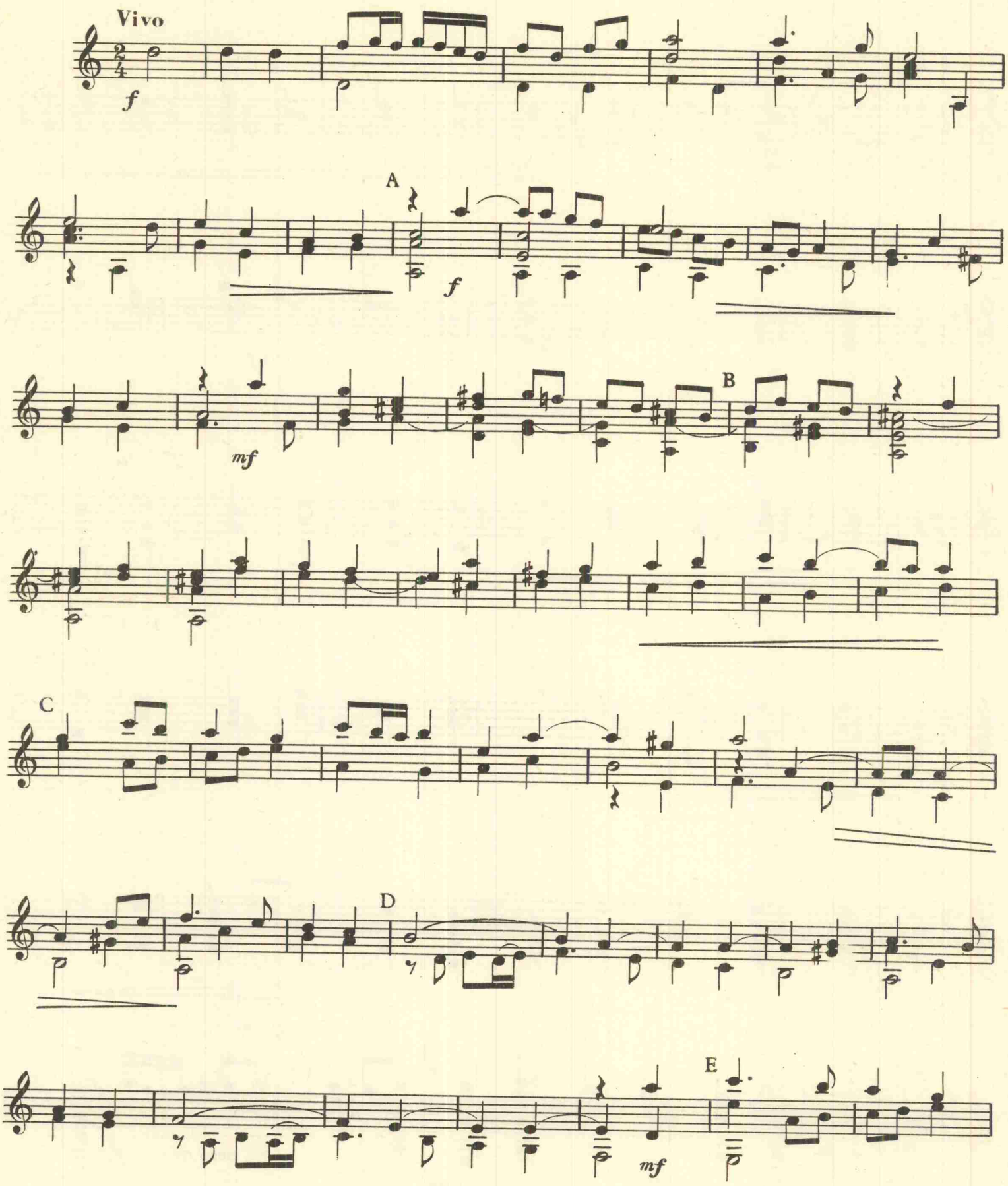
C IV

L

cresc.

poco rit. *f*

2. FANTASIA II



f

F

G

H

I

J

mf

K

cresc. molto

f

C II

L

f

M

N

C II

C III

C III

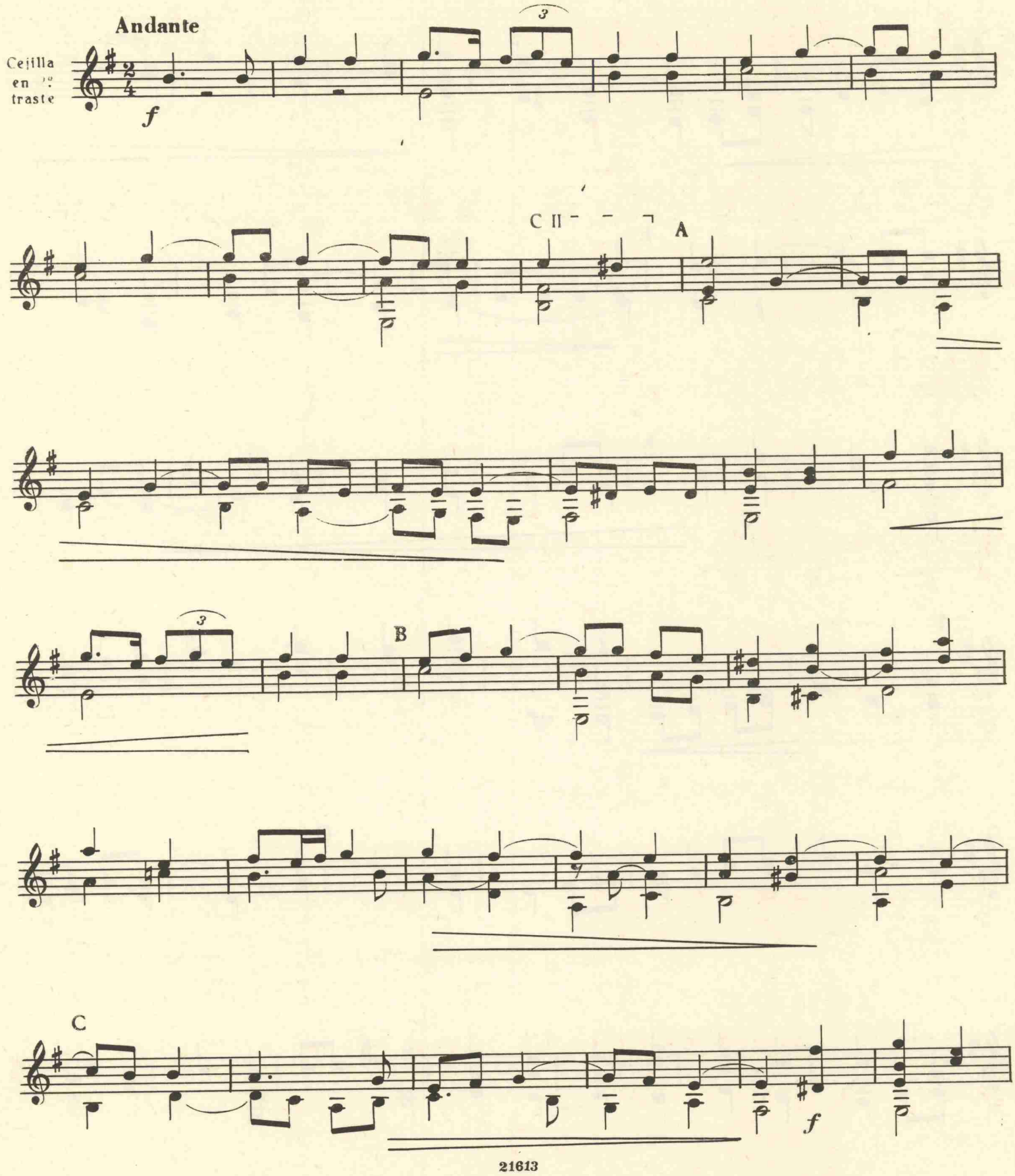
O

f

cresc.

poco rit.

3. FANTASIA III



D

E

F

mf

G

H

I

mf

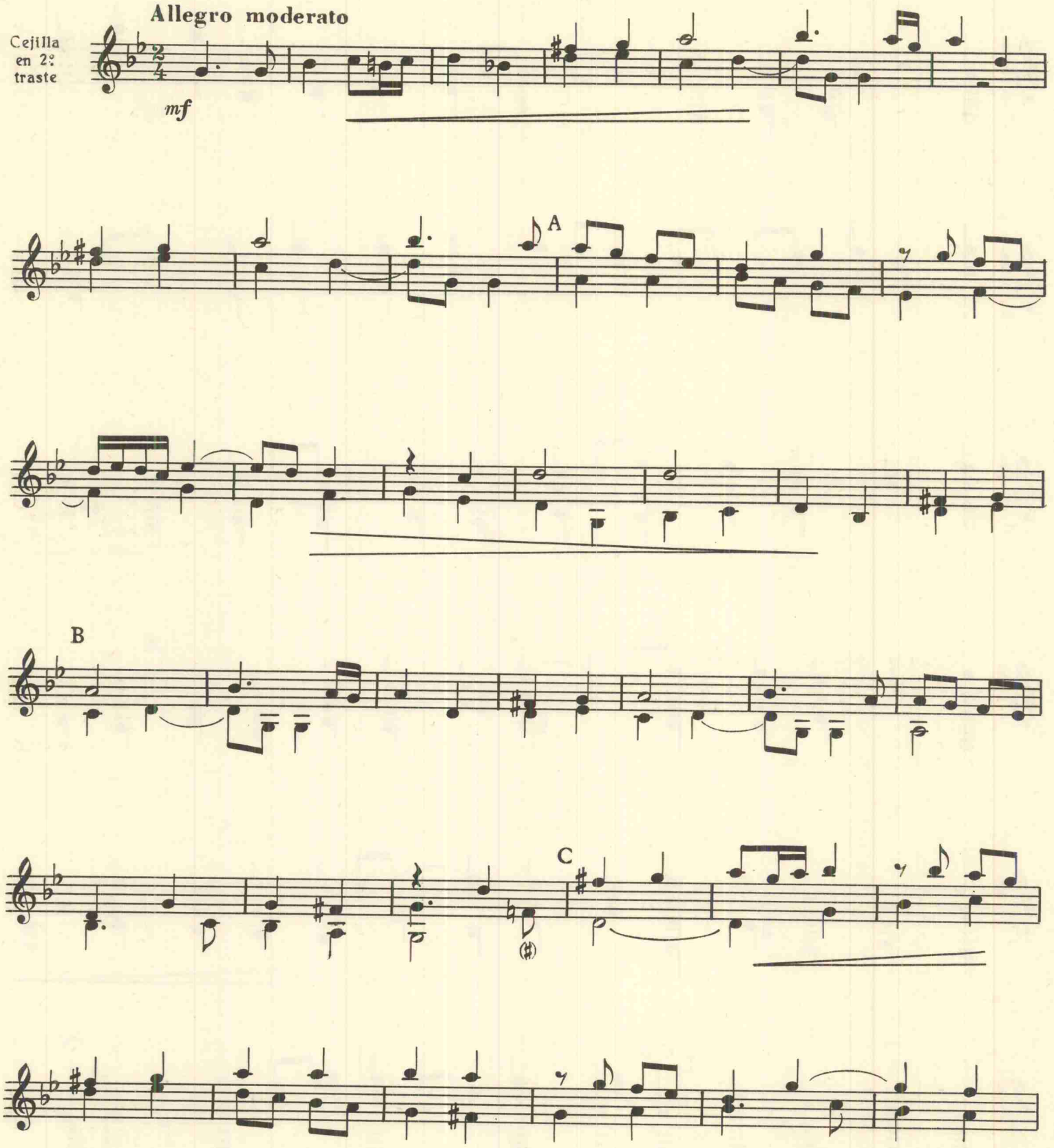
J

K

L

mf

4. FANTASIA IV



D

E

F

G

C III

H

mf

I

C III

C I

J

C I

C III

mf

C VI

C III

C III

C V

K

f

C V

C III

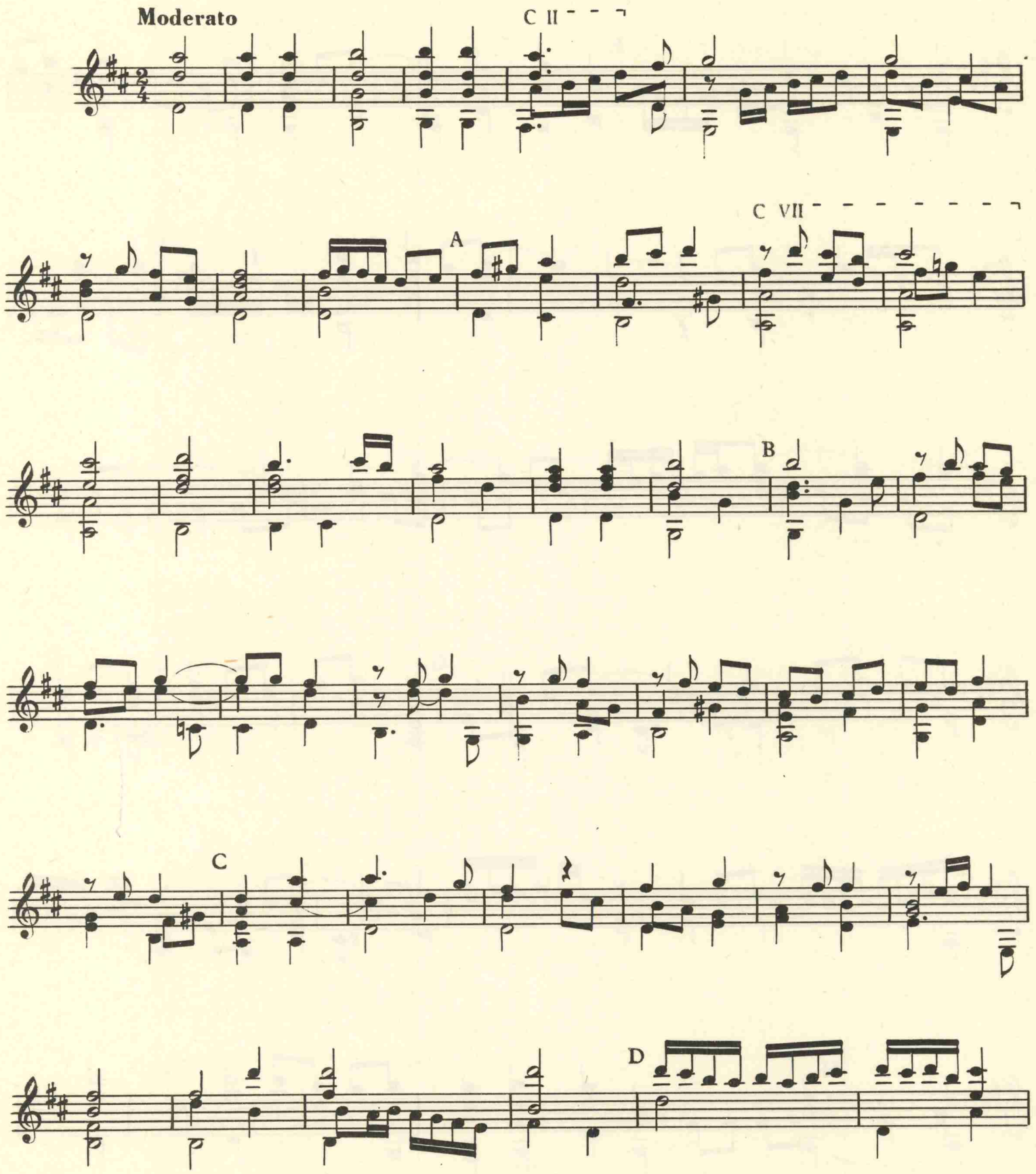
C I

L

C II

f

5. FANTASIA V



E

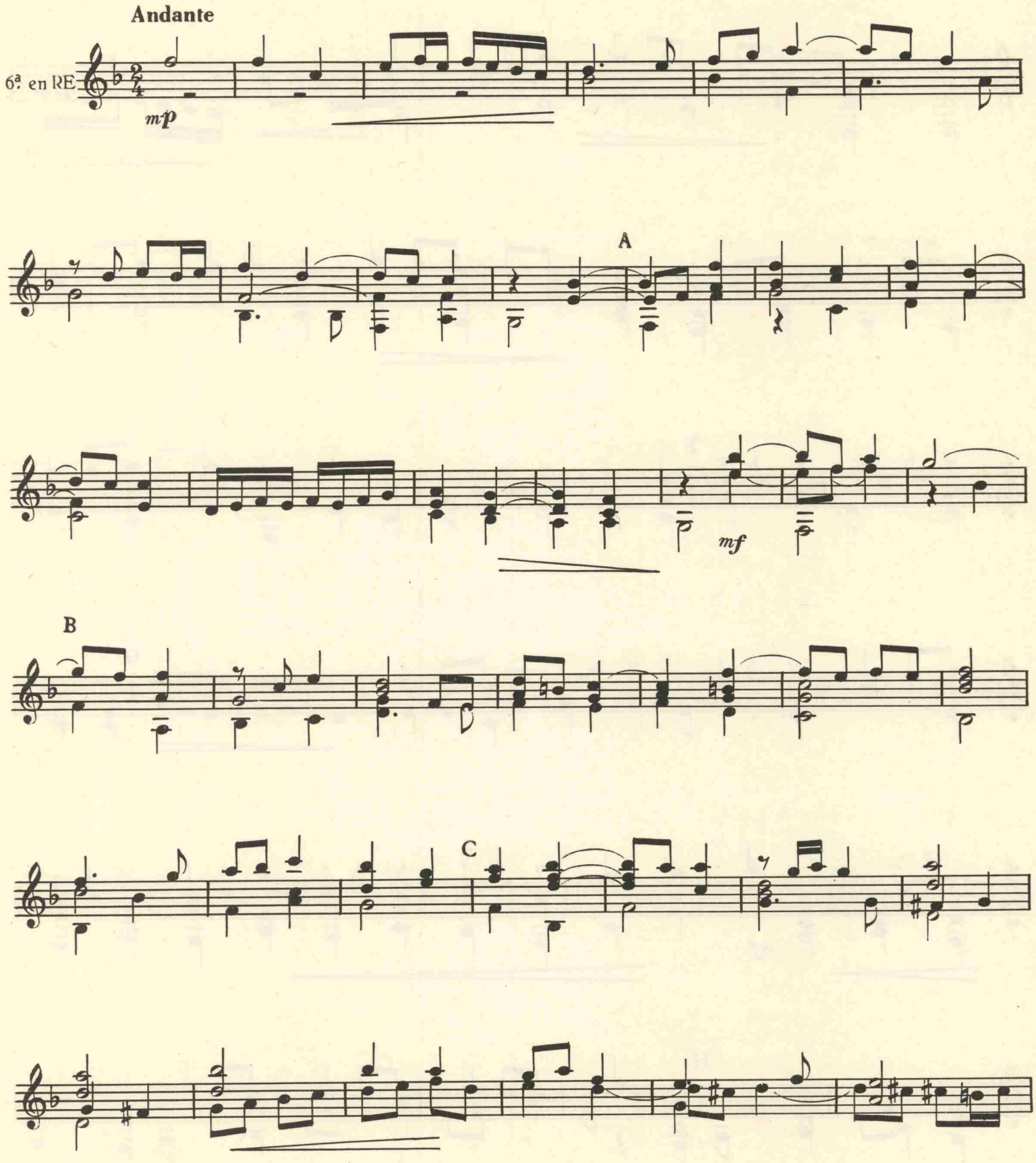
C III

F

G

H

6. FANTASIA VI



D

E

F

G

mf

H

I

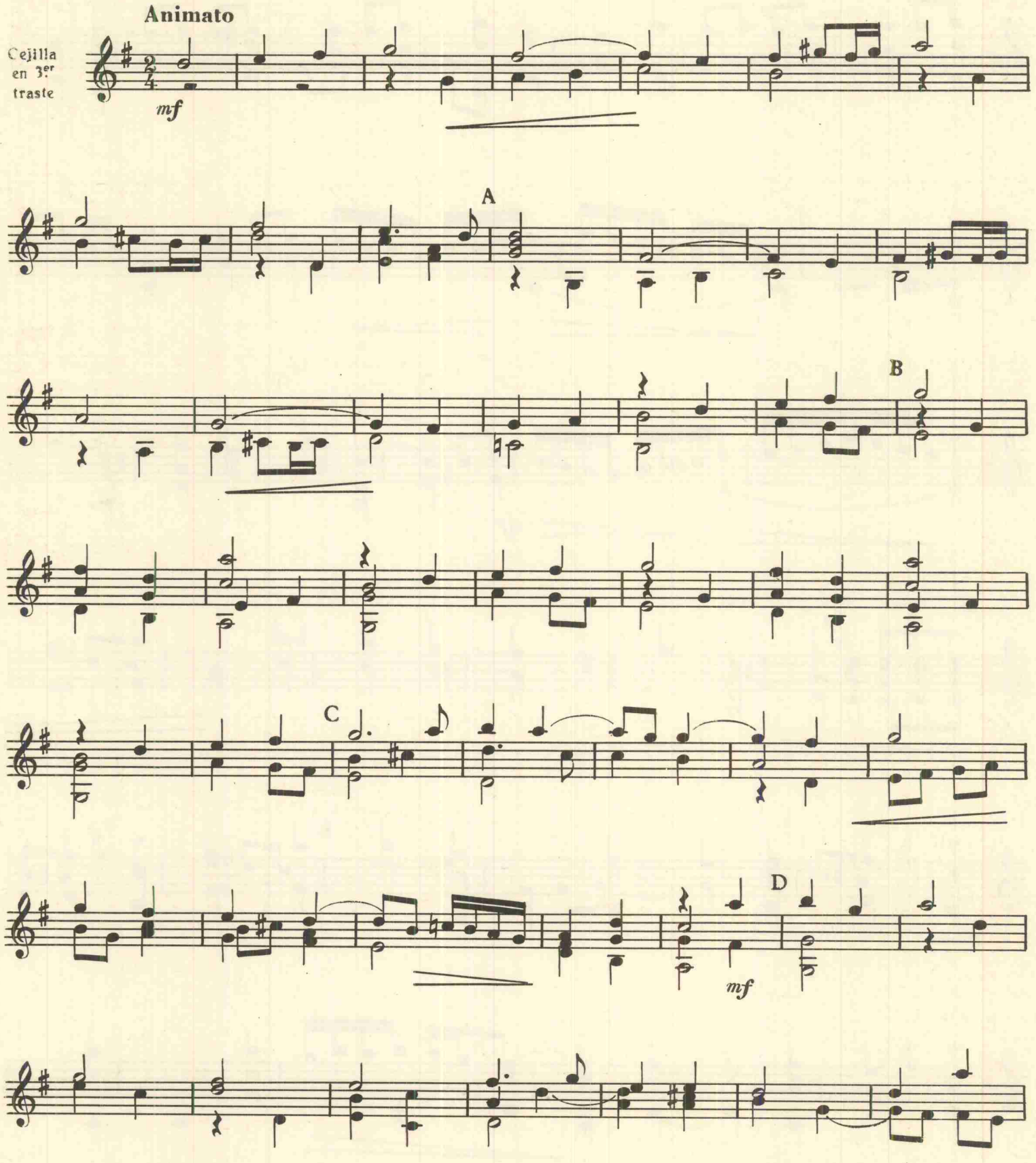
J

mf

K

L

7. FANTASIA VII



E

F

cresc.

G

H

I

J

K

p

L

M

mf

N

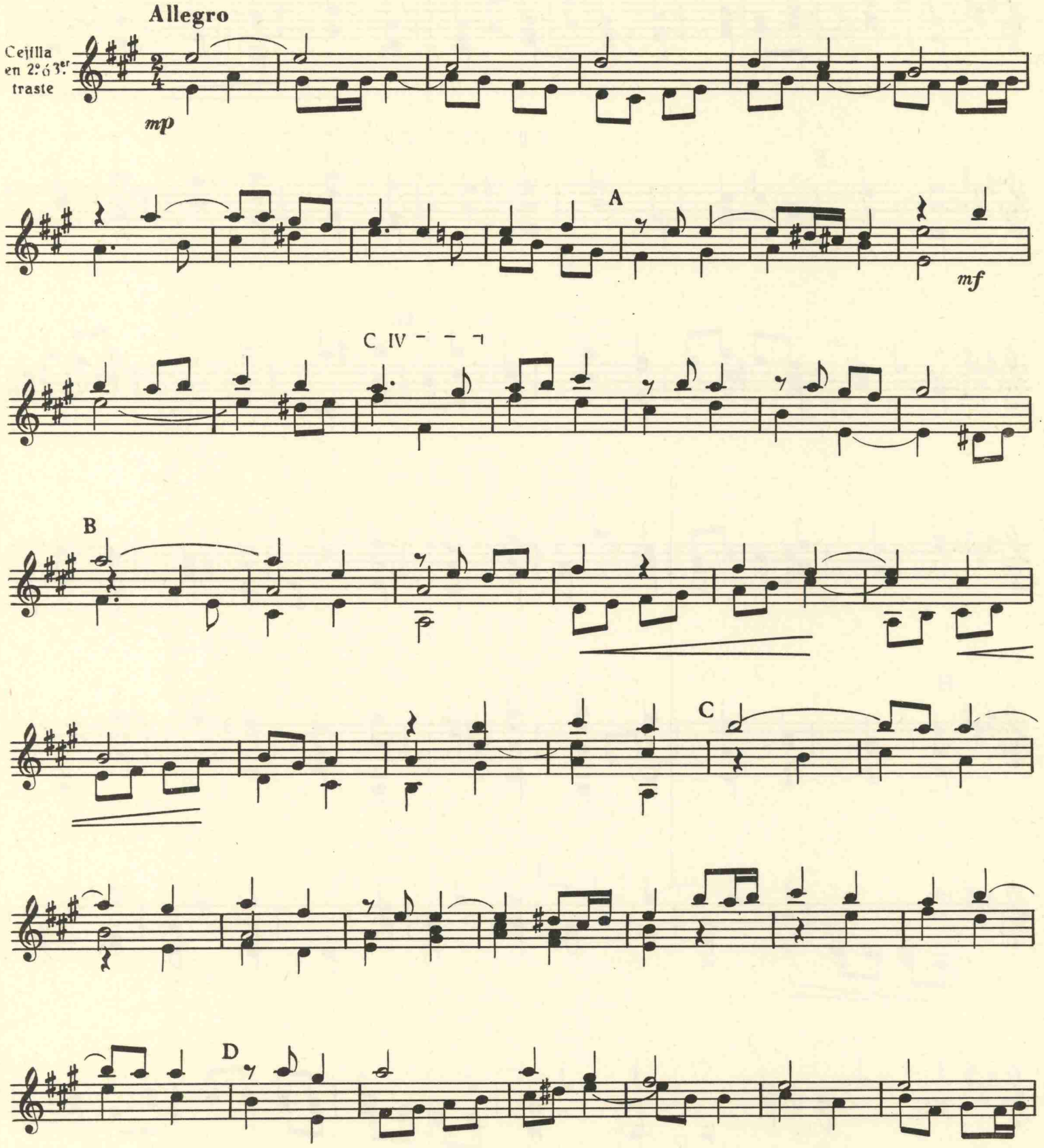
O

P

mf

Pulgar

8. FANTASIA VIII



E

mf

F

C II C I C II

mf

G

H

I

J

K

C II

L

M

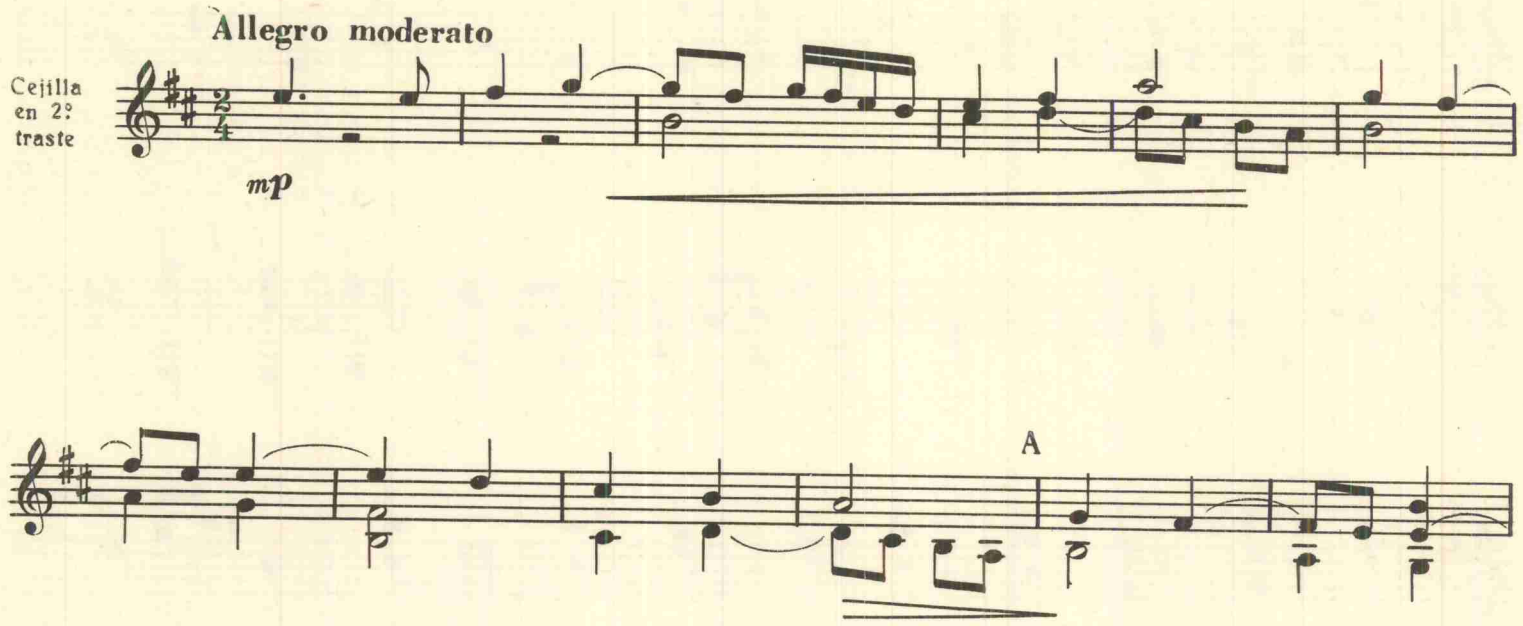
C II

N

cres - - - cen - - - - - do - - - - -

LIBRO II

9. FANTASIA IX



D

E

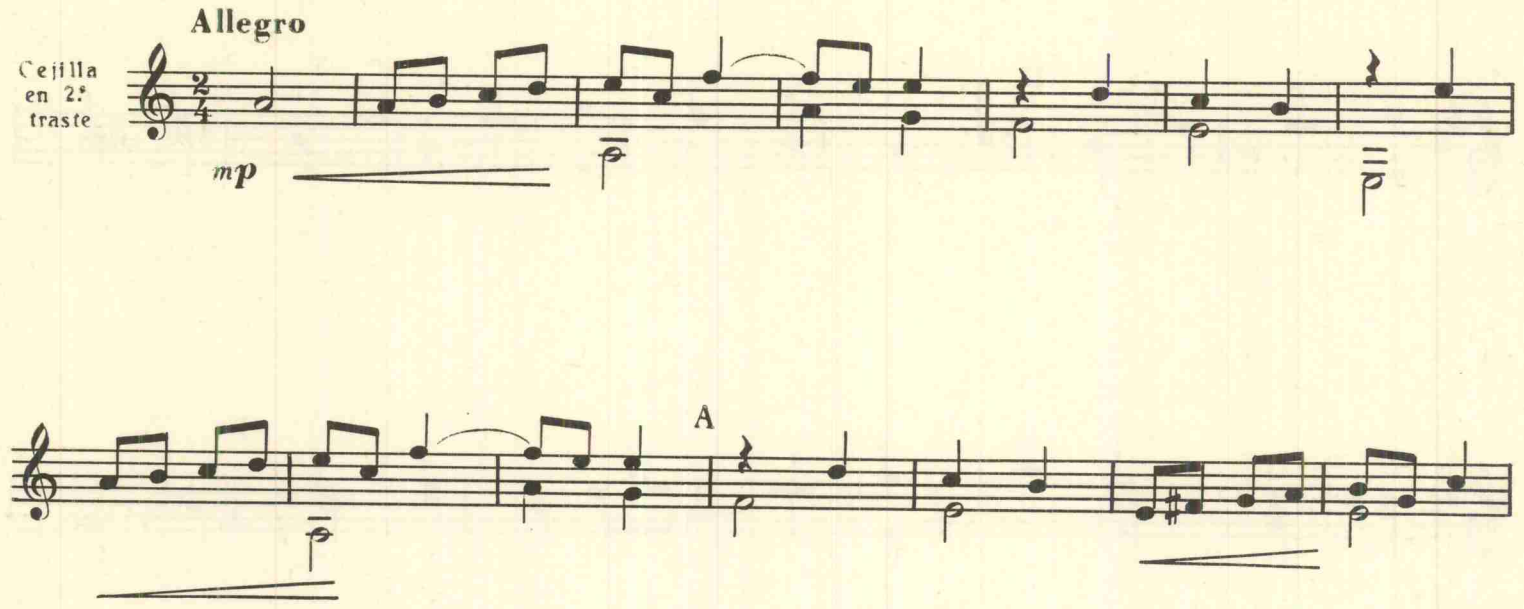
F

C II

cres - - - cen - - - do - - -

f

10. FANTASIA X



D

E

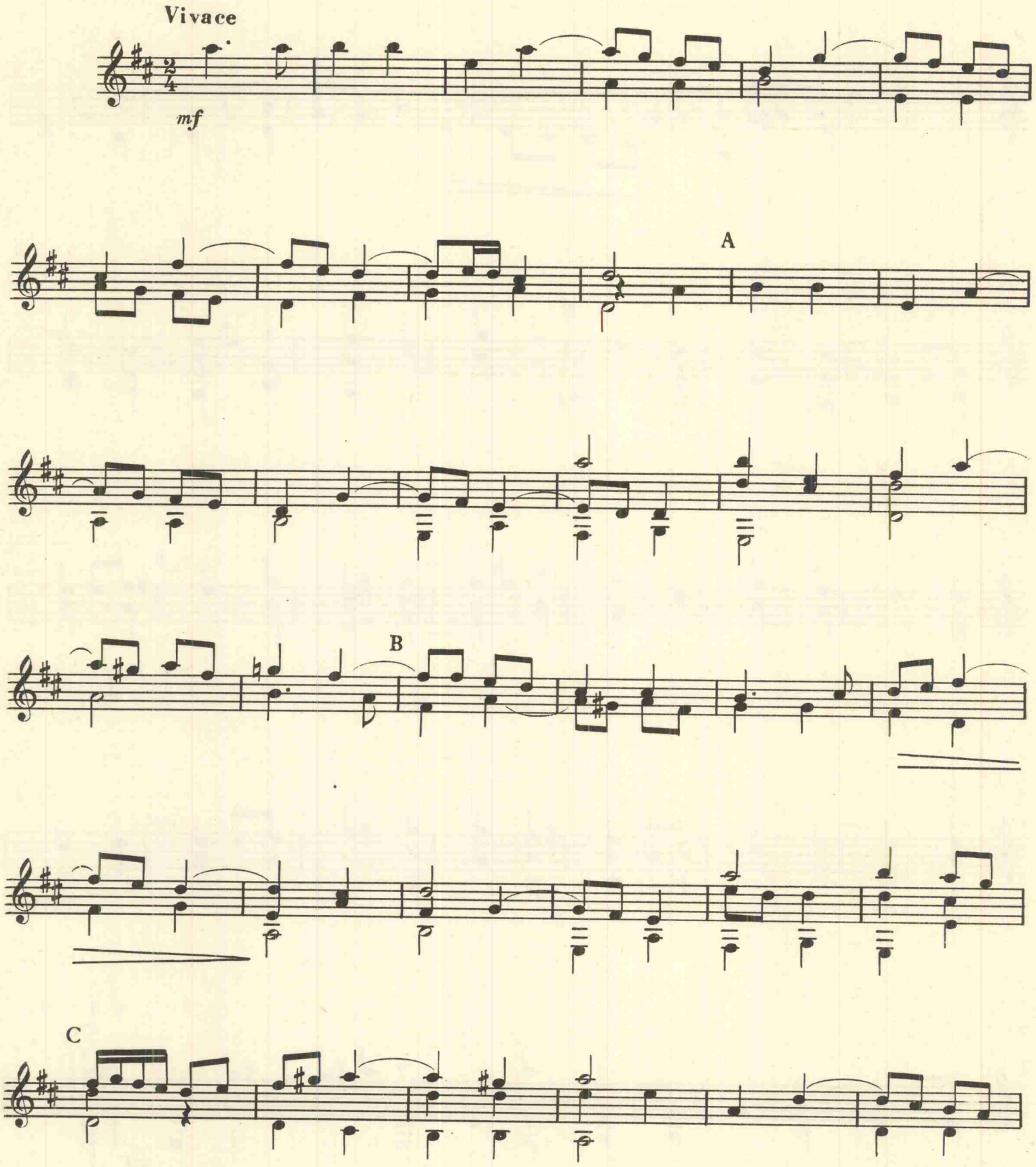
mf

F

C II

mf

11. FANTASIA XI



D

E

F

G

H

I

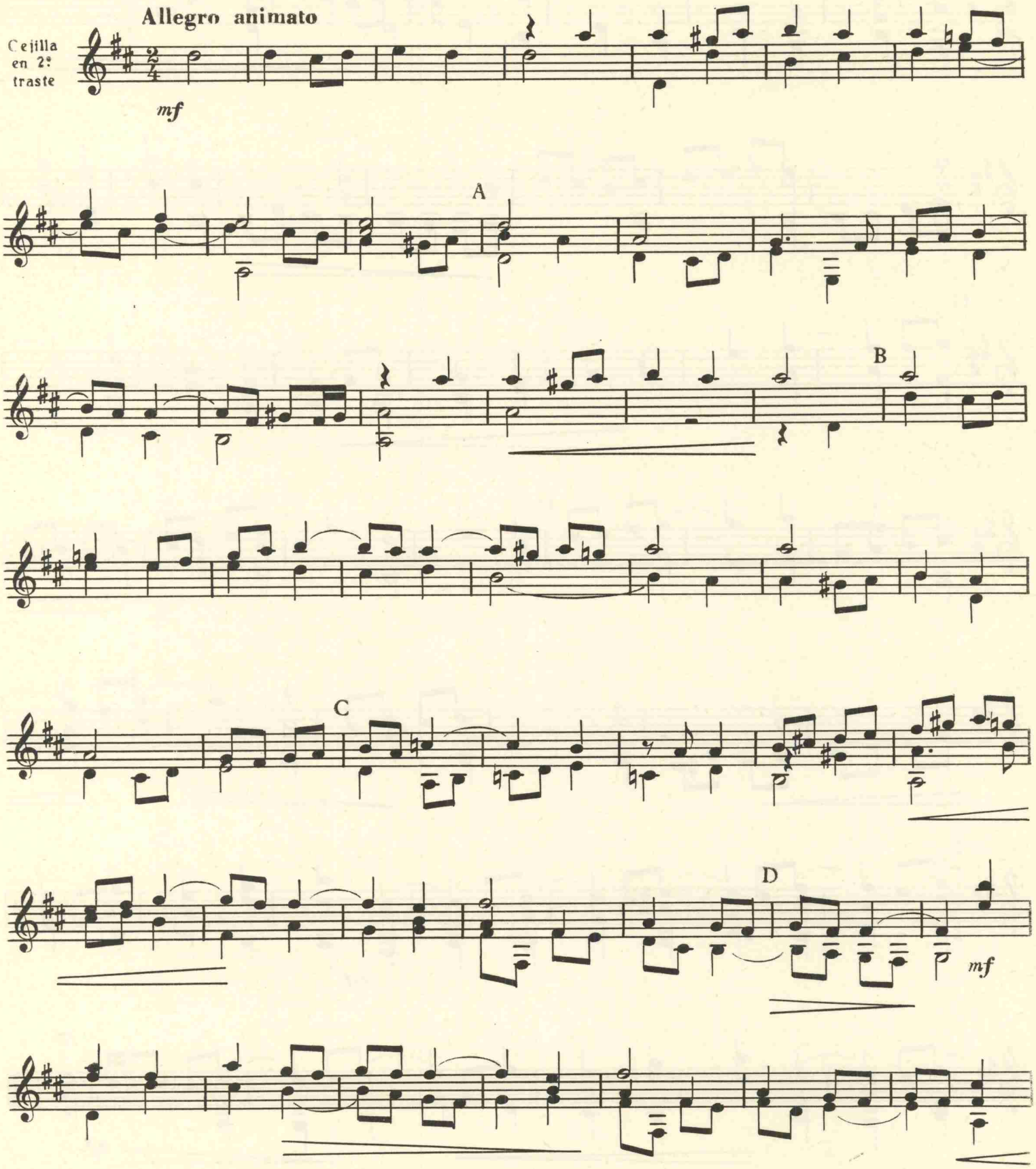
J

K

L.

f

12. FANTASIA XII



E

F

G

H

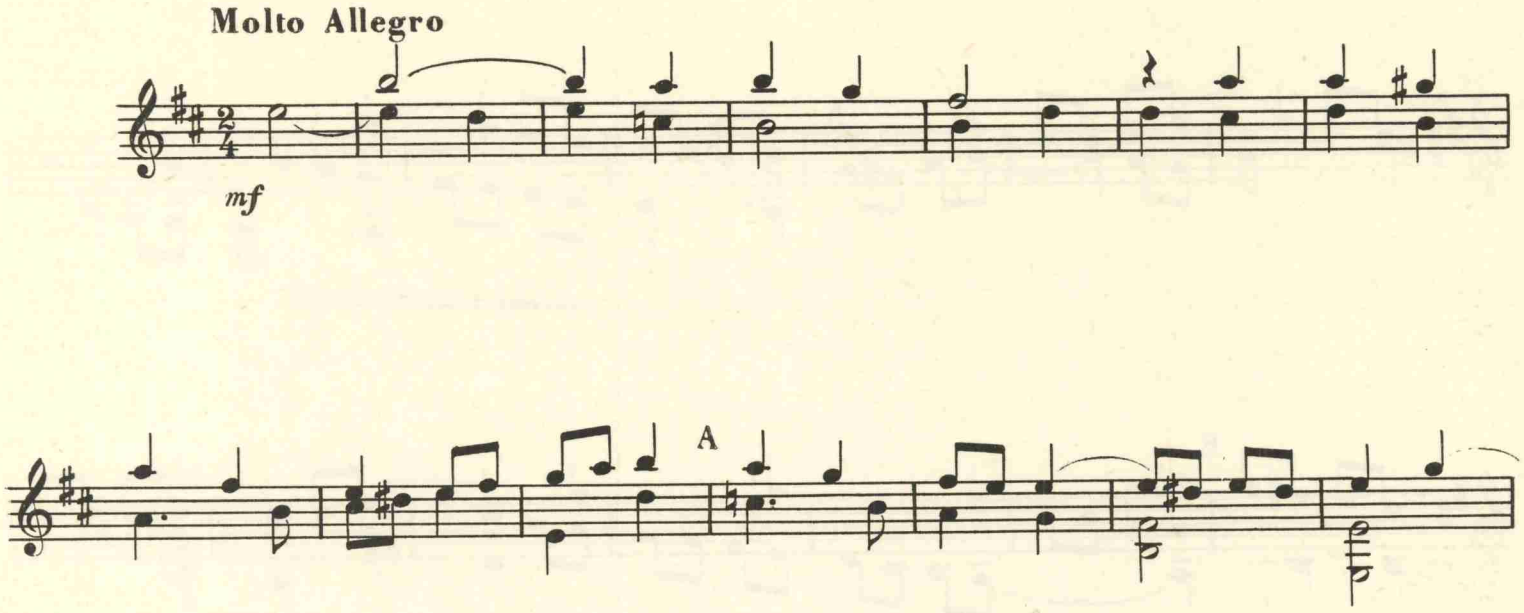
I

mf

J

mf

13. FANTASIA XIII



D

mf

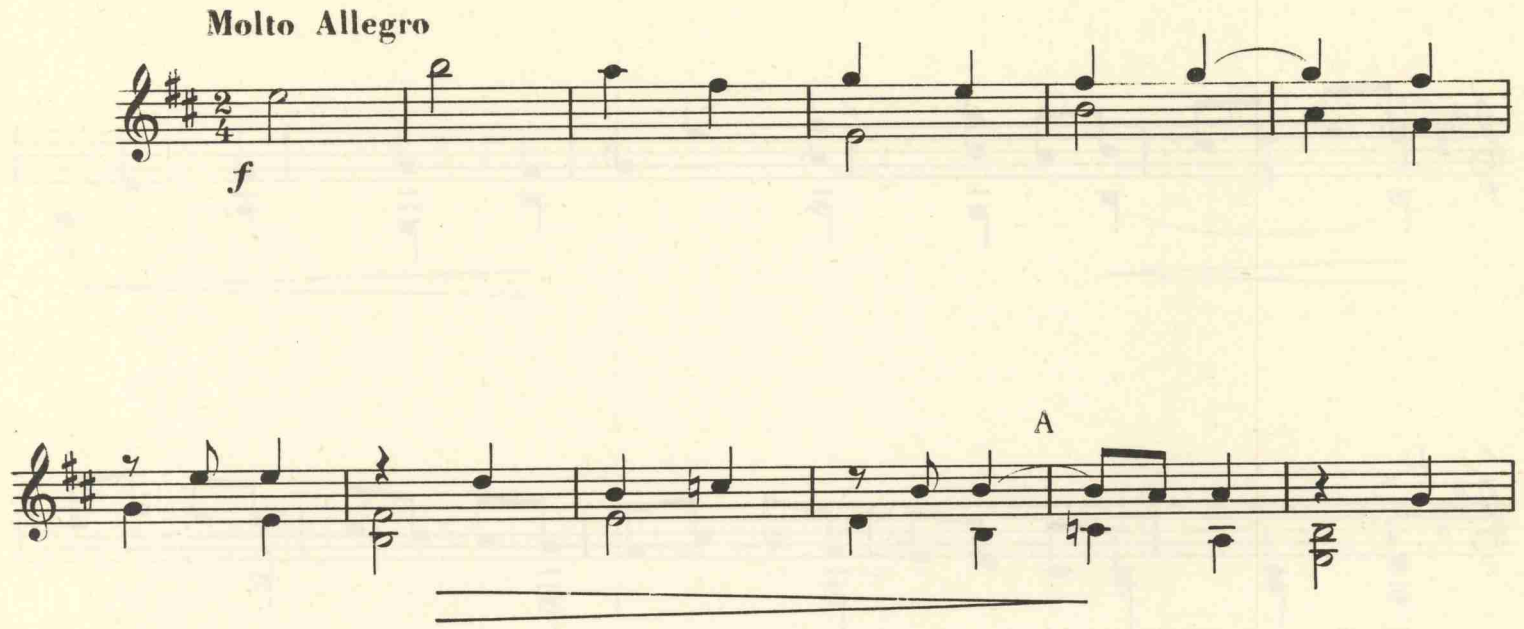
E

F

G

poco rit.

14. FANTASIA XIV



C

D

E

dim.

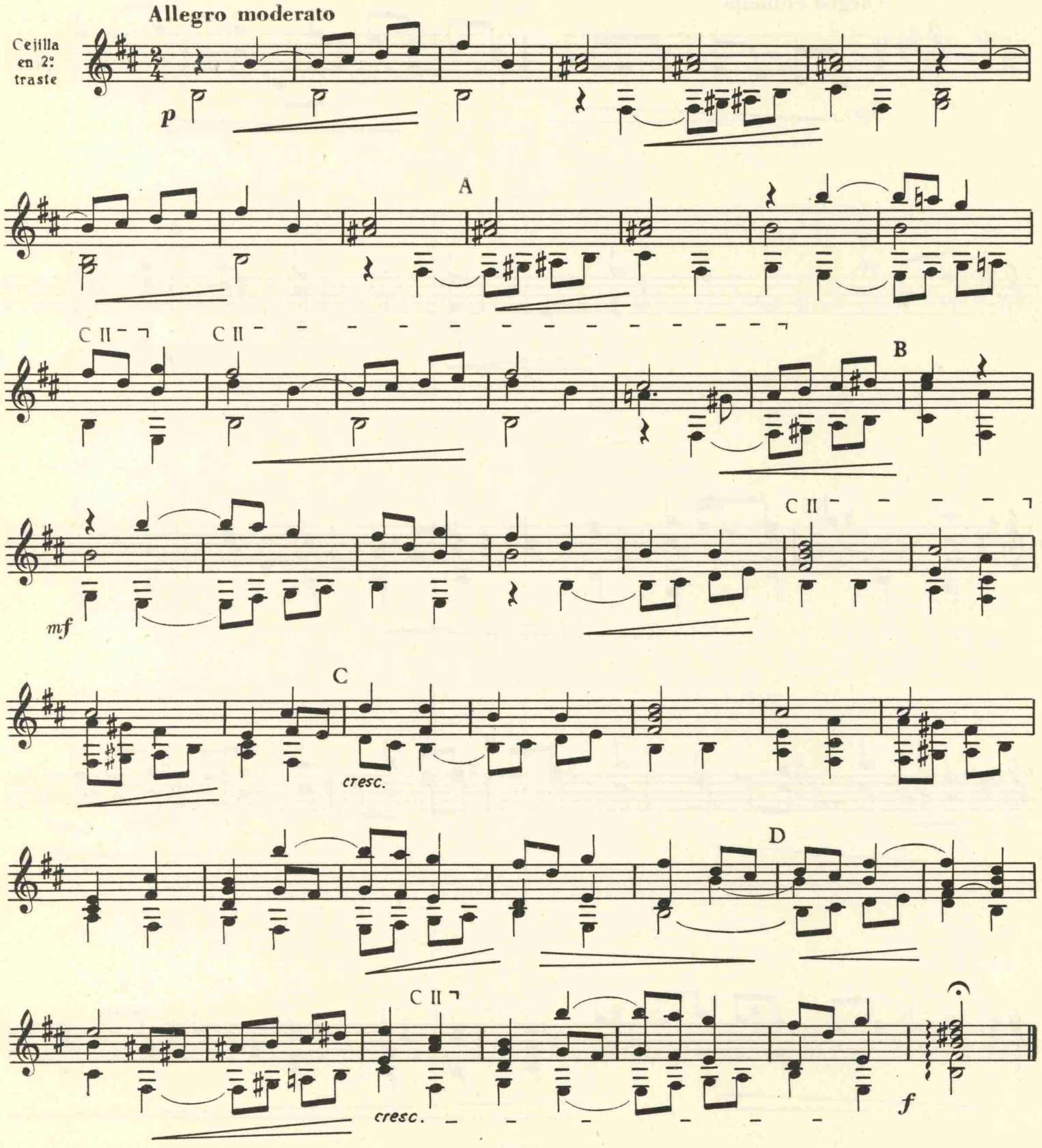
p

F

LIBRO III

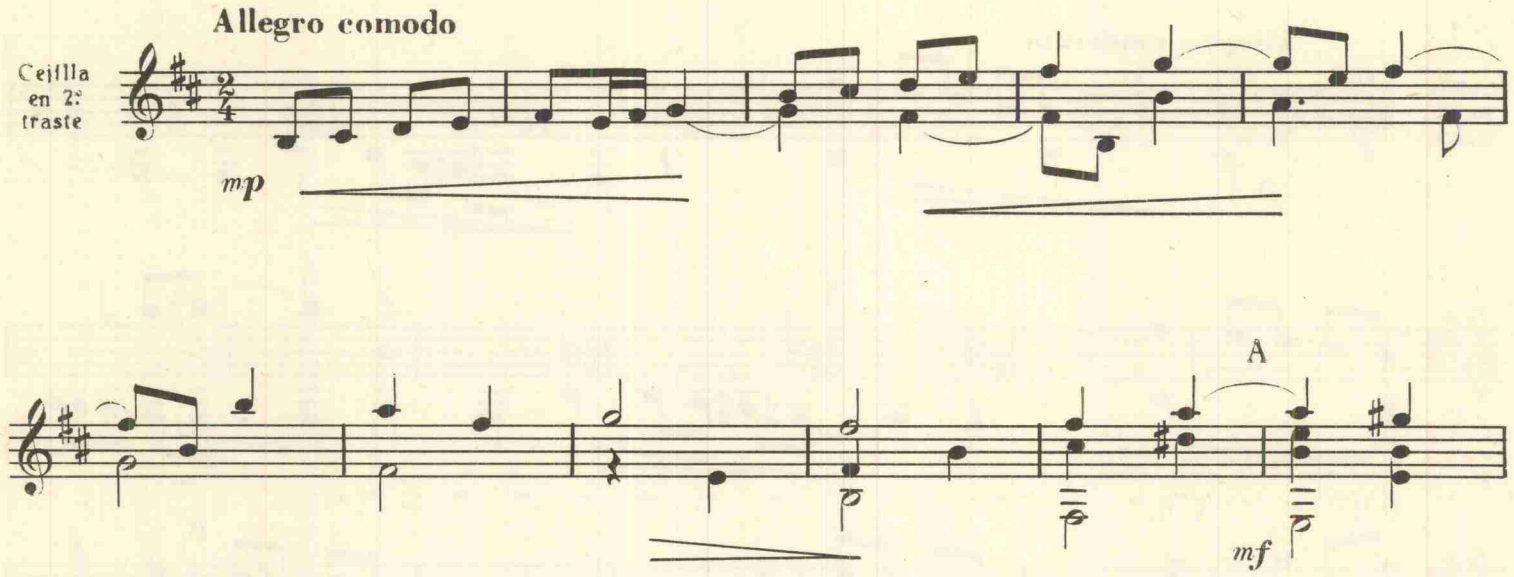
15. SANCTUS

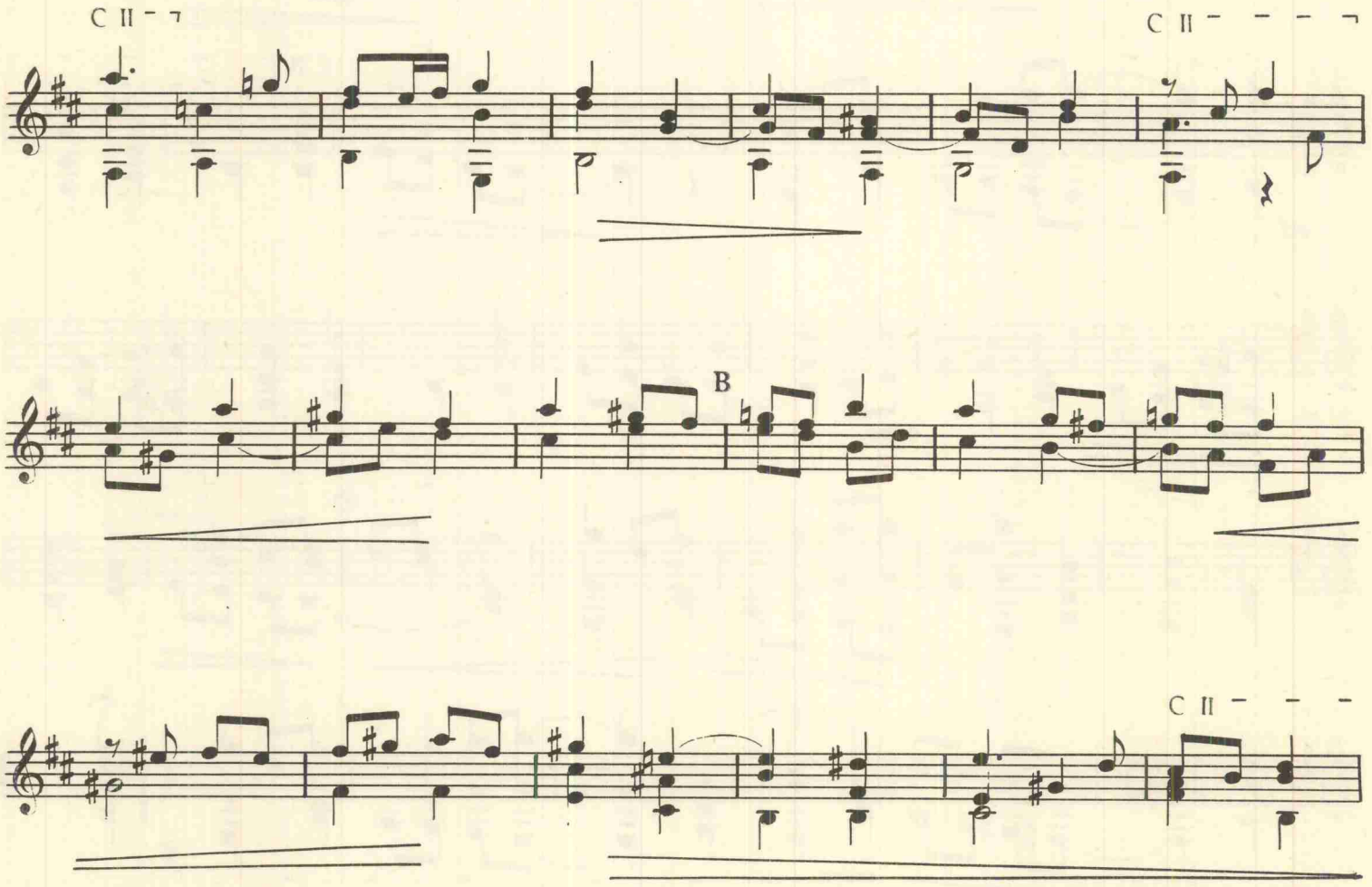
De la Misa de Hércules Dux Ferrarie, de Josquin Des Prés,
transcripción libre para vihuela por Luys de Narváez



16. HOSANNA

De la Misa de Hércules Dux Ferrarie, de Josquin Des Prés,
transcripción libre para vihuela por Luys de Narváez





C II

C

cres - - - cen - - - do - -

D

mf

C II C II C II

E

C II C II C IV C II C II

cresc. hasta final - - -

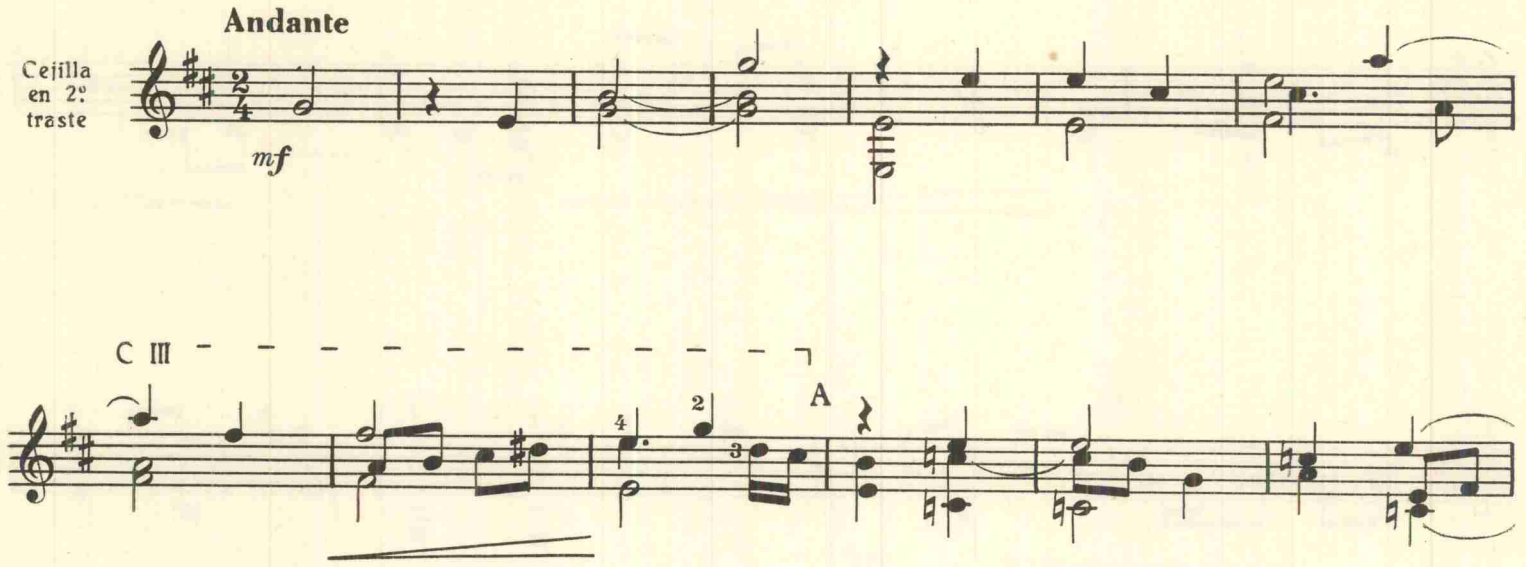
C II

F

f

17. SANCTUS

De la Misa de Faysans regrés, de Josquin Des Prés,
transcripción libre para vihuela por Luys de Narváez



D

C II

E

cres - - cen - - do - -

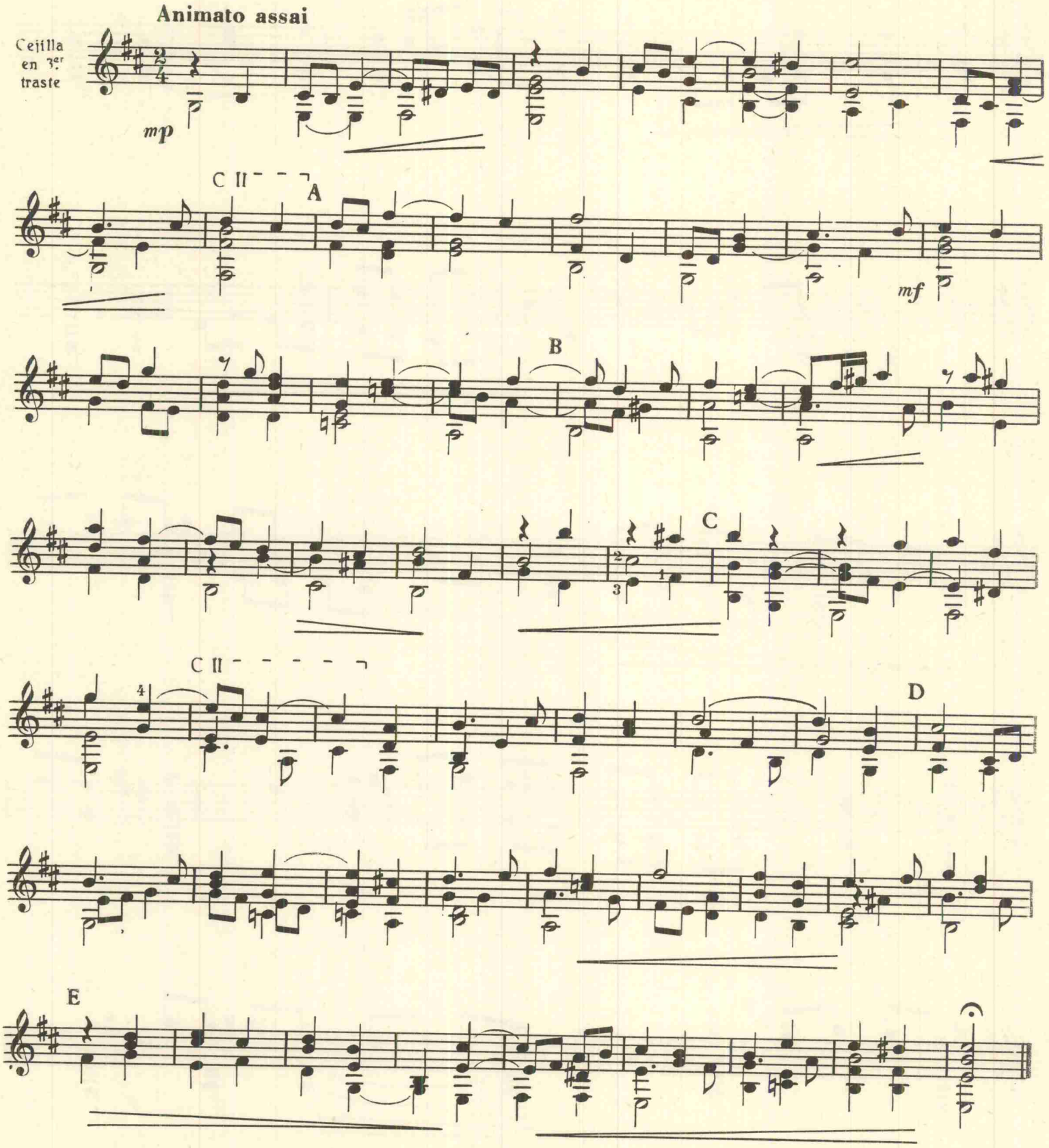
C I

F

f

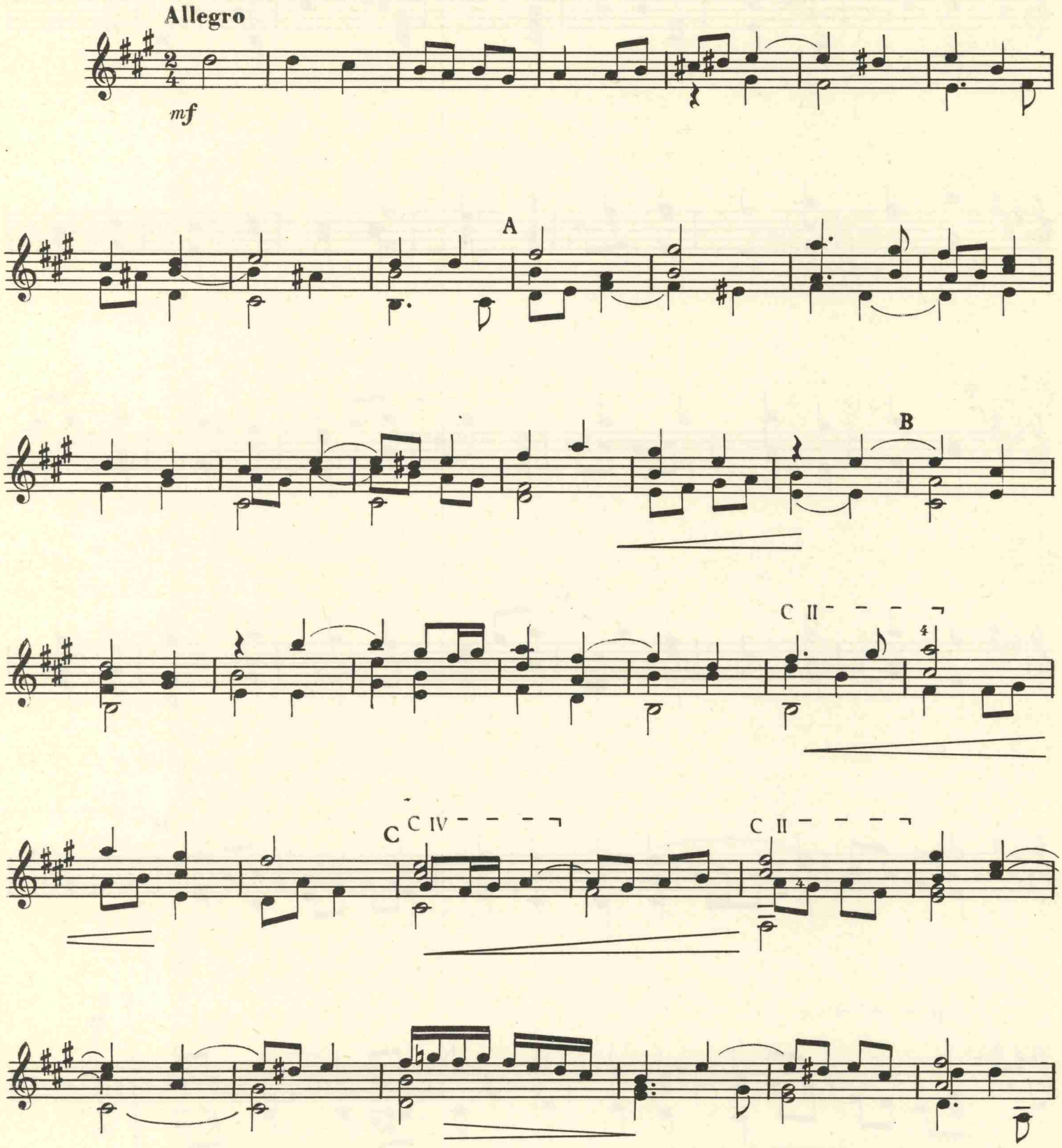
18. HOSANNA

De la Misa de Faysans regrés, de Josquin Des Prés,
transcripción libre para vihuela por Luys de Narváez



19. CUM SANCTO SPIRITU

De la «Misa de la fuga», de Josquin Des Prés,
transcripción libre para vihuela por Luys de Narváez



D

mf

C II

E

F

G

H C IV

C II

C II

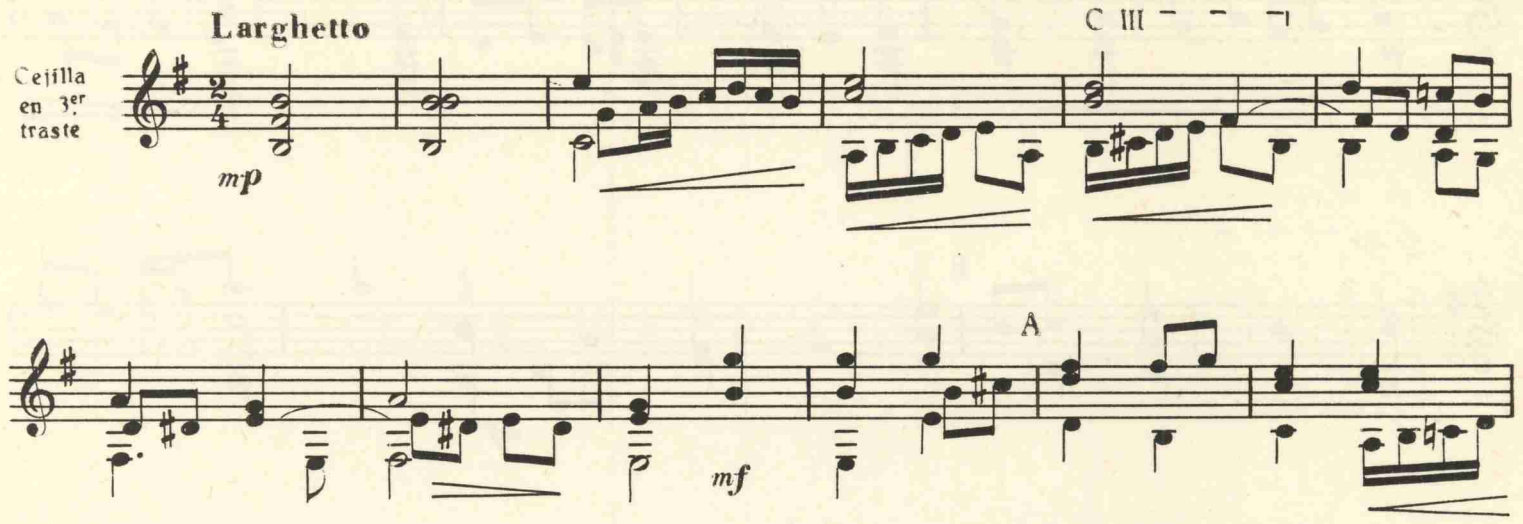
crescendo

f

20. CANCION I

MILLE REGRETZ

Canción del Emperador Carlos V, de Josquin Des Prés,
transcripción para vihuela por Luys de Narváez



C II

D

C III

E

mf

C III

F

f

C III

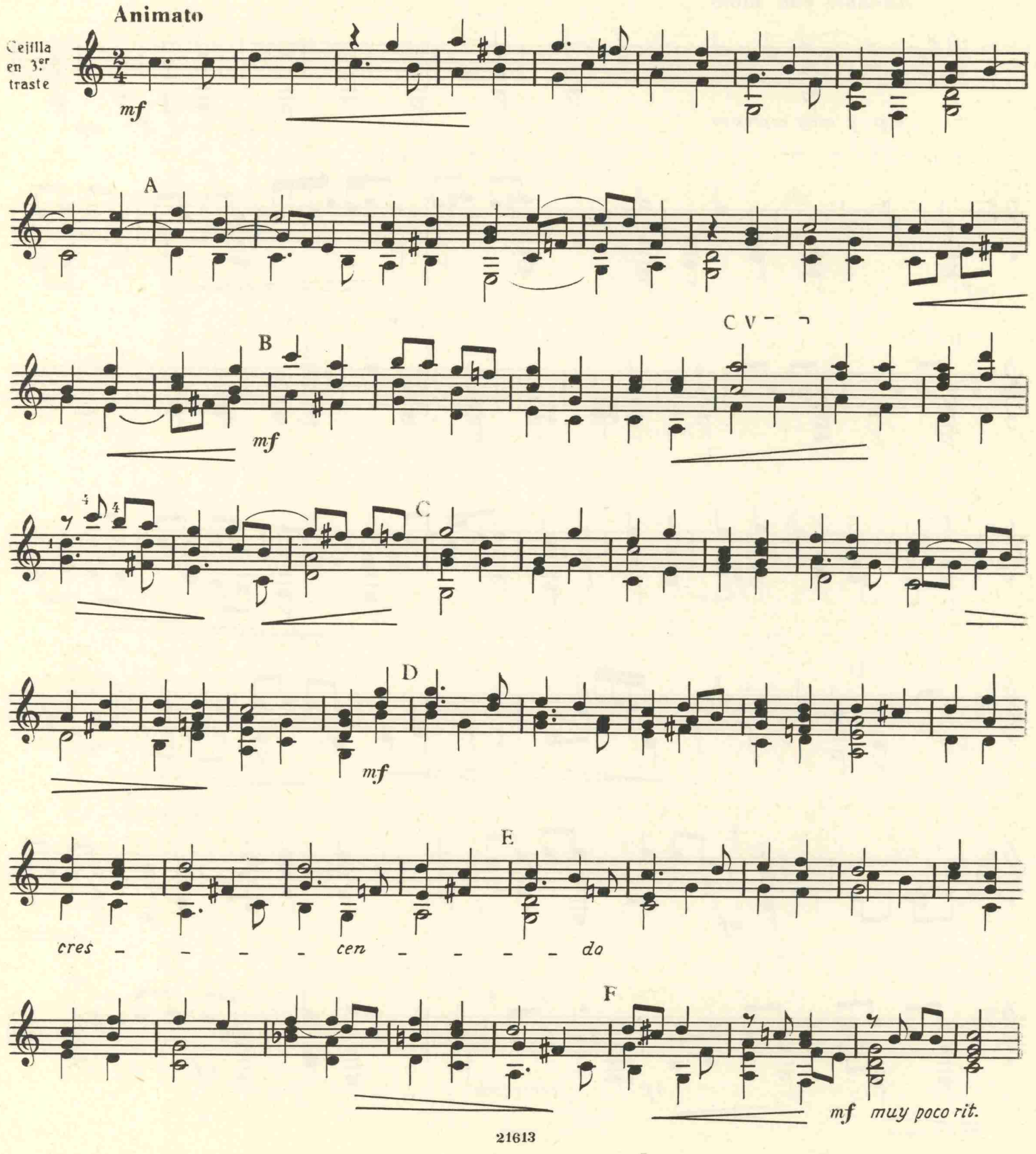
G

mf

mf

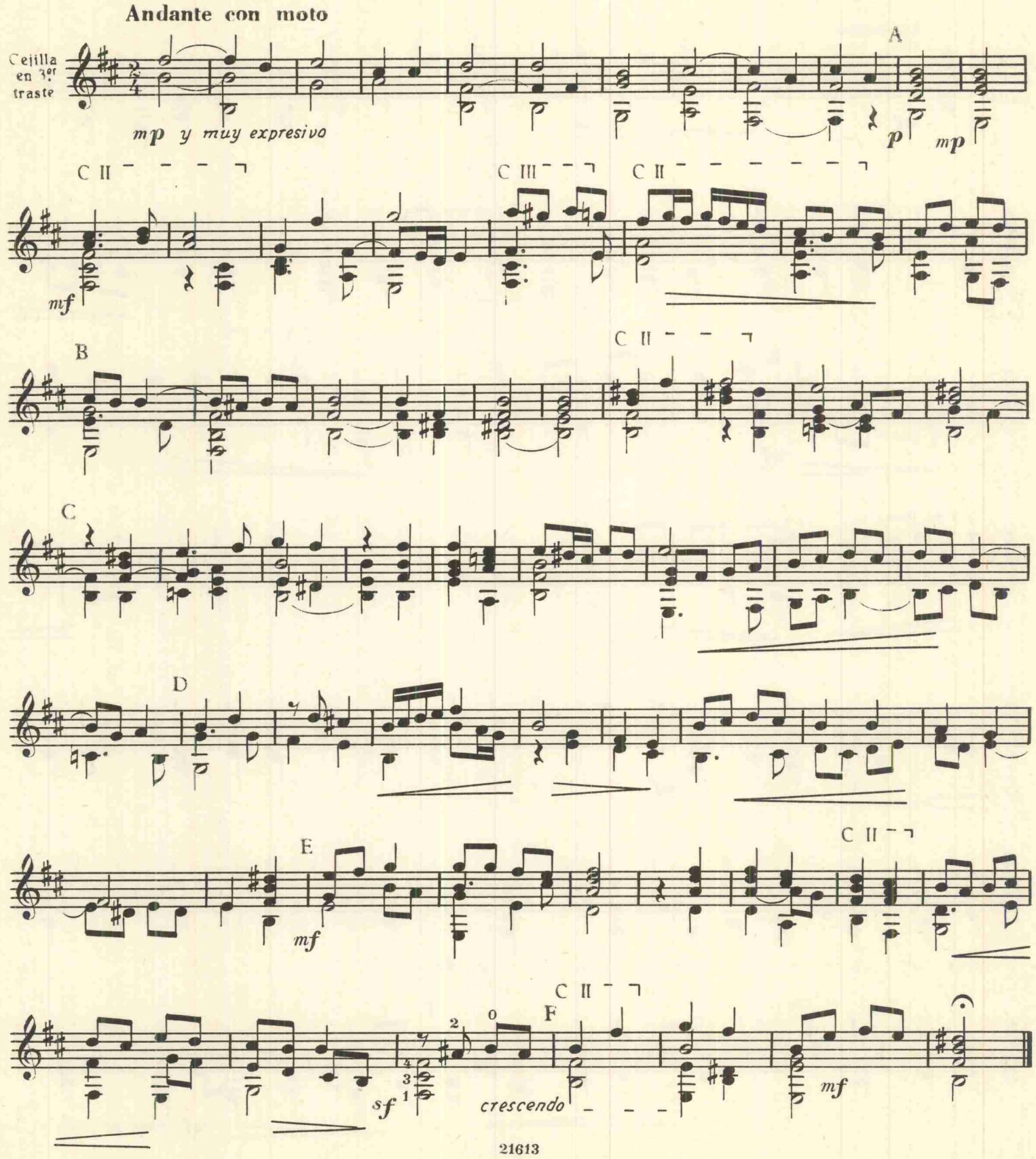
21. CANCION II

Gombert, transcripción para vihuela por Luys de Narváez



22. CANCION III

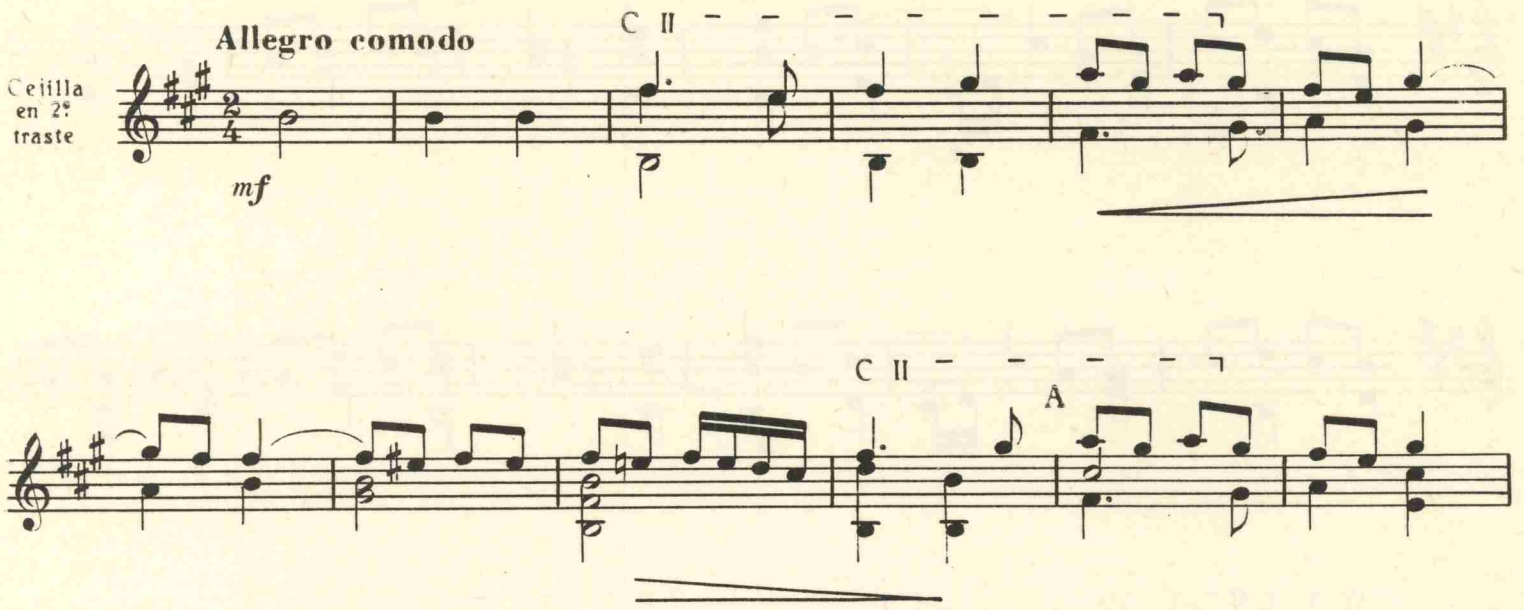
Gombert, transcripción para vihuela por Luys de Narváez



23. CANCION IV

JE VEULX LAYSSER MELANCOLIE

Richafort, transcripción para vihuela por Luys de Narváez



C

C II

C II

C II

D

C II

C II

C IV C II

E

C IV

C II

cres - - - cen - - - do

F

C II

C II

C II

G

C II

C II

H

C II C IV C II C II

C II

I

cres - - - cen - - do

mf

J

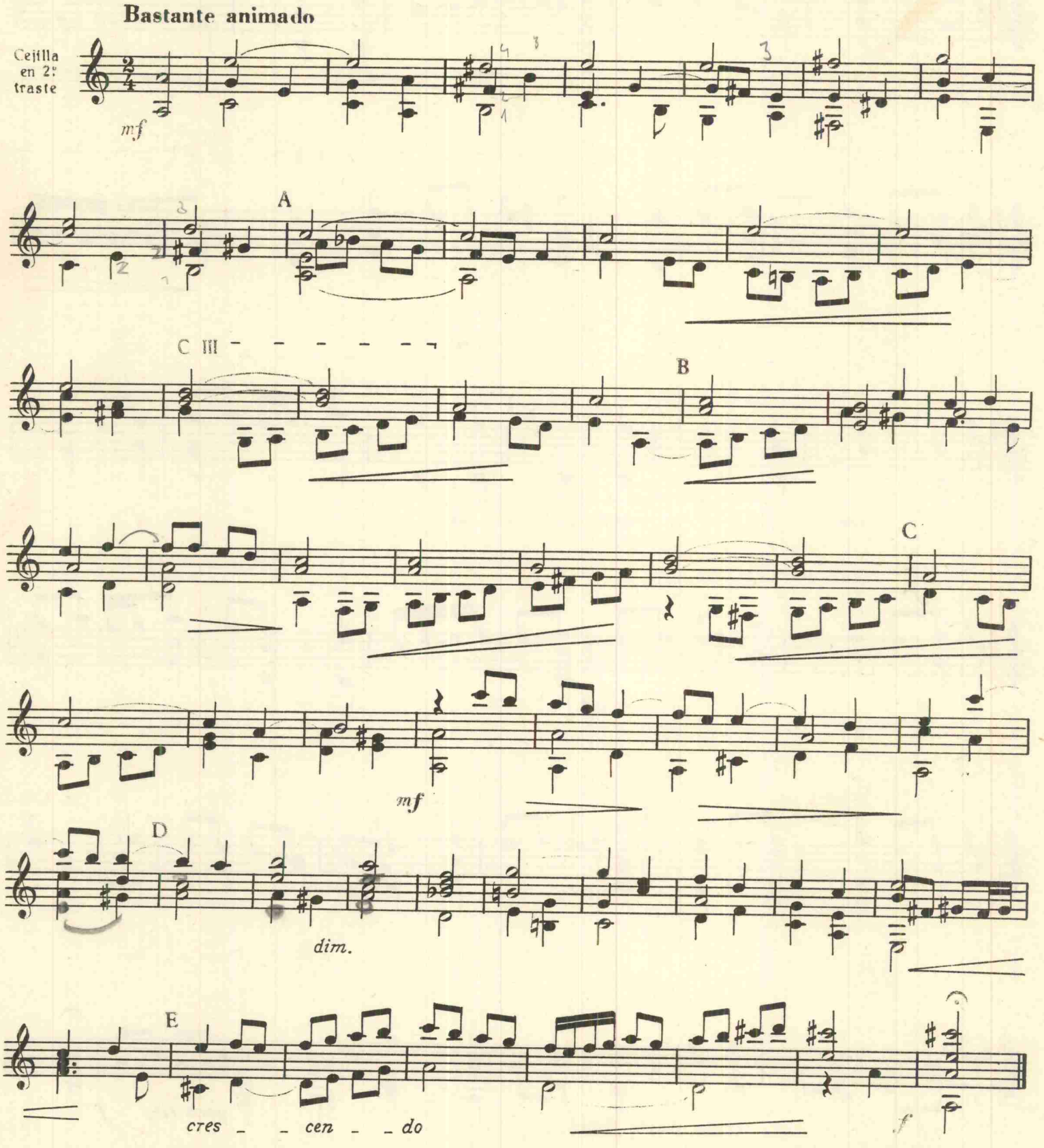
cresc. hasta final

poco rit. *f*

LIBRO IV

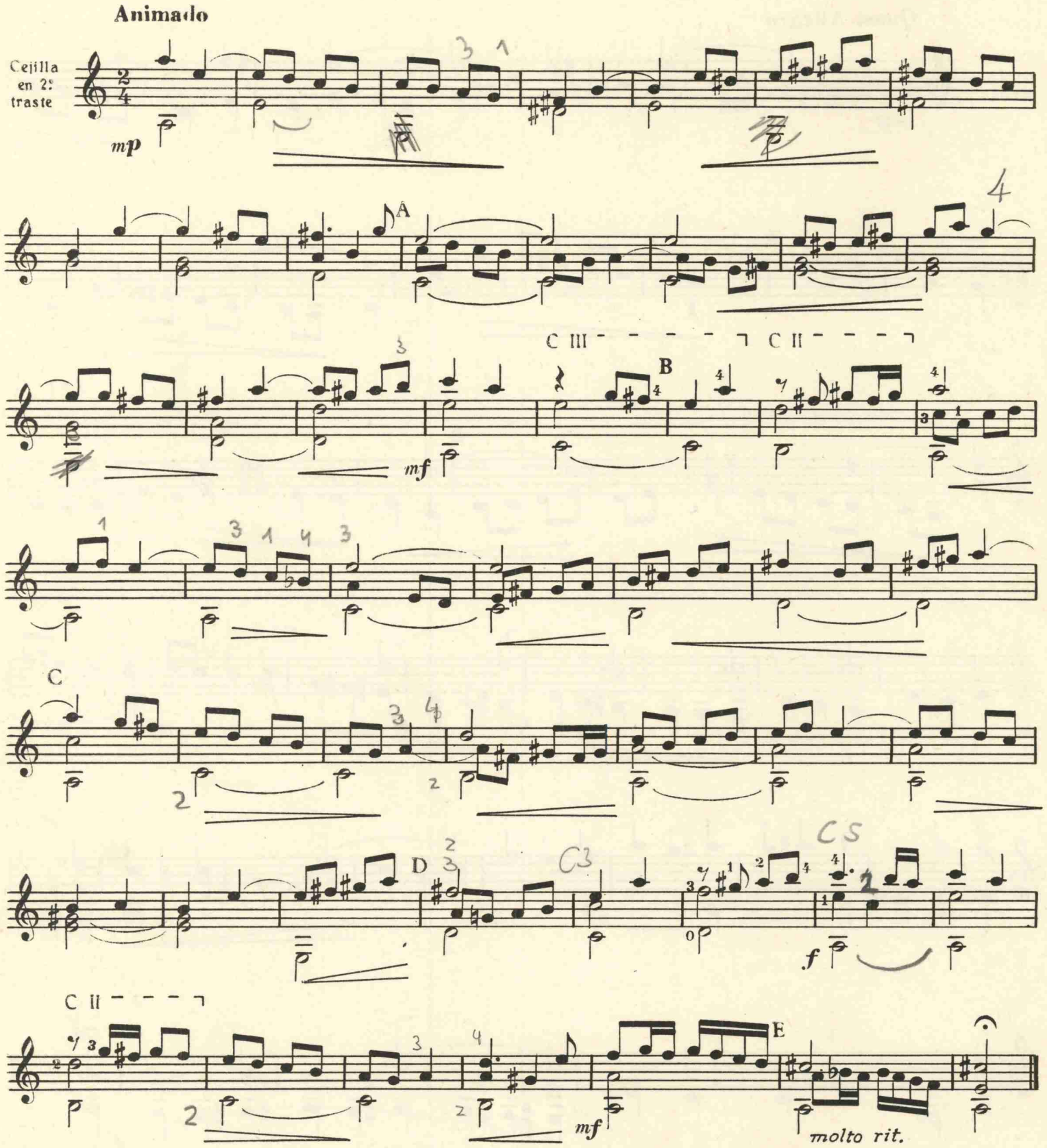
24. O GLORIOSA DOMINA

Diferencia o variación I



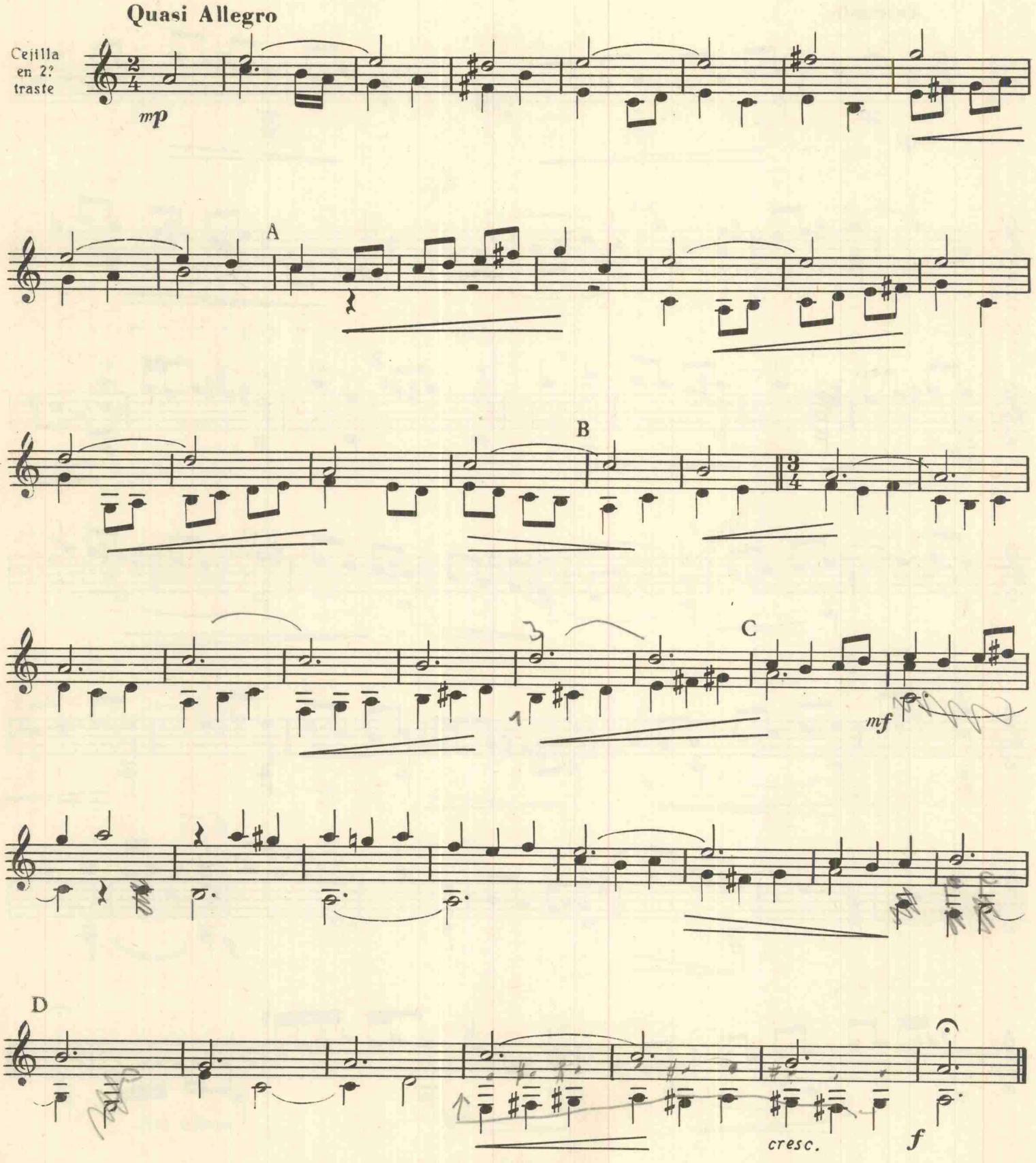
25. O GLORIOSA DOMINA

Diferencia o variación II
(De dos tiples sobre el tenor)



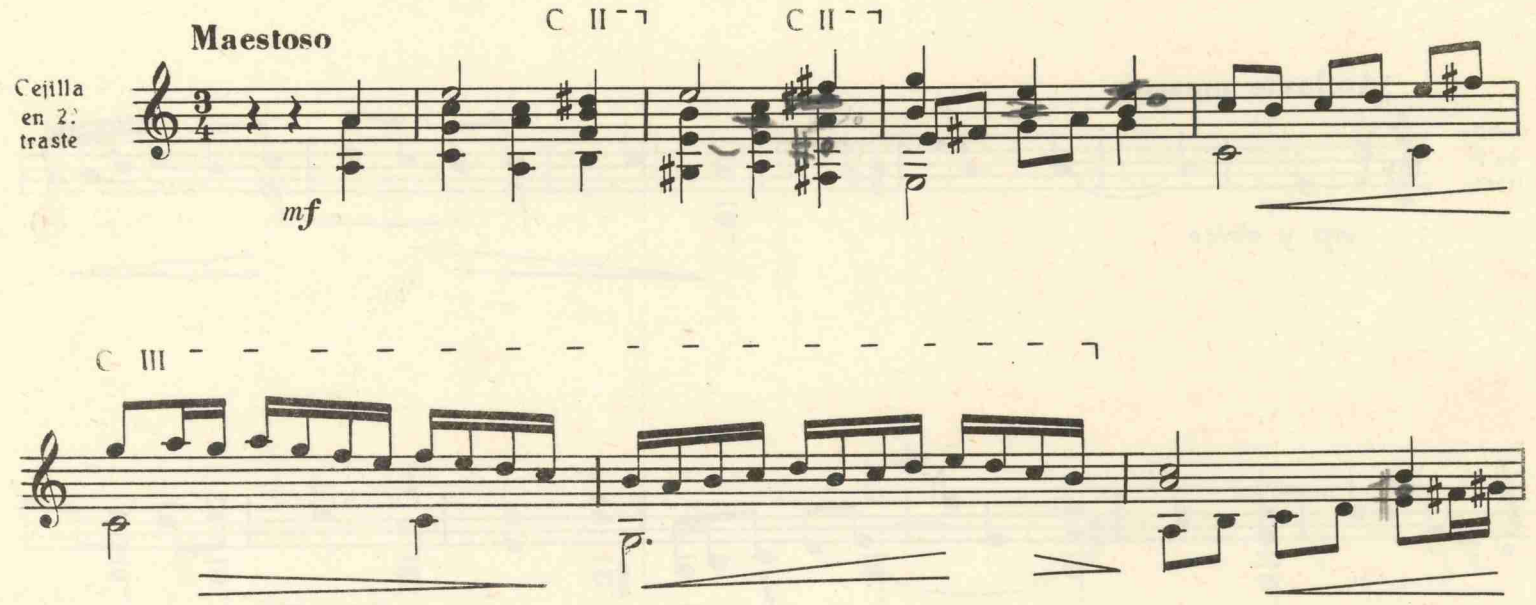
26. O GLORIOSA DOMINA

Diferencia o variación III, a dúo



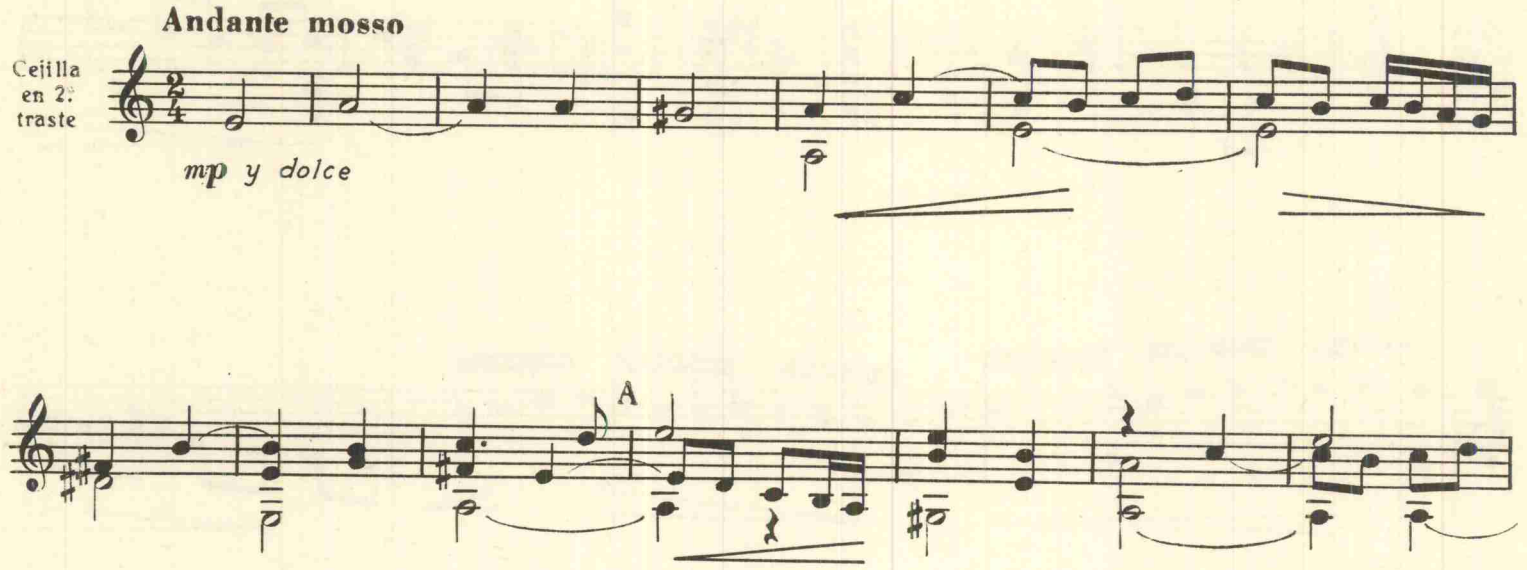
27. O GLORIOSA DOMINA

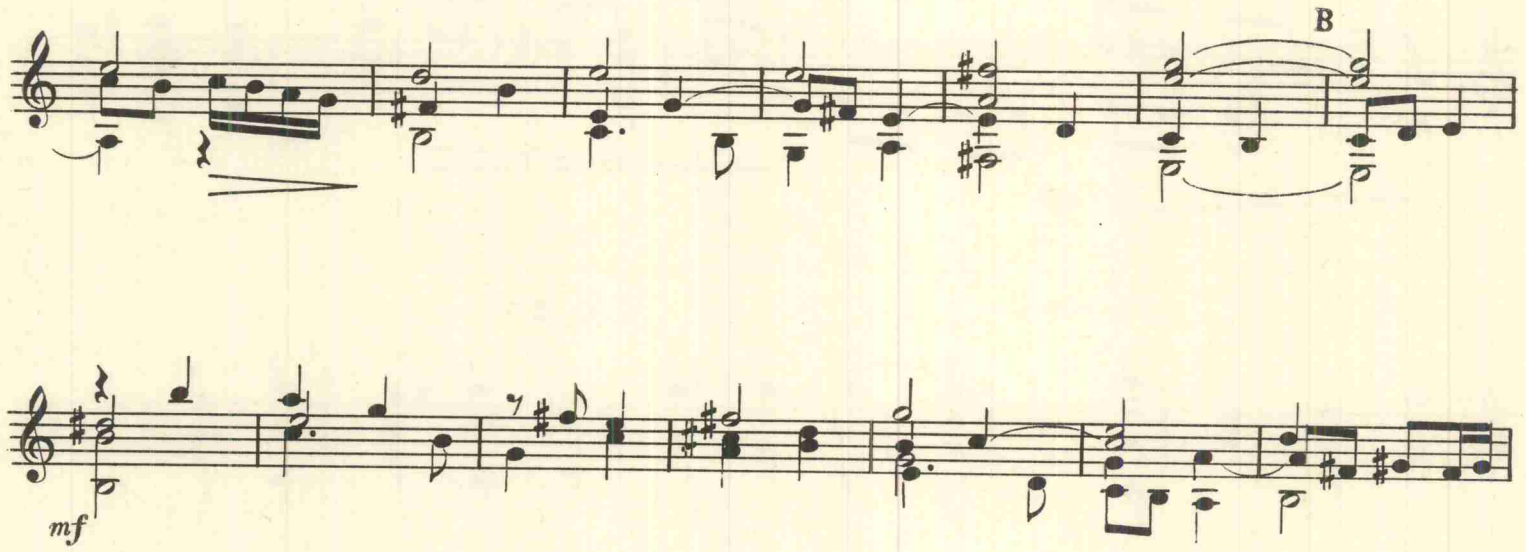
Diferencia o variación IV, de proporción

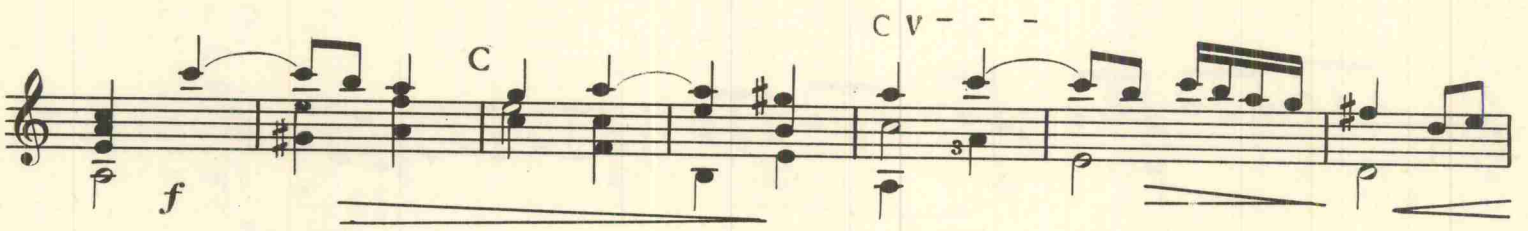


28. O GLORIOSA DOMINA

Diferencia o variación V







D

E

F

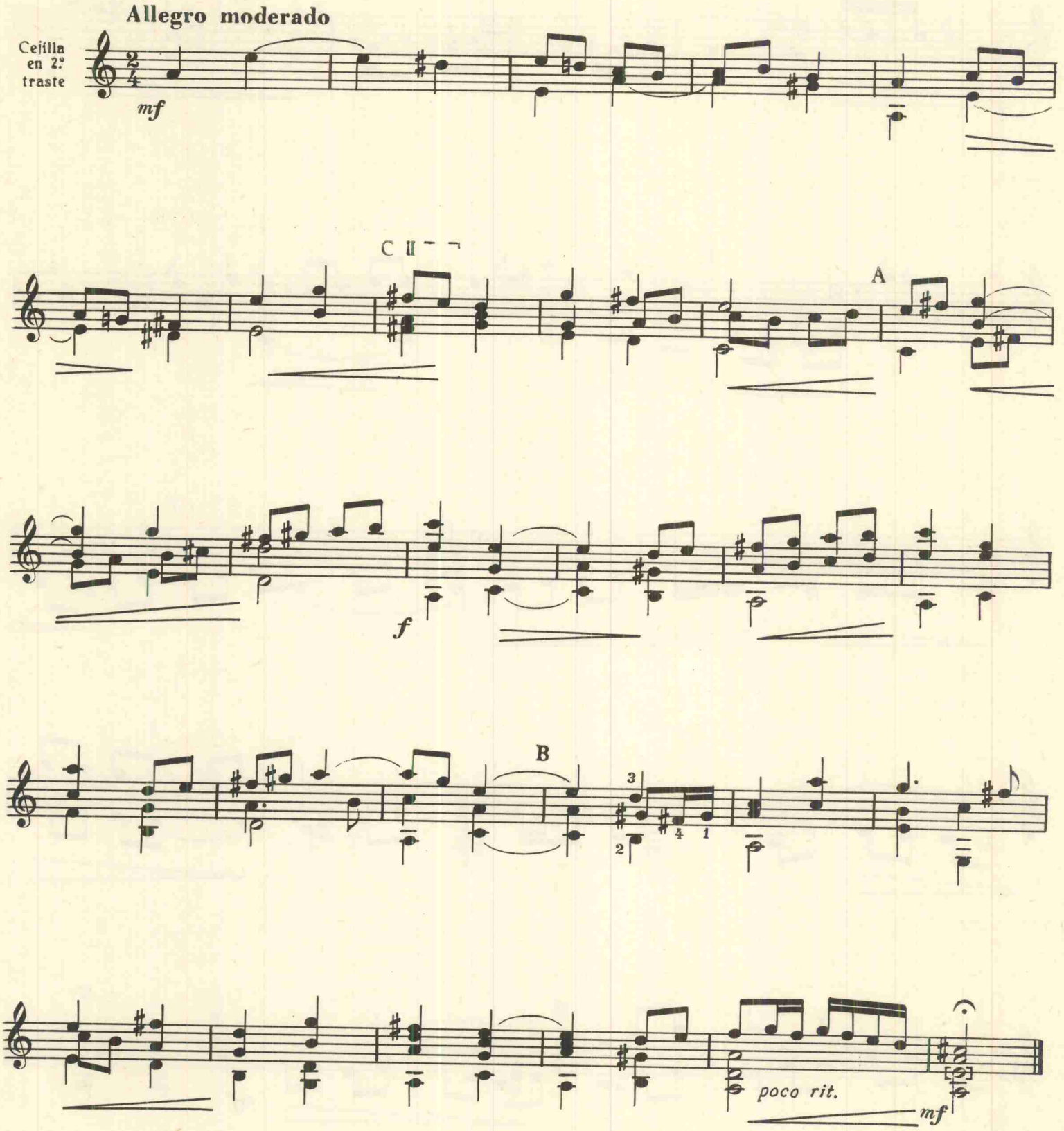
G

mf

mf

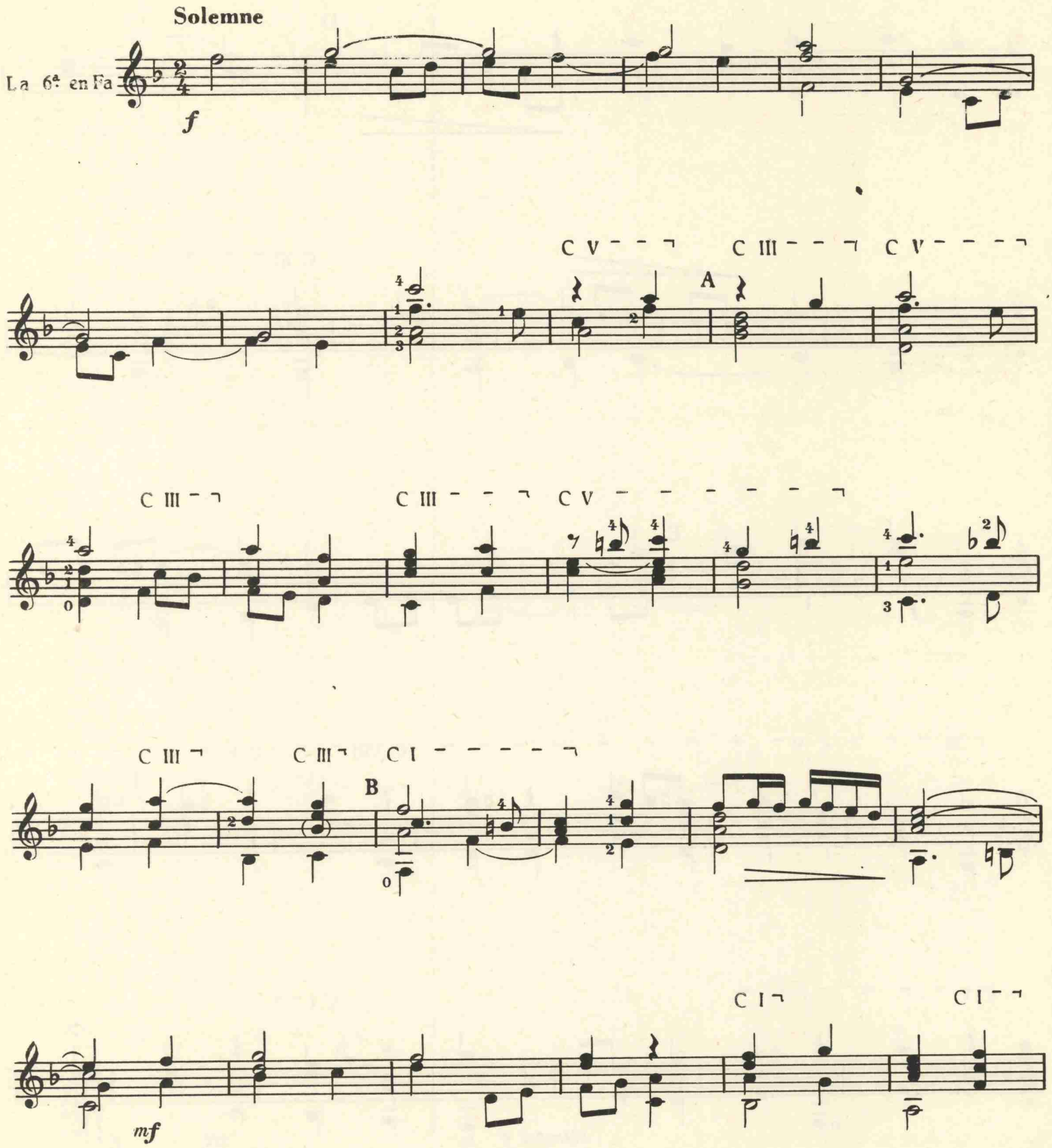
29. O GLORIOSA DOMINA

Diferencia o variación VI



30. SACRIS SOLEMNIIS

Diferencia o variación I



C

C I

C III

C V

D

C III

C I

E

f

C III

C V

C VIII

C V

F

C V

C I

C I

C I

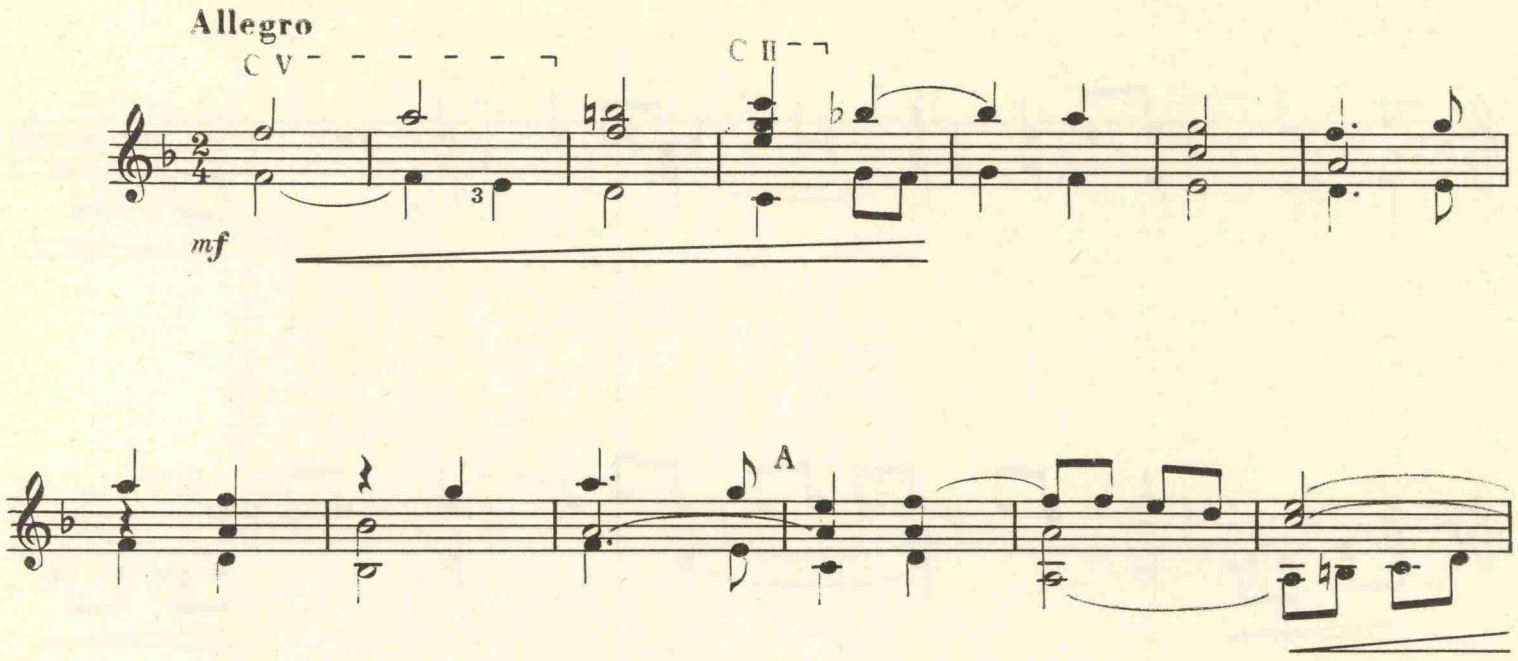
siempre f

rit.

f

31. SACRIS SOLEMNIIS

Diferencia o variación II



C III C I

D

C V

E

F

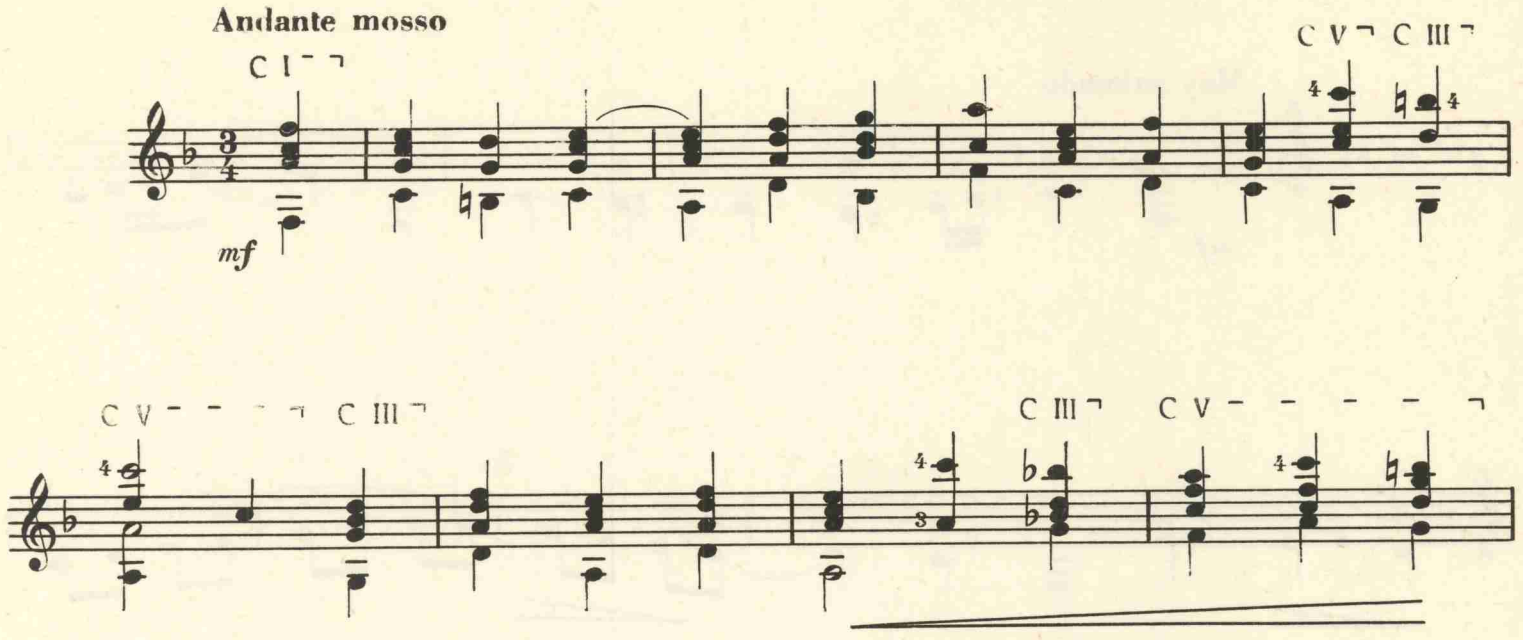
cres - - - cen - - - do - -

C I C I C I

f

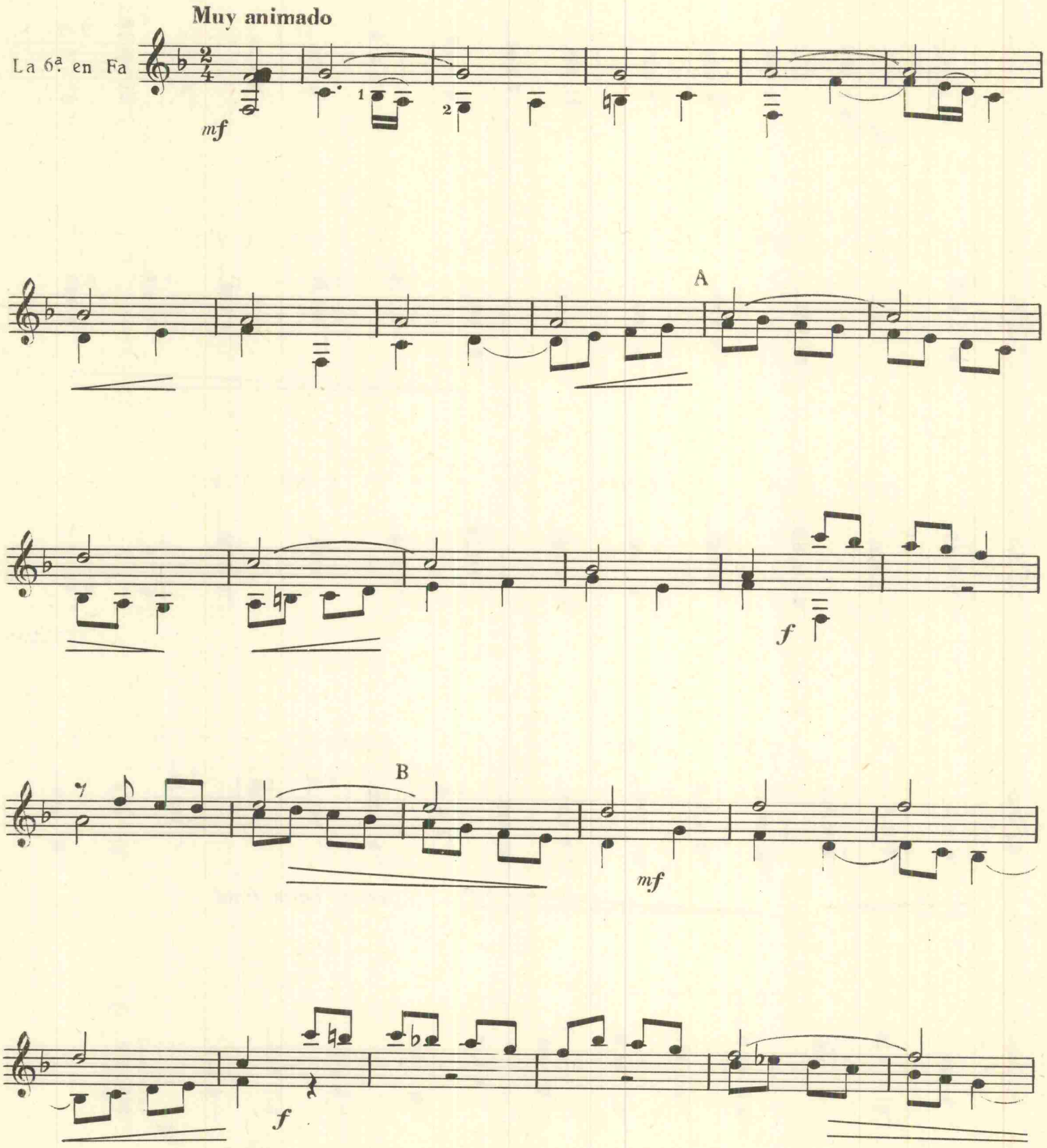
32. SACRIS SOLEMNIIS

Diferencia o variación III, de proporción



33. SACRIS SOLEMNIIS

Diferencia o variación IV, a dúo



C

D

C V

f

C V

E

C III

C V

C V

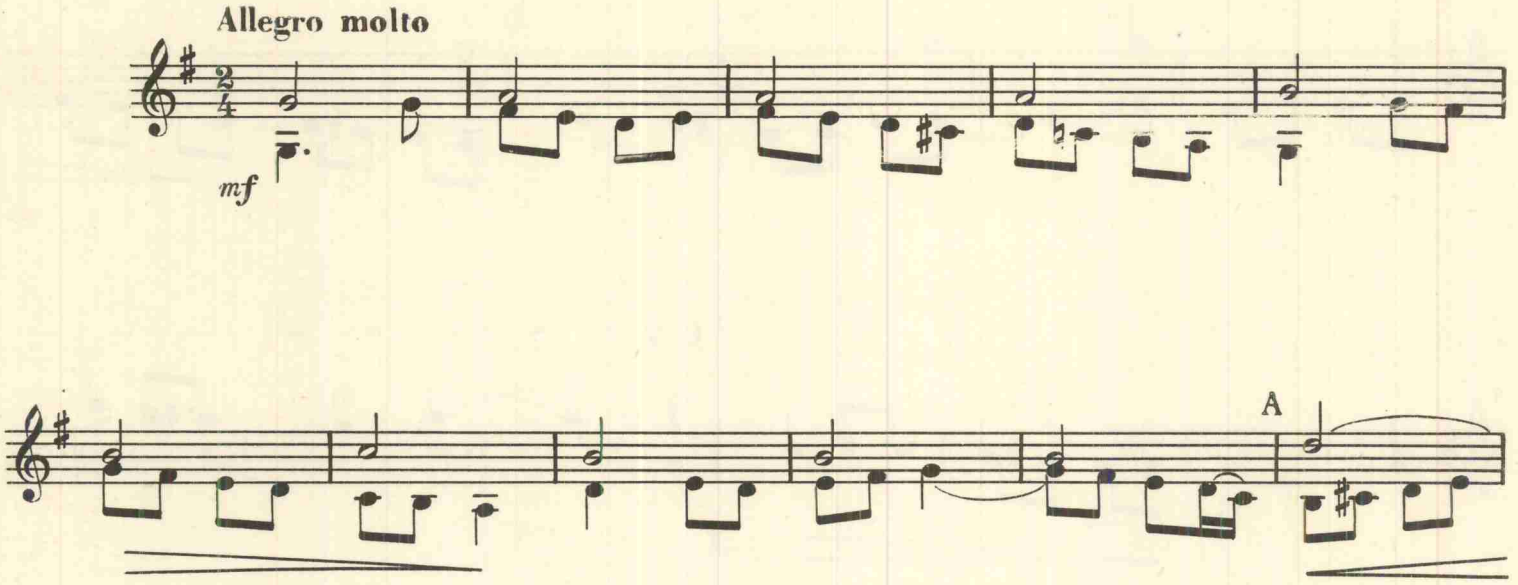
F

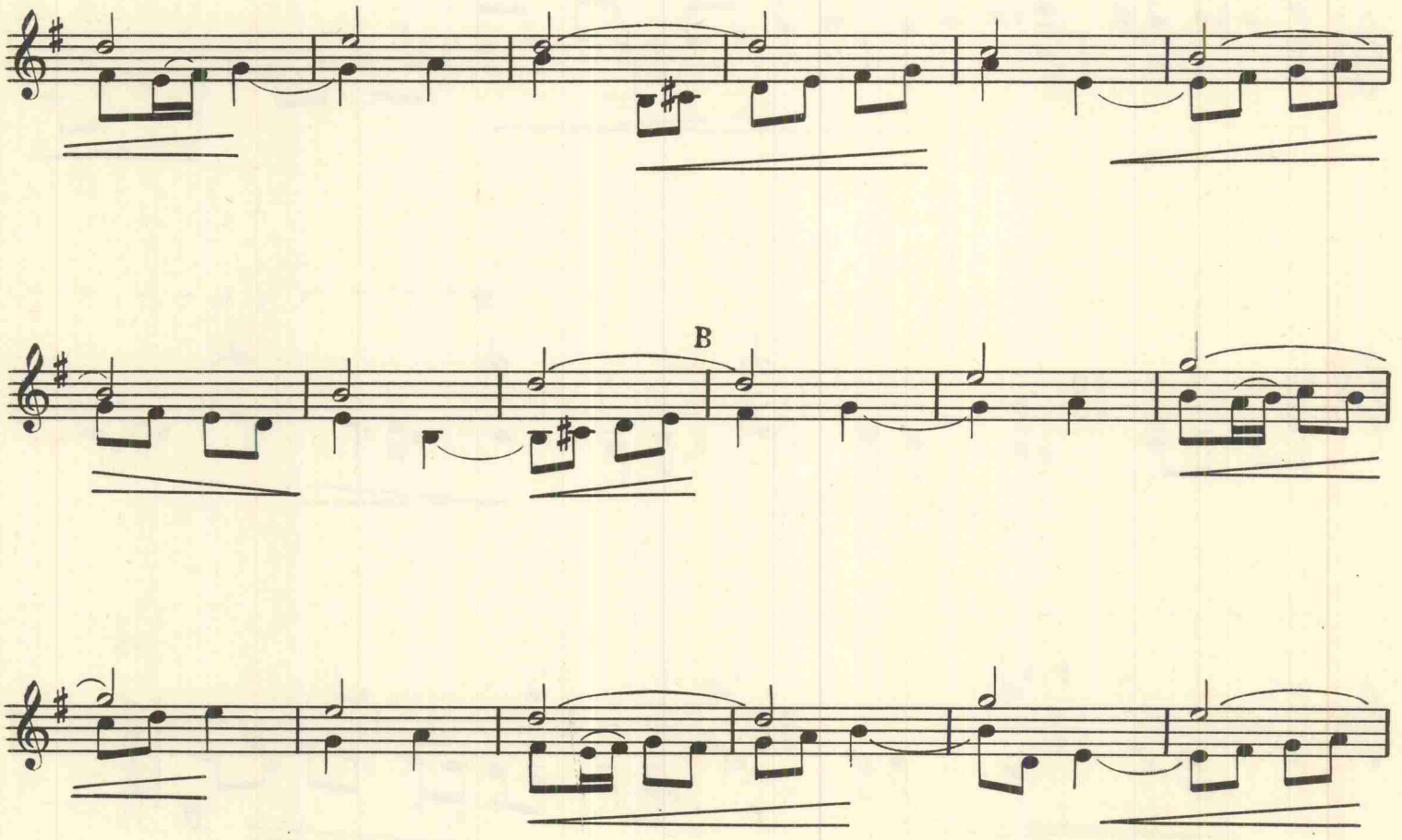
f

ff

34. SACRIS SOLEMNIIS

Diferencia o variación V, de contrapunto, a dúo





C

D

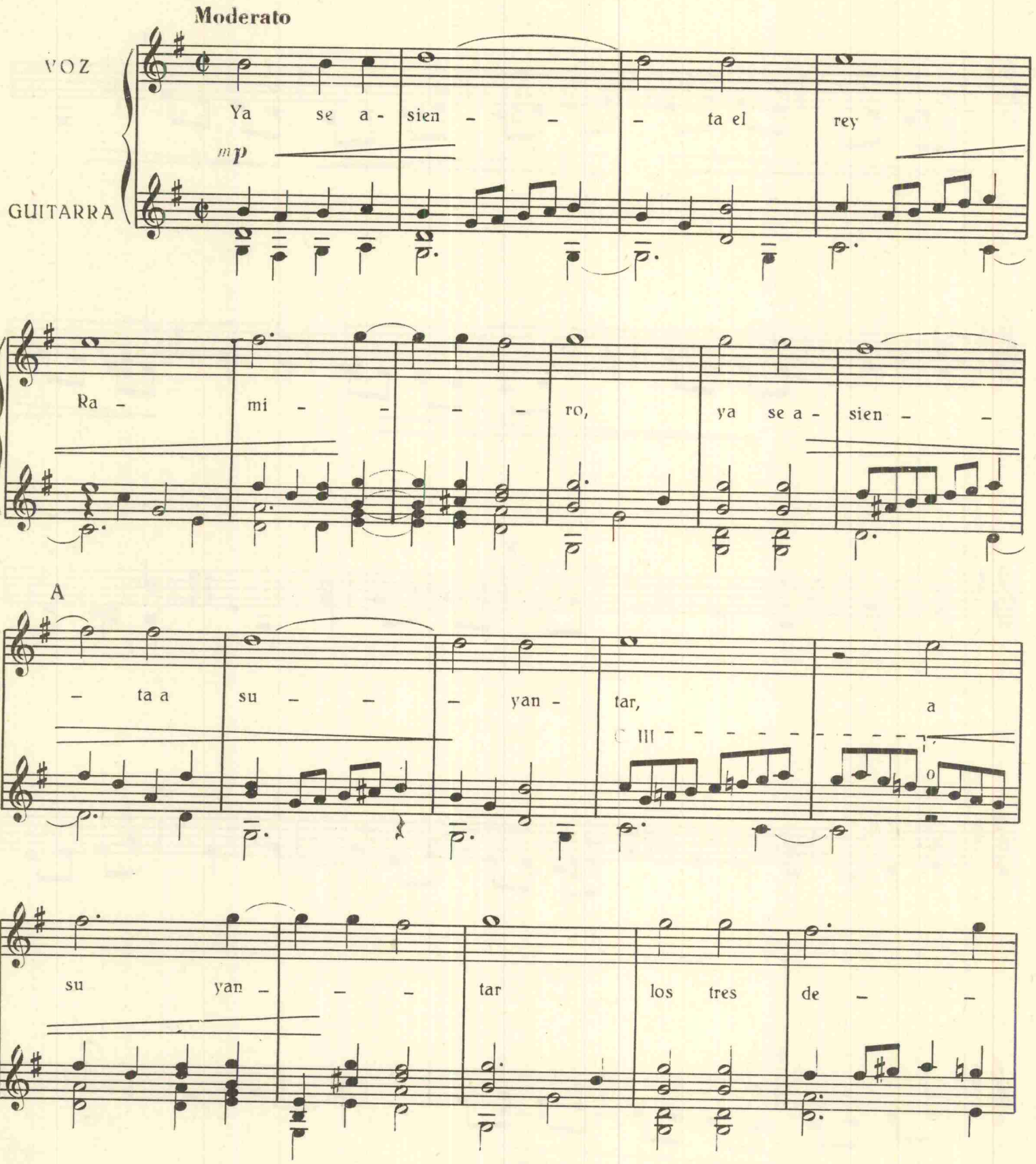
E

F

LIBRO V

35. Romance I

YA SE ASIENTA EL REY RAMIRO



B

V. sus — a — — — da - li — — —

G.

V. des, los tres de

mp

G.

C

V. sus a - - da - li - des se le pa - - ra -

cres - - - cen - - do

G.

V. ron de - - lan - - - - - - - te,

C III

G.

D

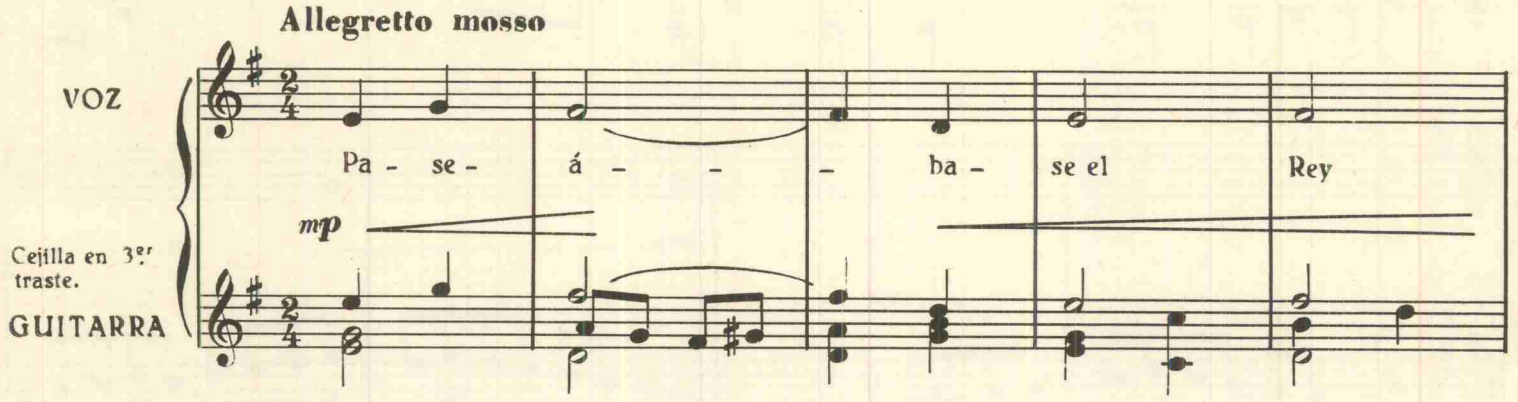
V. se le pa - - ra - ron de - lan - te.

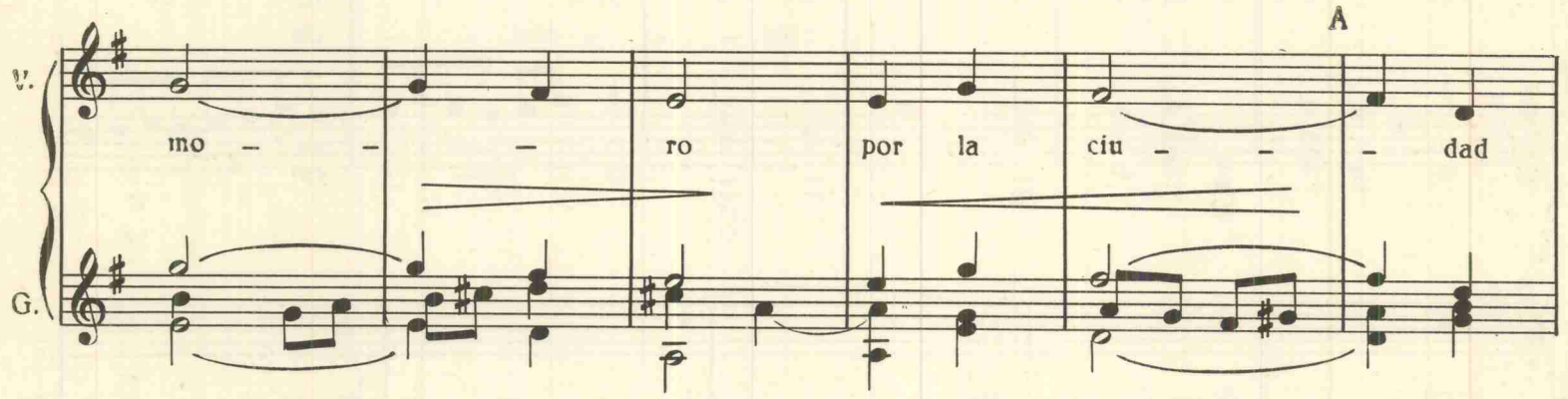
rit.

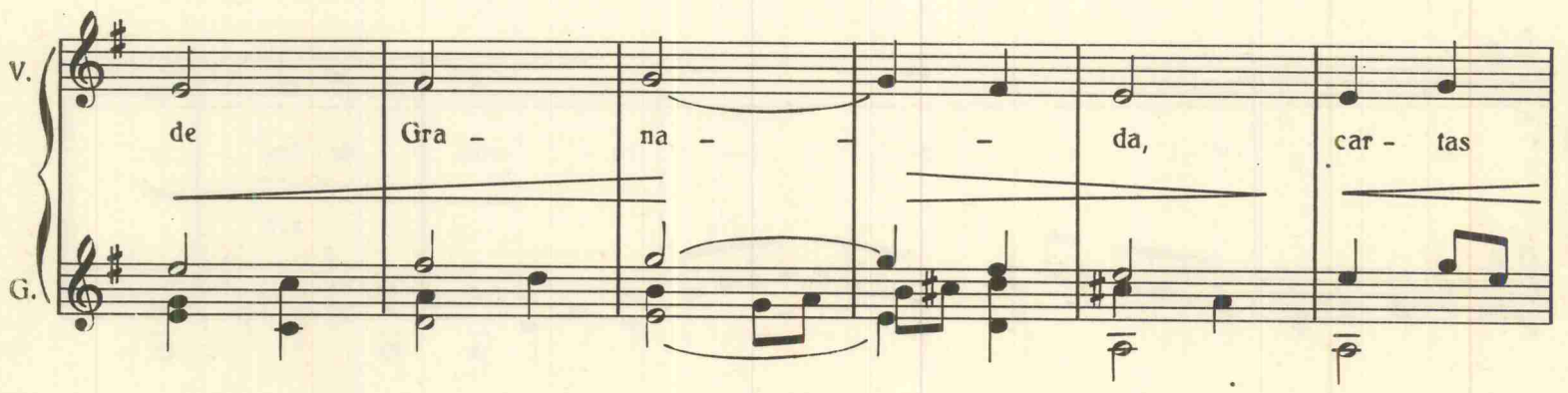
G.

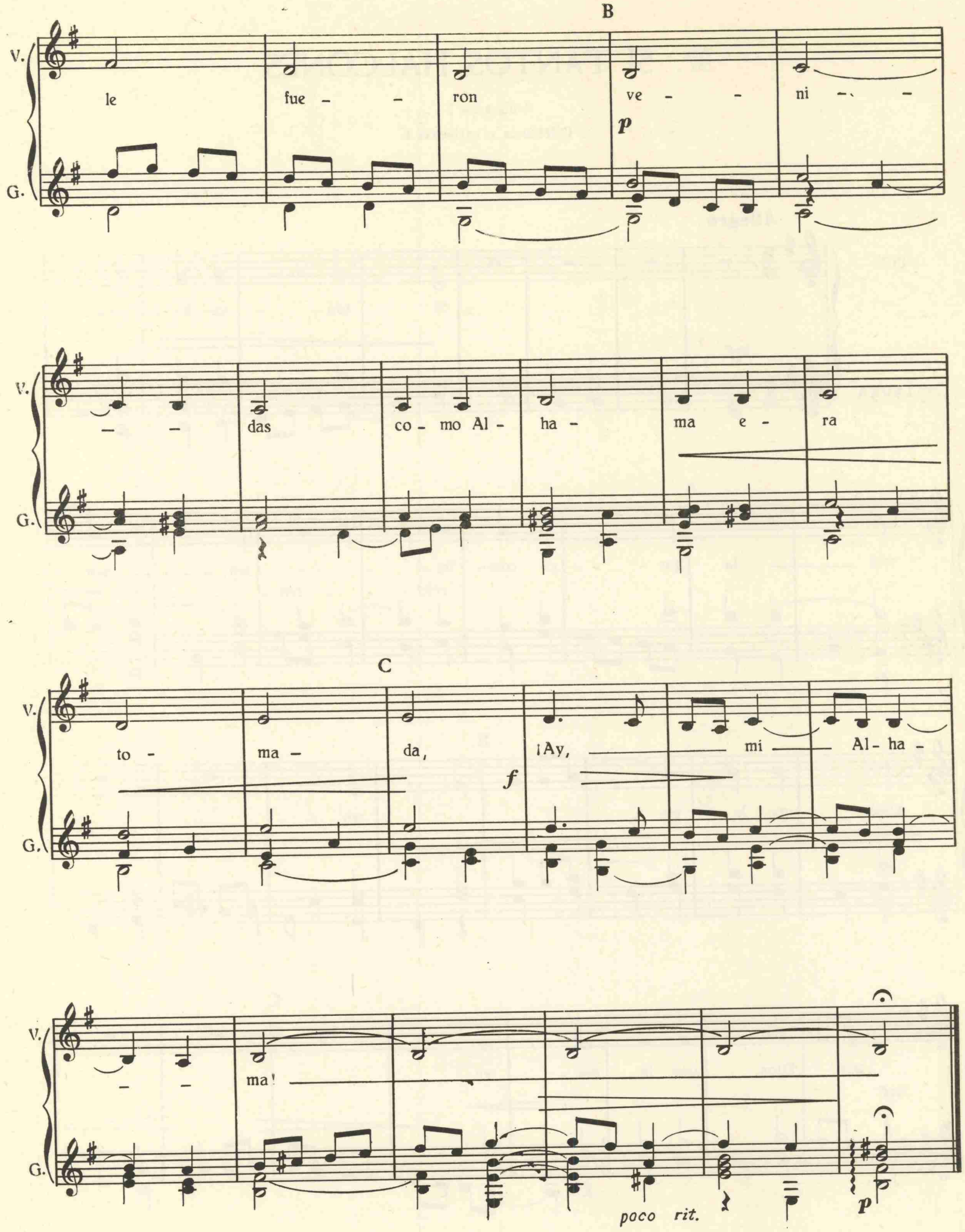
36. Romance II

PASEABASE EL REY MORO





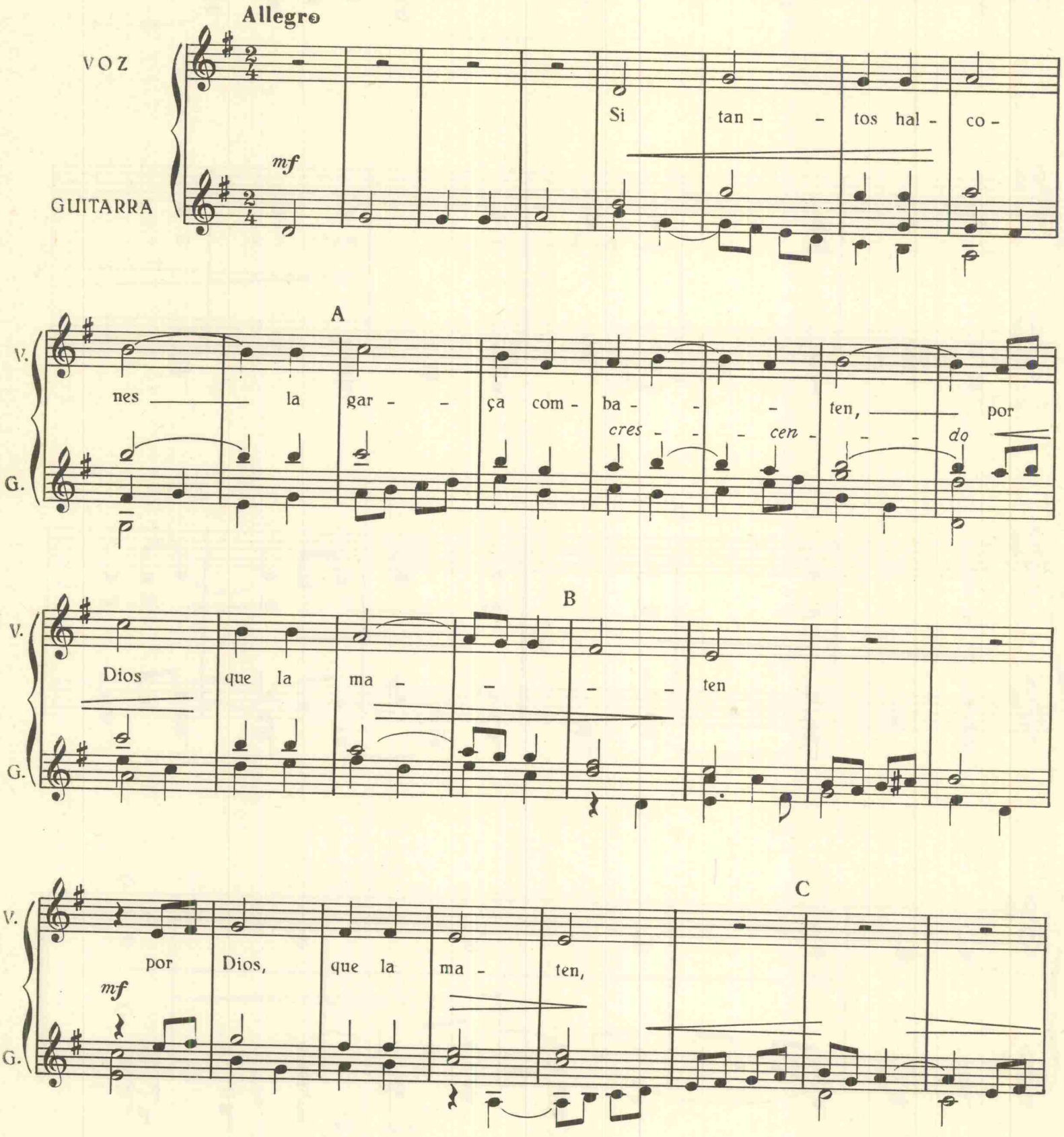



B
V.
G.
le fue - - ron ve - - ni - -
p
- - das co - mo Al - ha - ma e - ra
C
to - ma - da, ¡Ay, mi Al - ha -
f
- - ma!
poco rit.
p

37. SI TANTOS HALCONES

Villancico I

Diferencia o variación I



por Dios, que la ma - -

f

D

- - - - - - ten por

E

Dios, que la ma - ten, — por Dios, que — la —

— ma - ten. —

F

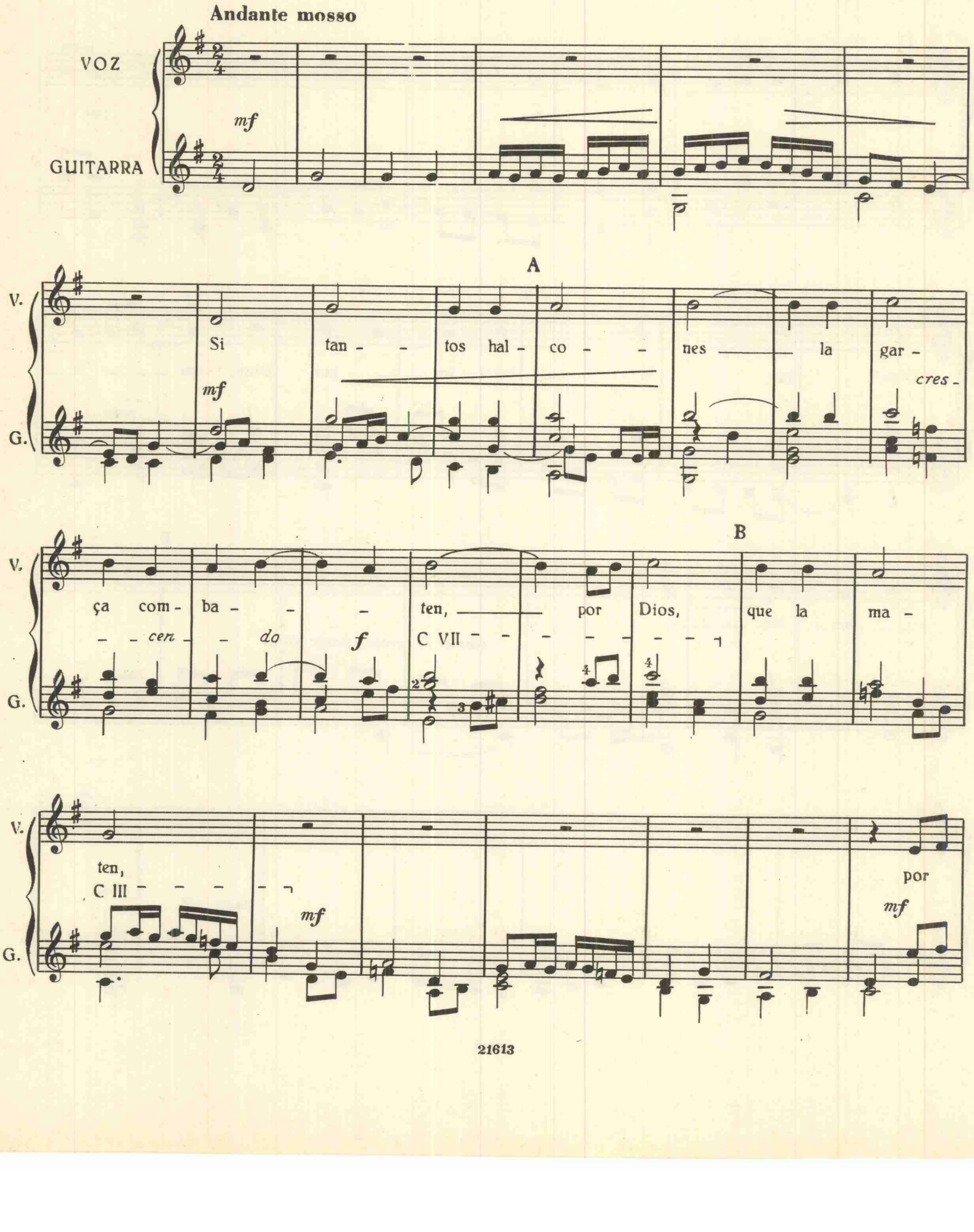
siempre cresc. hasta final

poco rit.

38. SI TANTOS HALCONES

Villancico I

Diferencia o variación II



D

V.

G.

Dios, que la ma - ten, por Dios, que la

mf *f*

E

V.

G.

ma - ten, por Dios, que la

mf

C III

V.

G.

ma - ten, que la ma - ten, por Dios,

C III C V C III *cres - cen -*

F

V.

G.

que la ma - ten, . que la ma - ten.

do

C III C III C V C III C III

continua

G

V.

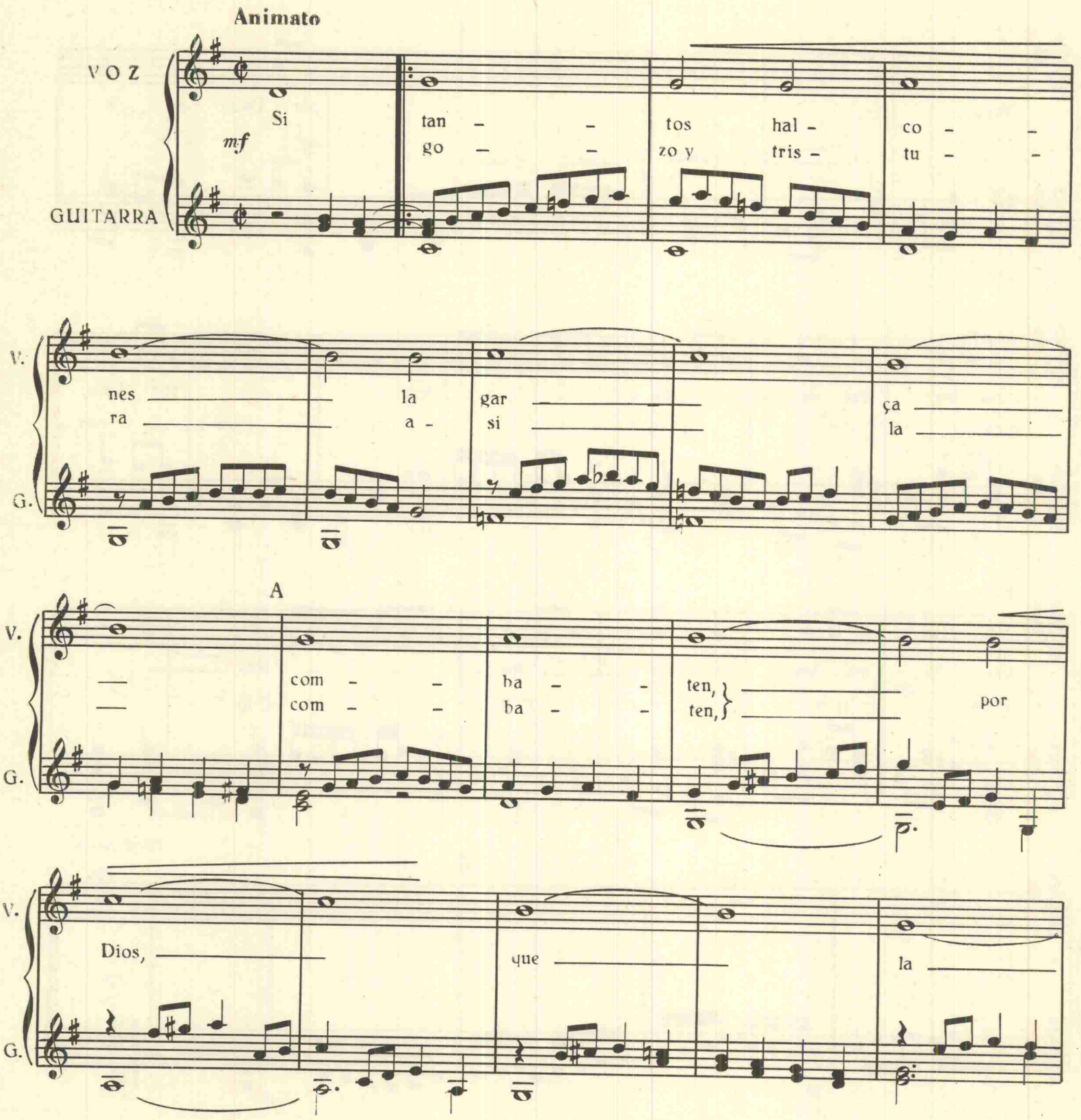
G.

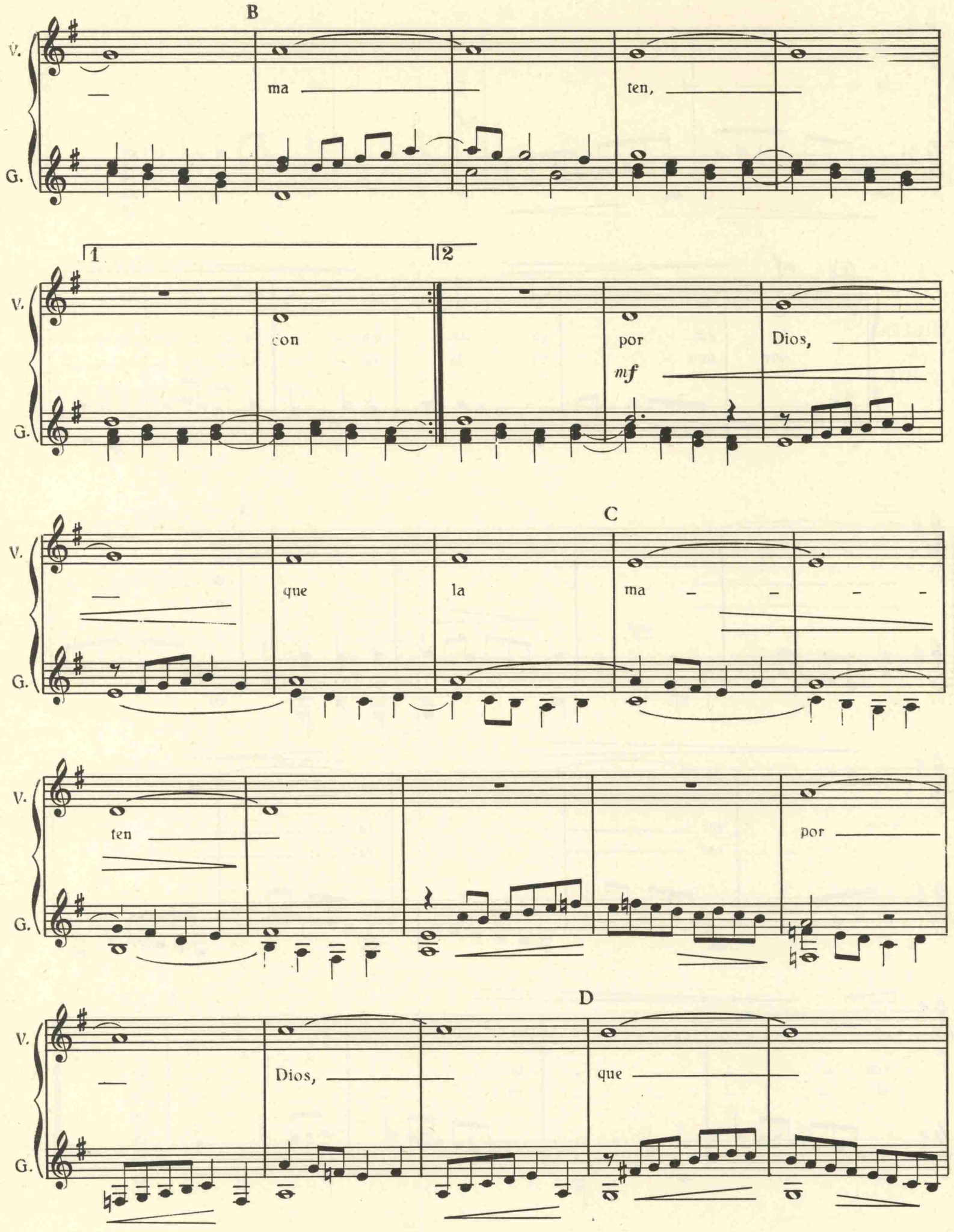
C III

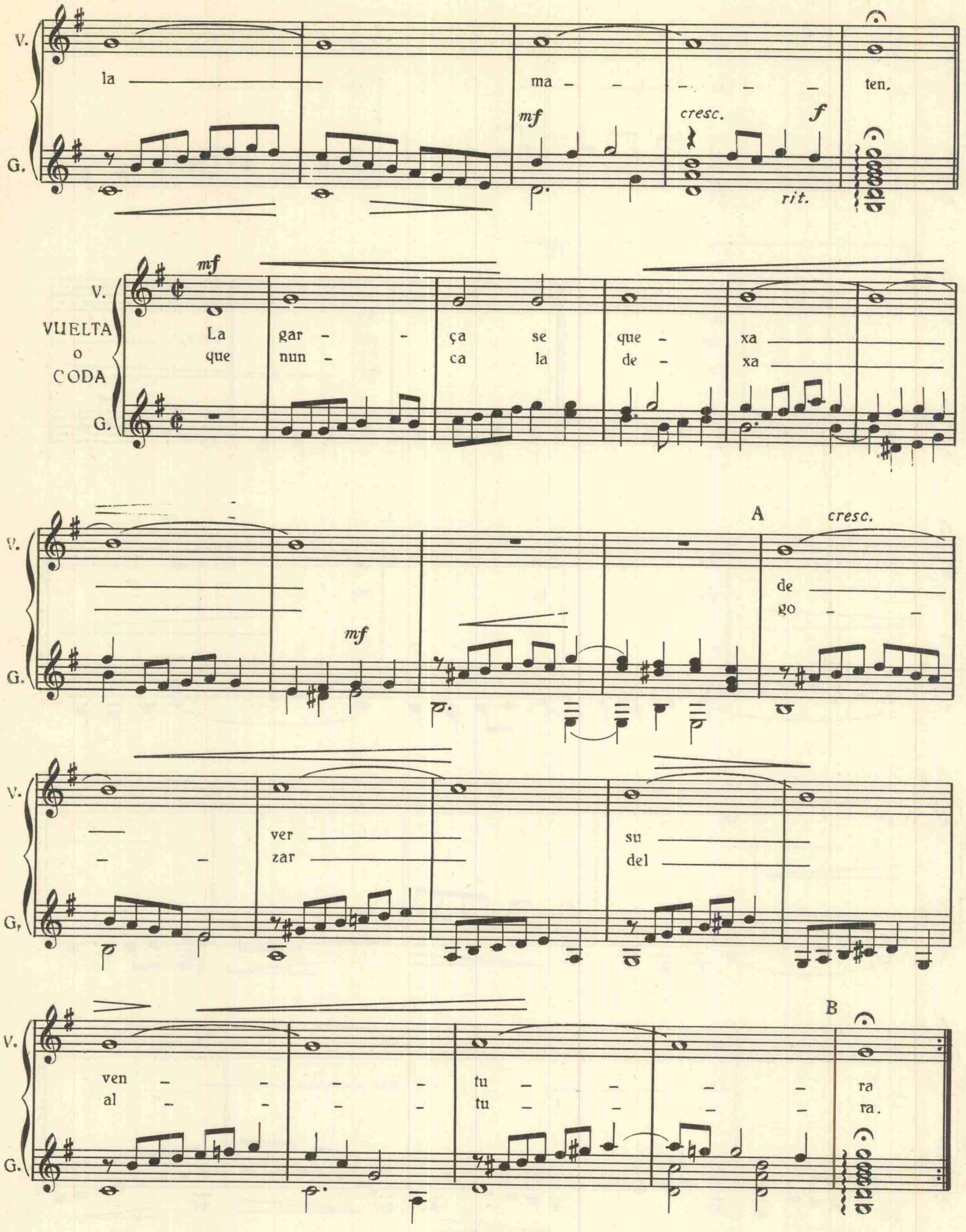
cresc. hasta final. *f*

39. SI TANTOS HALCONES

Villancico I
Diferencia o variación III
con una Coda (que denominaban «vuelta»)



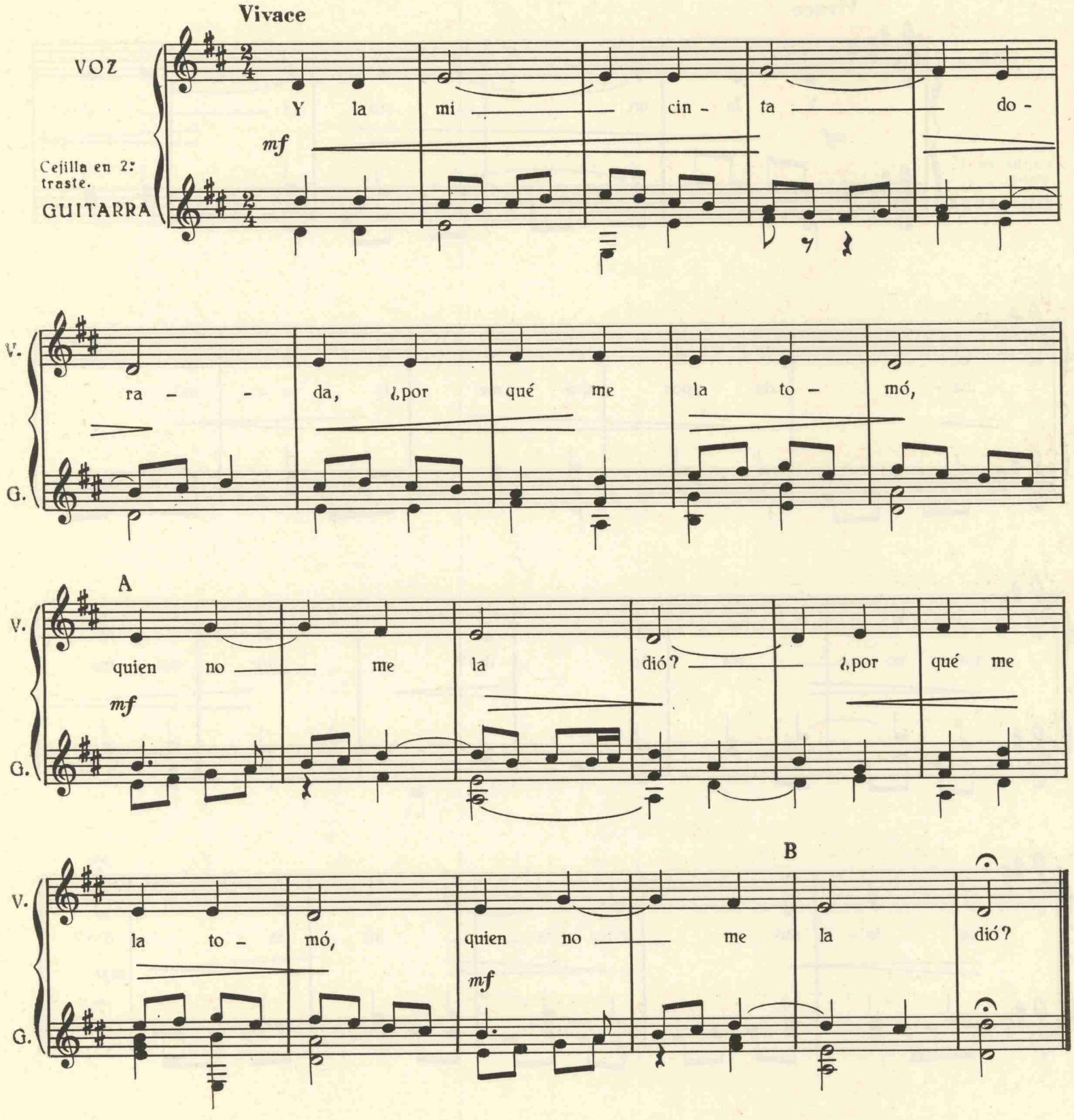

B
V.
G.
ma
ten,
1
2
con
por
Dios,
mf
C
que
la
ma
ten
por
D
Dios,
que


V.
G.
la
ma
ten.
mf
cresc.
f
rit.
VUELTA
o
CODA
La
que
gar
nun
ça
ca
se
la
que
de
xa
xa
A
cresc.
de
go
ver
zar
su
del
ven
al
tu
tu
B
ra
ra.

40. Y LA MI CINTA DORADA

Villancico II

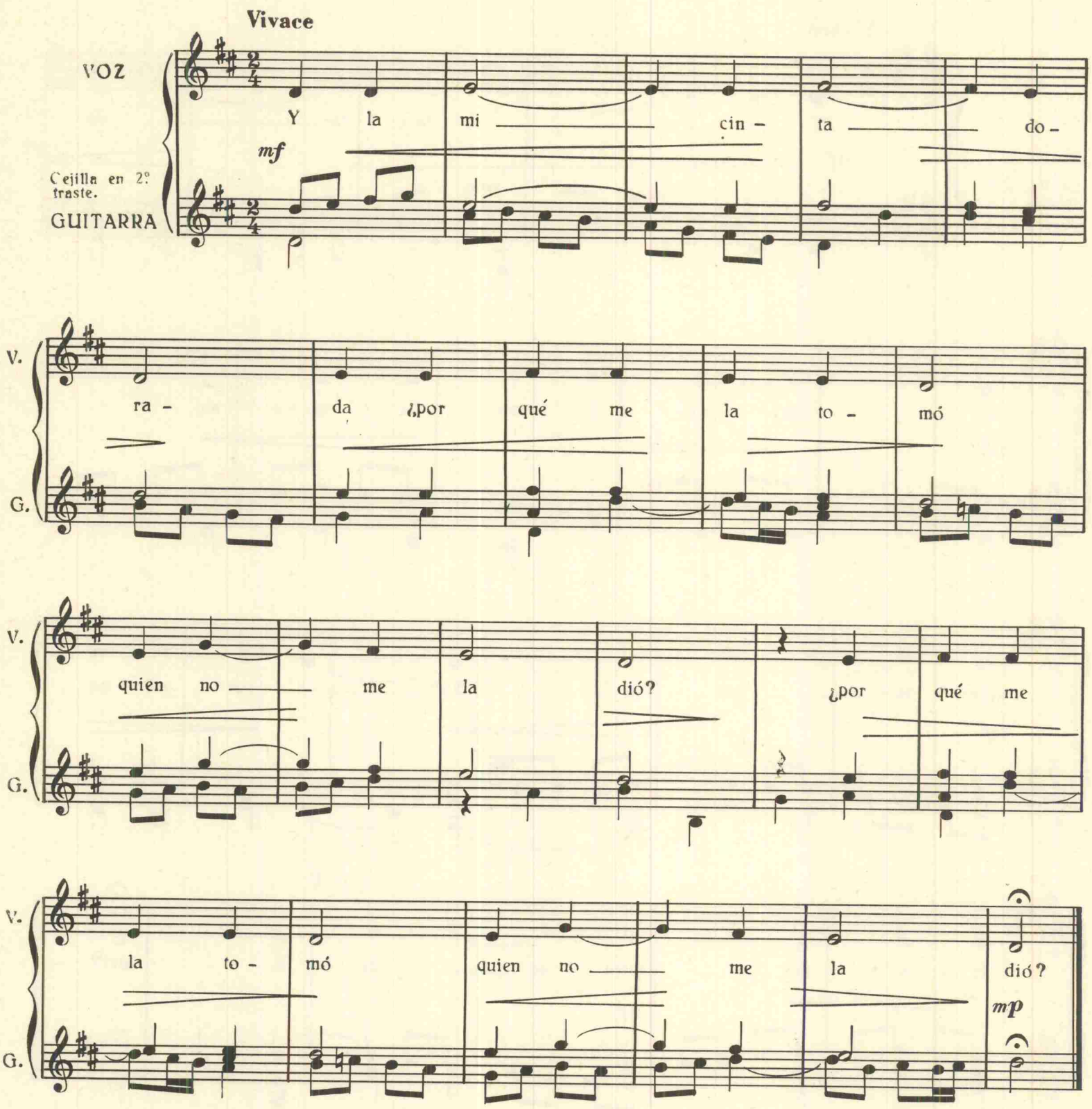
Diferencia o variación I



41. Y LA MI CINTA DORADA

Villancico II

Diferencia o variación II



42. Y LA MI CINTA DORADA

Villancico II
Diferencia o variación III

Molto Allegro

VOZ

Cejilla en 2.º traste.

GUITARRA

mf

La mi cin - - - ta deo - - - ro

A

V.

G.

fi - no dió - me - la mi lin - - - do a -

V.

G.

mi - go to - mó - me - - la mi ma -

B

V.

G.

ri - do ¿Por qué me la to - mó quien no

— me la dió? ¿por qué me

f *mf*

C

la to- mó quien no — me la dió ?

mf

D

¿por qué me

mf

la to- mó quien no me — la dió? ¿por qué me

E

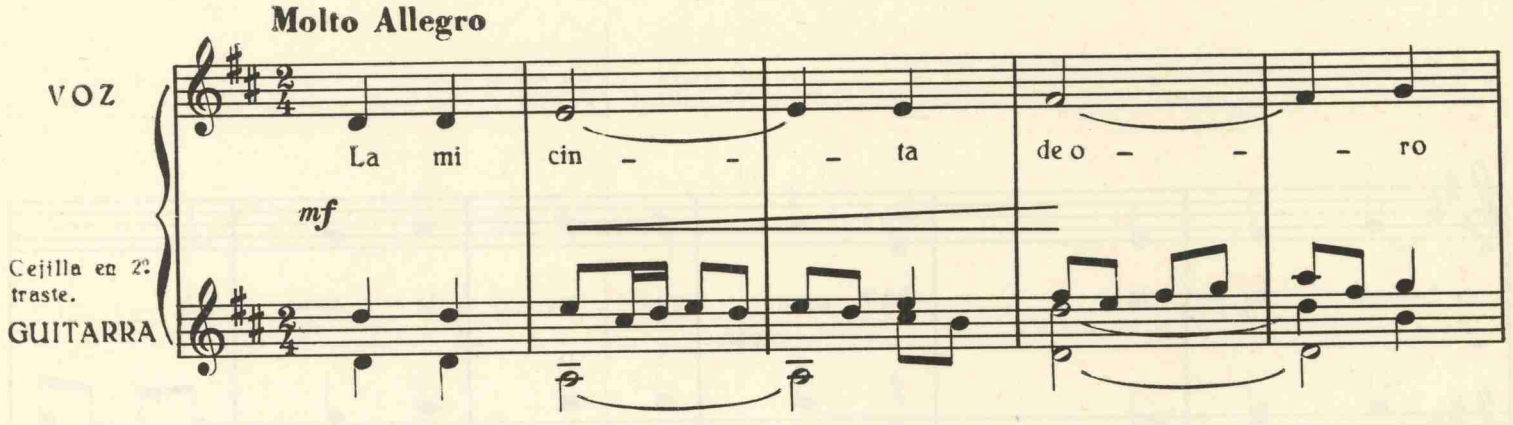
la to- mó quien no — me la dió?

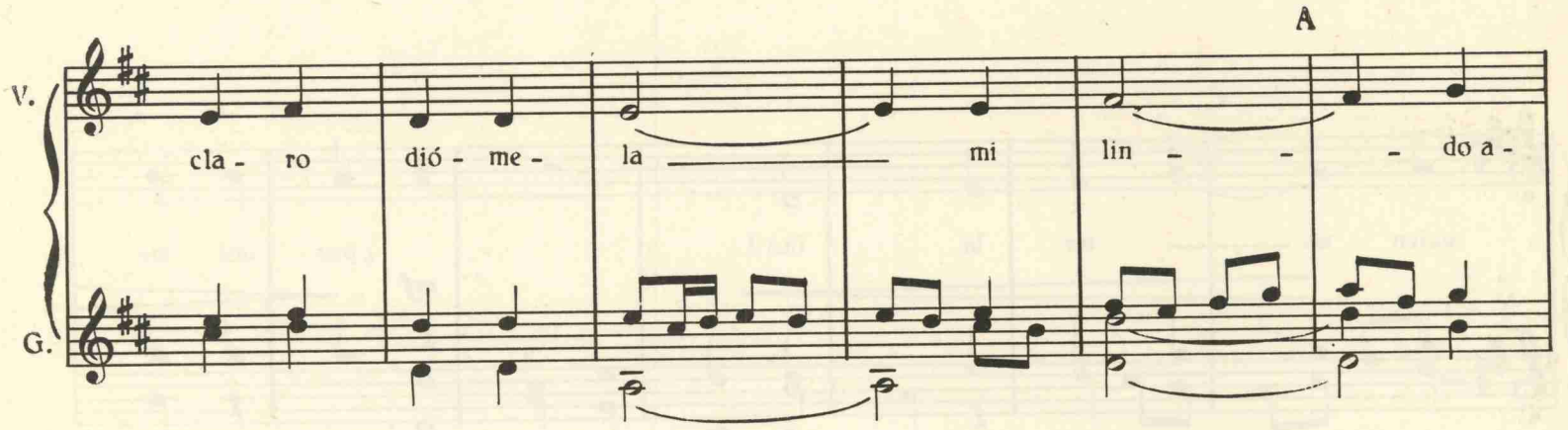
cres - - - cen - - do *f*

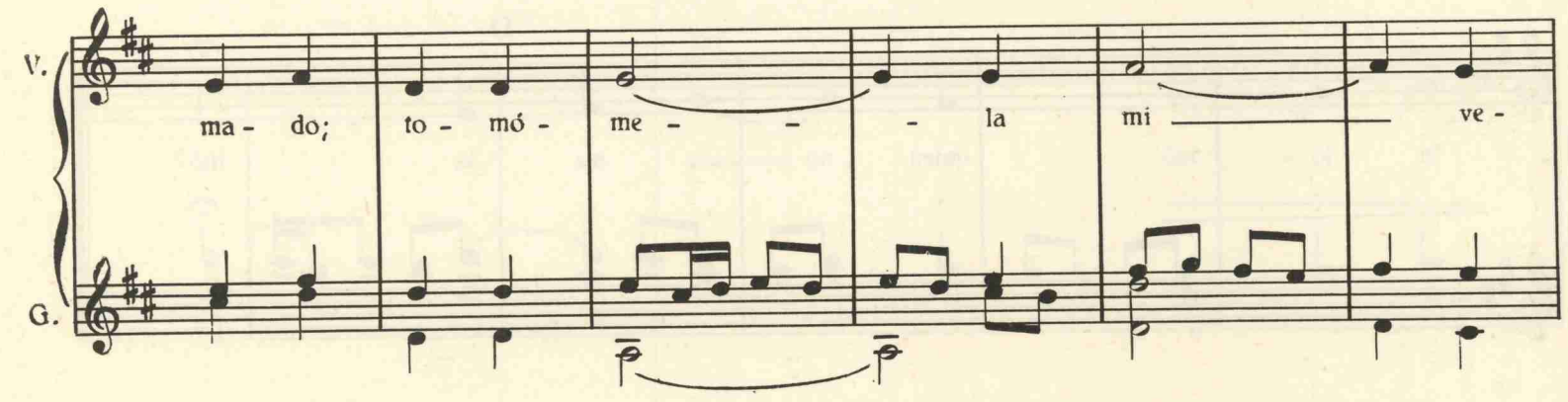
43. Y LA MI CINTA DORADA

Villancico II

Diferencia o variación IV







B

V. la - do; ¿por qué me la to - mó quien no —

G. *mp*

V. — me la dió? ¿por qué me la to - mó

G. *cresc.*

C

V. quien no — me la dió? ¿por qué me

G. *mf*

D

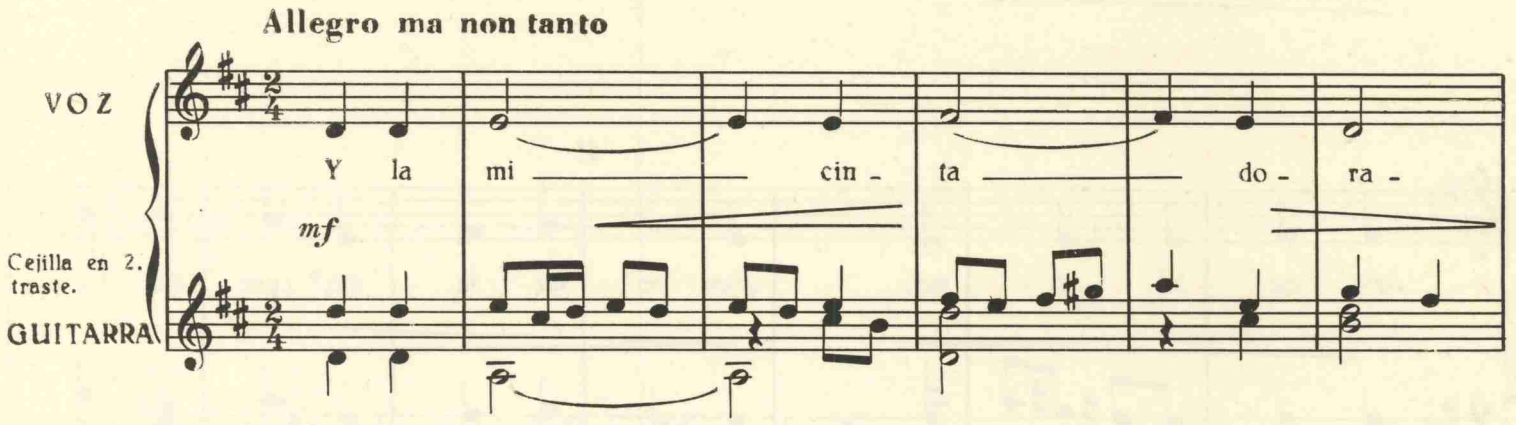
V. la to - mó quien no — me la dió?

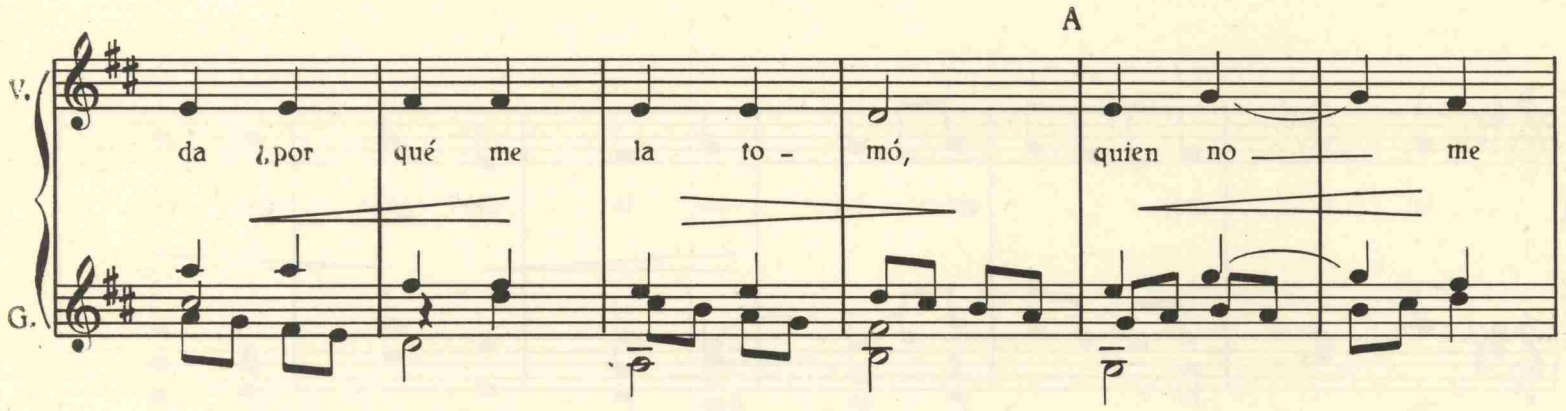
G.

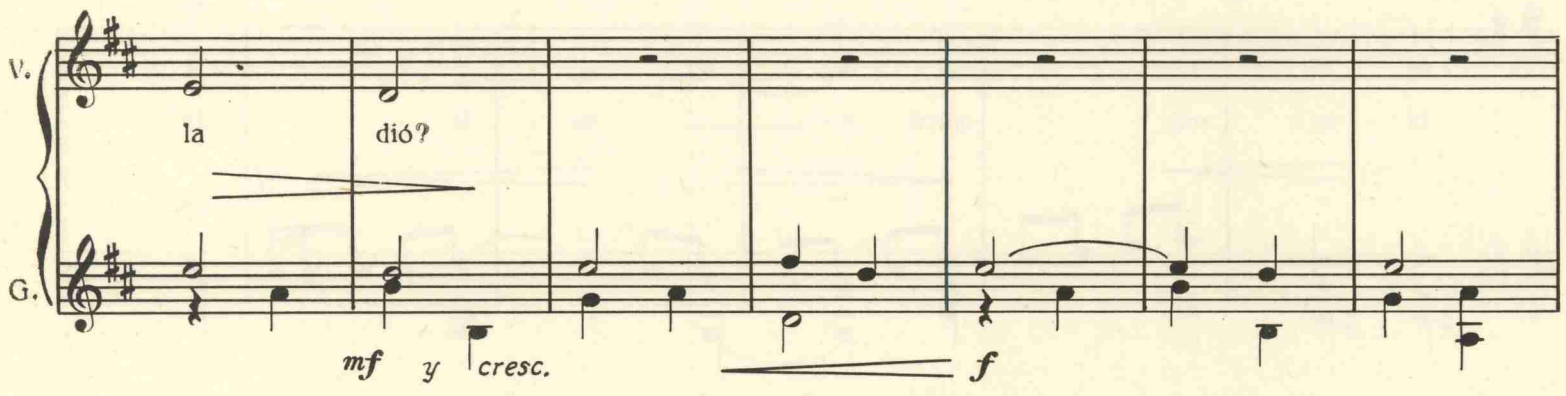
44. Y LA MI CINTA DORADA

Villancico II

Diferencia o variación V







B

V.

G.

¿por qué me la to - mó, por

f

C

V.

G.

qué me la to - mó, quien no me la dió,? ¿por qué me

f

V.

G.

la to - mó, quien no me la dió? ¿por qué me

D

V.

G.

la to - mó, quien no me la dió?

mf

45. Y LA MI CINTA DORADA

Villancico II
Diferencia o variación VI

Allegro molto

VOZ

Y la mi cin - ta do -

mf

Cejilla en 2º traste.

GUITARRA

V. ra - - da, ¿por qué me la to - mó,

G.

A

V. quien no — me la dió? ¿por qué me

G.

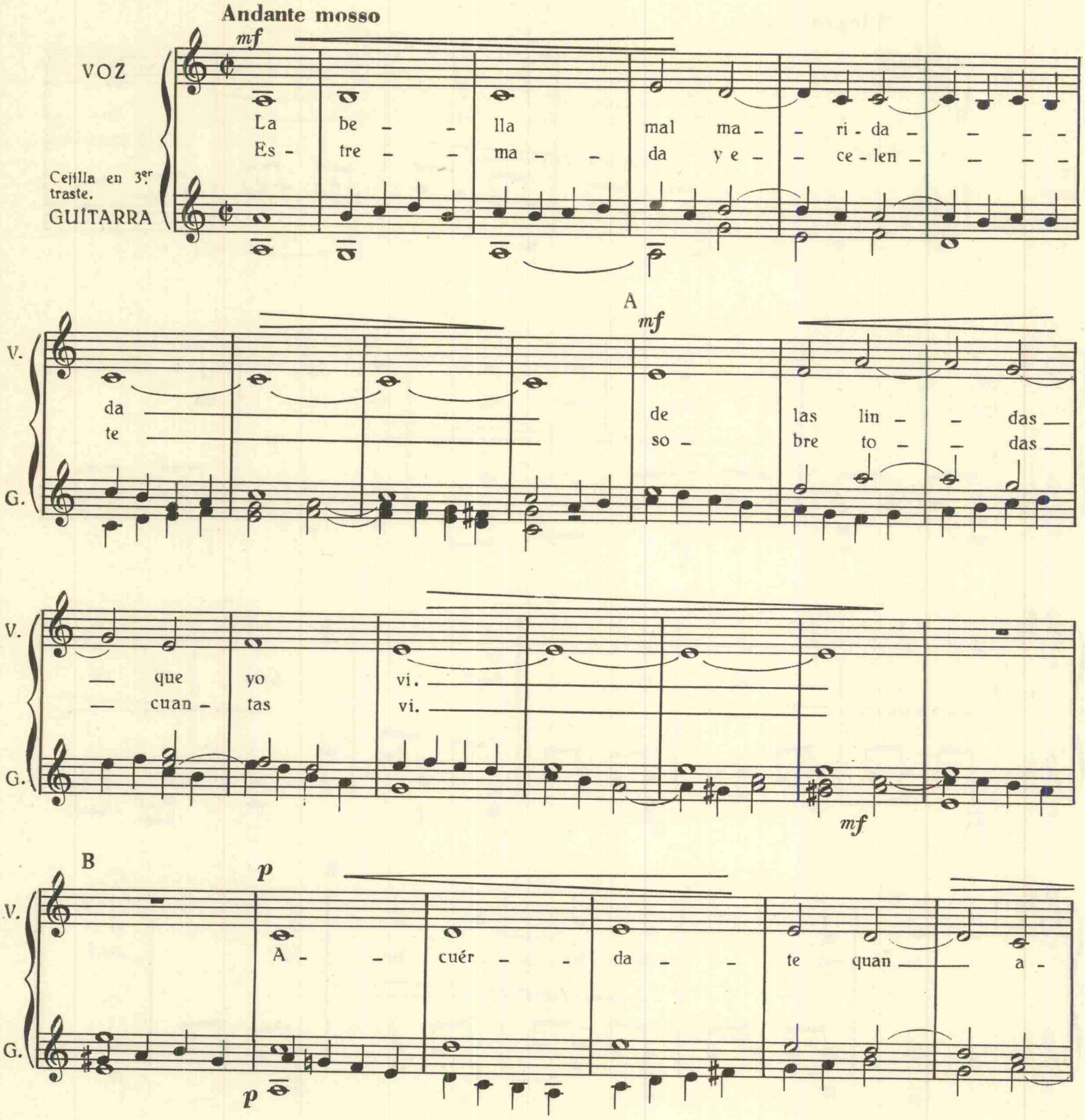
B

V. la to - mó, quien no — me la dió?

G.

46. LA BELLA MAL MARIDADA

Villancico III



C

V. ma - - da, se - - ño - - ra,

G.

V. fuis - - - te de mi.

G.

D

mf

V. Lu - ce - ro res - plan - de - cien - - -

VUELTA co - ro - na de las mu - je - - -

ó

CODA

G.

V. te, ti - - nie - -

res, glo - - ria

G. *mf* *p*

E

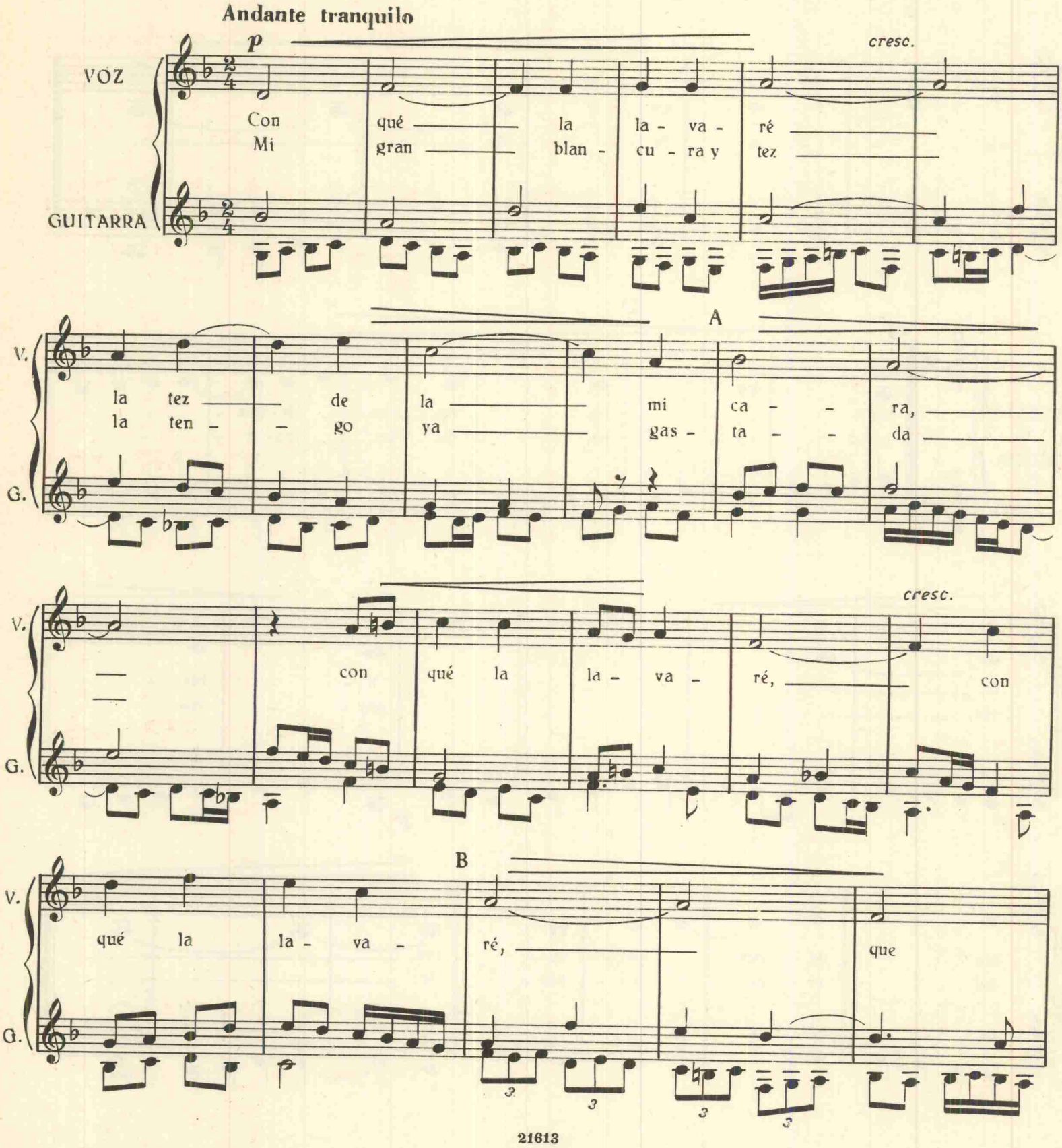
V. bla de mis pla - ce - res,

del si - glo pre - sen - te.

G.

47. CON QUE LA LAVARE

Villancico IV



V. vi - - vo mal pe - na - - - - -

G.

più **p** C

V. da, que vi - vo mal pe -

G.

V. na - - - da.

G.

VUELTA *mf* *cres* - -

V. Lá - van - se
lá - vo - me

G.

- *cen* - - *do* D

V. las ca - - sa - - das con
yo cuy - - ta - - da, con

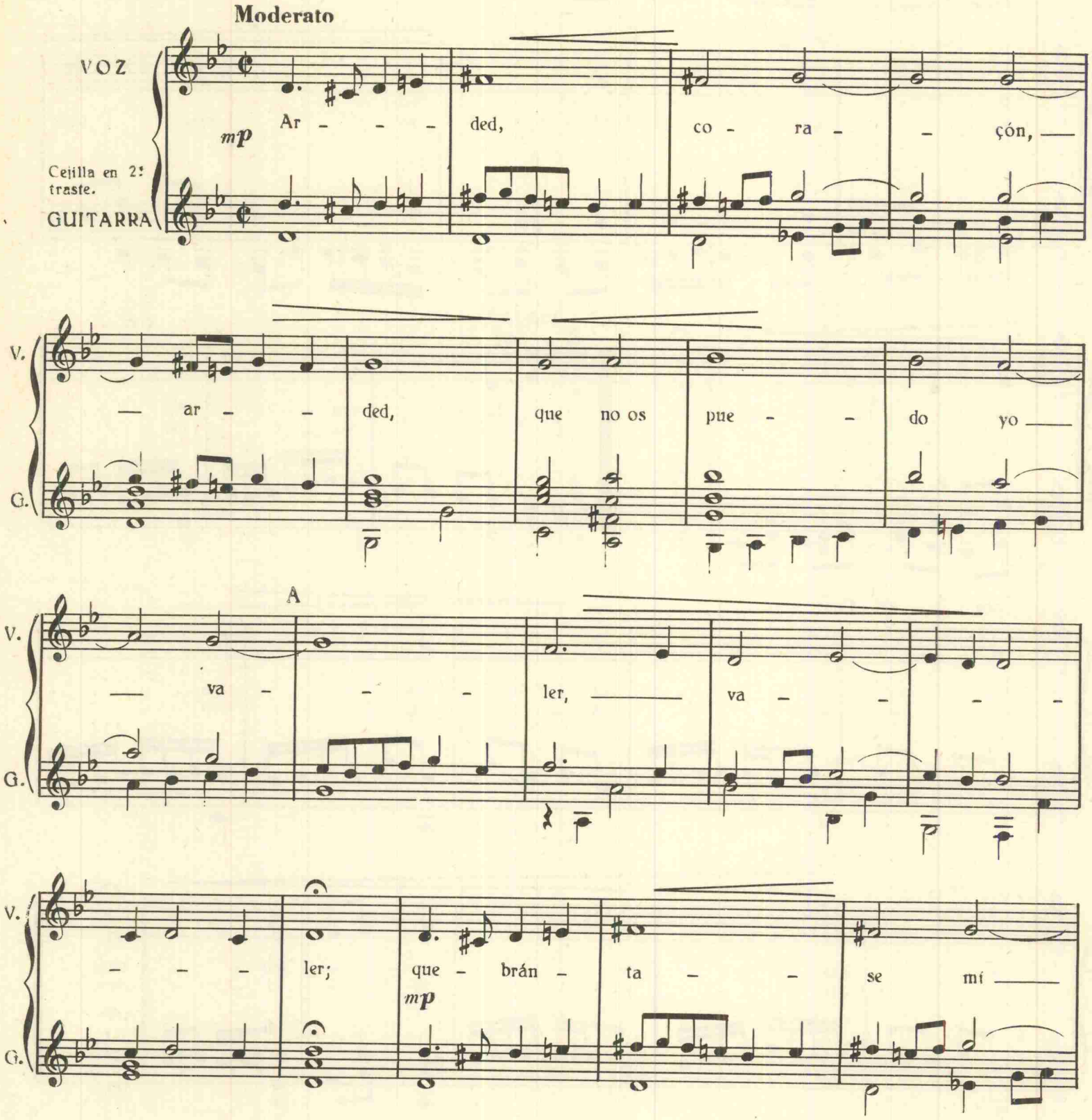
G.

V. a - gua de li - - mo - - nes;
pe - nas y do - - lo - - res.

G.

48. ARDED, CORAZON, ARDED

Villancico V



B

V. — co - ra - - ción con pe - nas

G.

V. y do - - lo - - - res, — y do -

G.

C

V. - - lo - - - res;

G.

LA VUELTA

mp

V. que - - brán - -

G.

V. tan - se — las — pe - - ñas con —

G.

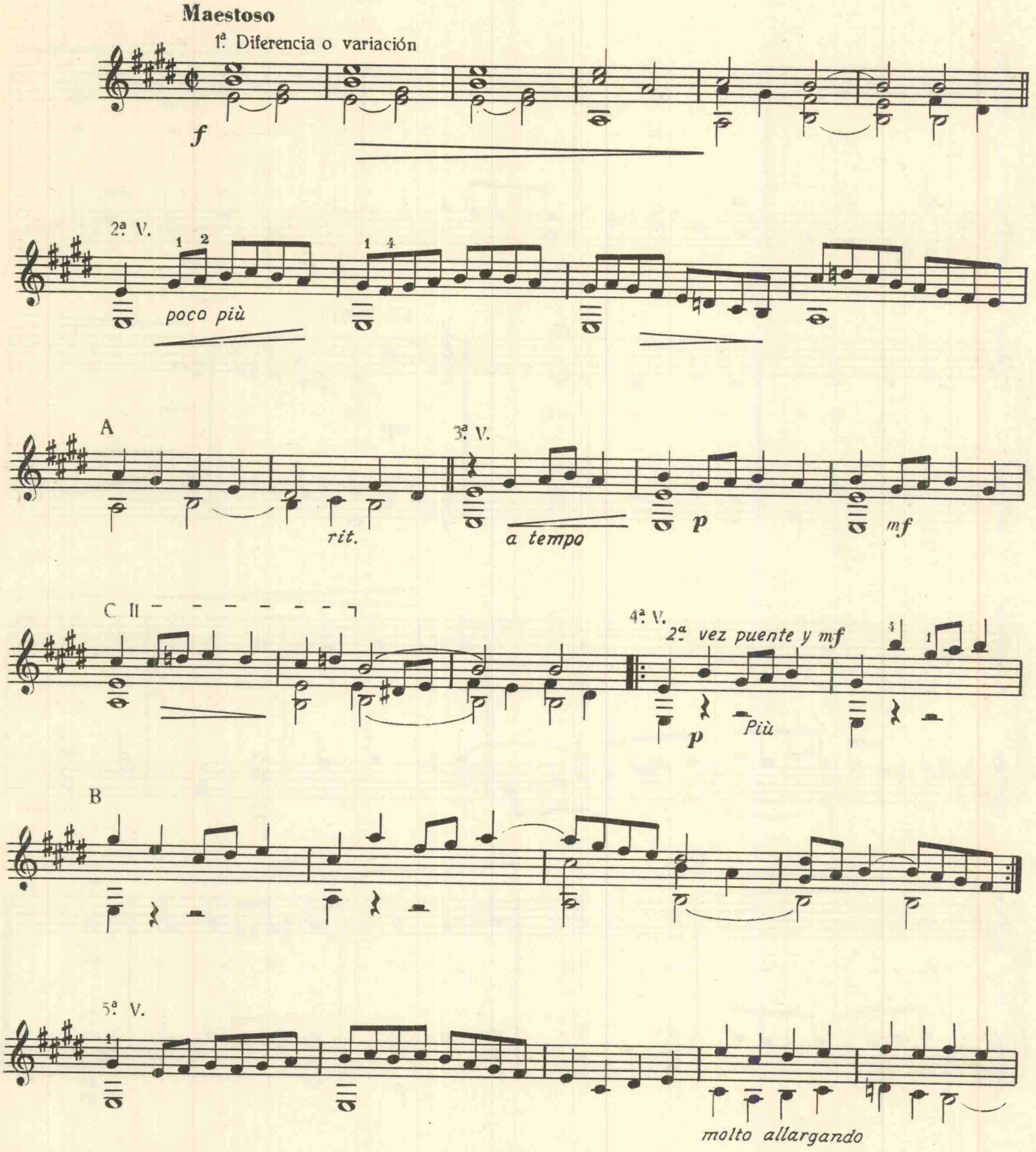
D

V. pi - - cos y a - - ça - do - - nes.

G.

LIBRO VI

49. VEINTIDOS DIFERENCIAS (o variaciones) SOBRE «CONDE CLAROS»



Tempo I°

6ª V.

C

7ª V.

D

8ª V.

9ª V. *leggiero*

E

più mosso

10ª V. C II

tranquillo

C II

11ª V.

F

12ª V.

molto allarg.

assaz mosso

f - p

G

13ª V.

14ª V.

H

15ª V.

hacia el puente

16ª V.

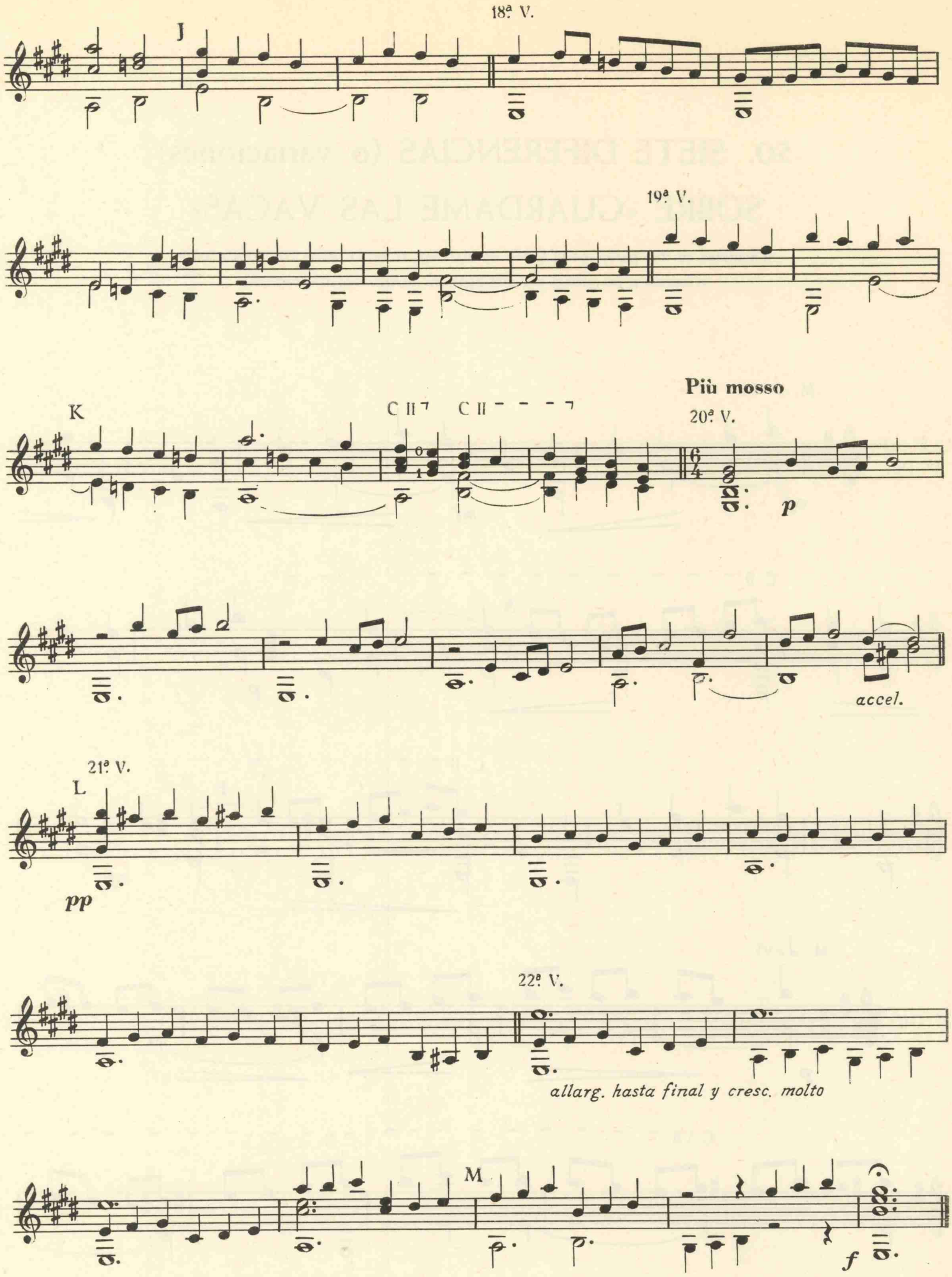
I

sonido natural

Tempo I°

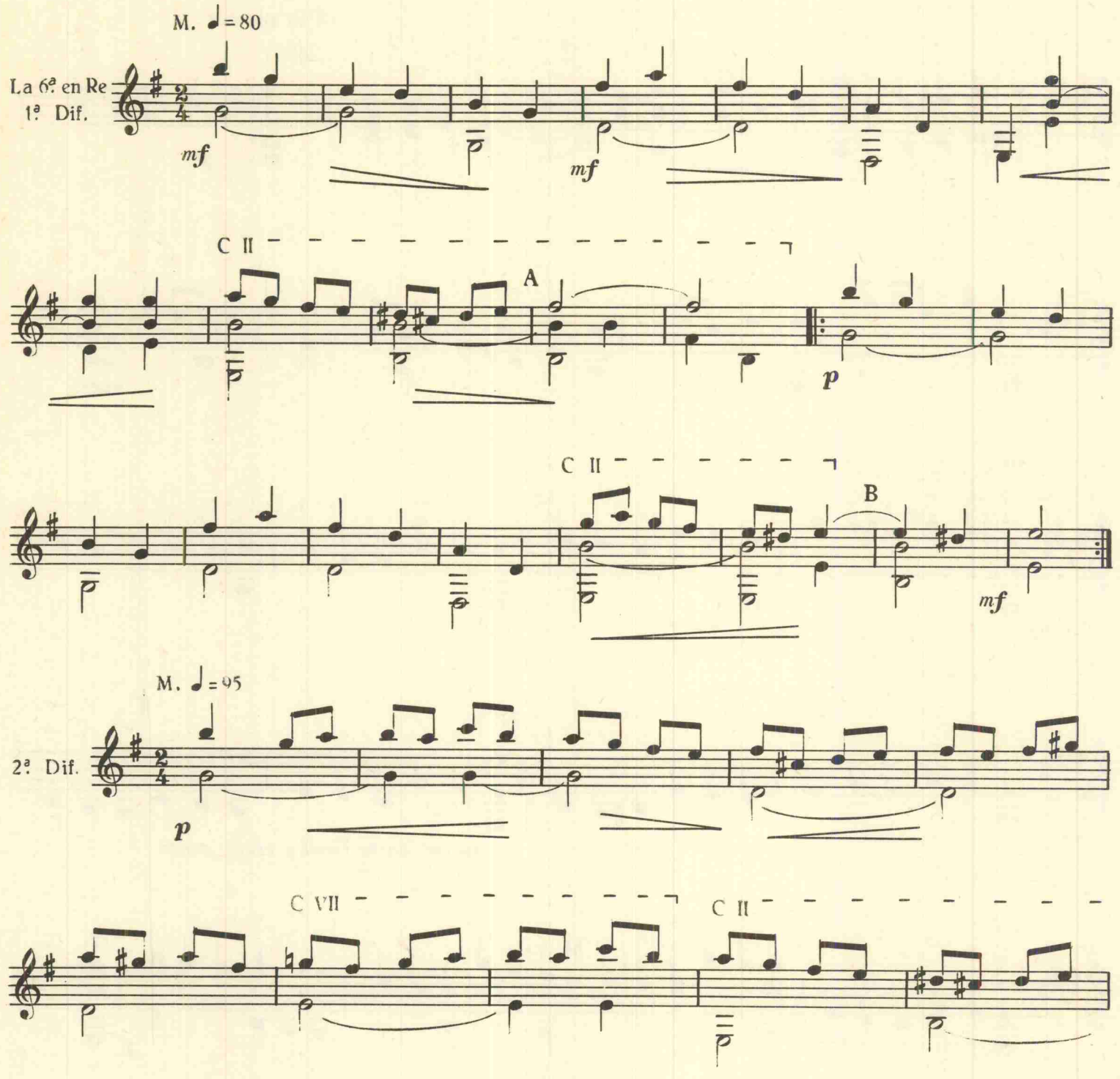
17ª V.

allarg.


18ª V.
J
19ª V.
K
C II
C II
Più mosso
20ª V.
p
accel.
21ª V.
L
pp
22ª V.
allarg. hasta final y cresc. molto
M
f

50. SIETE DIFERENCIAS (o variaciones) SOBRE «GUARDAME LAS VACAS»

(Divididas en dos partes en el Libro de Narváez, o sea: *Cuatro diferencias sobre «Guárdame las vacas»* y a continuación: *«Otras tres diferencias»)*



C II
C
p
D
cres - - cen - - do la 2ª vez y f
M. ♩= 104
3ª Dif.
mf
C II
E
f- p 2ª vez
F
M. ♩= 92
4ª Dif.
f
G

C II

H

C VII

I

mf

P y f la 2ª vez

M. ♩ = 98

5ª Dif.

f y enérgico

J

p

K

poco rit. y f

Andante M. ♩ = 76

C VII

C II

6ª Dif.

p e dolce

C II

L

mp

p

M

rit. *p*

Presto M. ♩ = 144

7ª Dif.

f *f* *mf*

f *mf* *f* *mp*

N

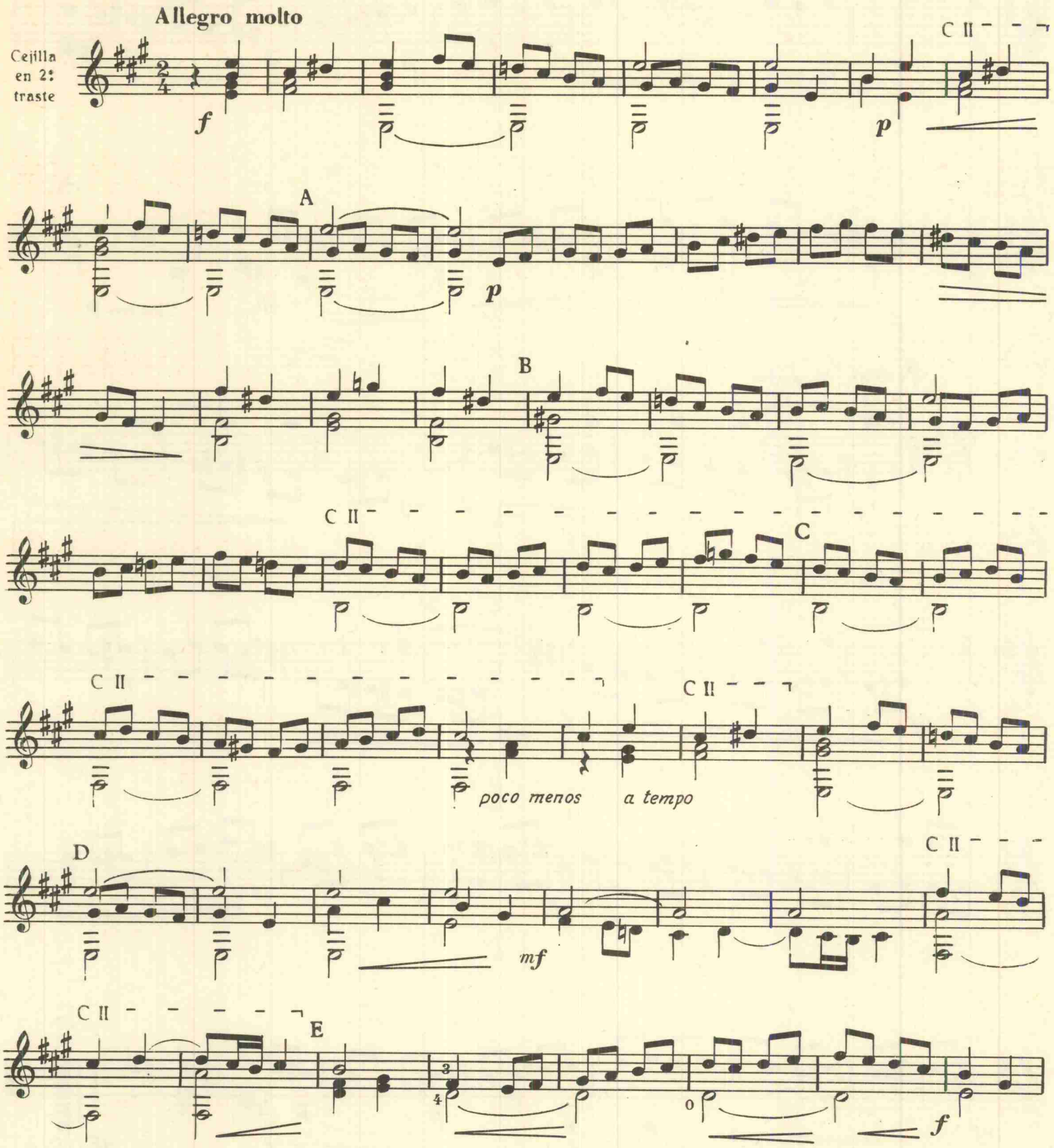
f

mf *f* *ff*

O

51. BAXA DE CONTRAPUNTO

Danza del siglo XVI



F

C II

dim.

G

p *poco rit.*

a tempo

H

mf

I

p

J

mf

C II

K

f

cresc. molto

f *ff*

Printed in Spain - Impreso en España

21613

Gráficas Ume, S. A. - Castillo Piñeiro 8. Madrid - 1971