

RELACIÓN ENTRE EL VERSO CASTELLANO Y LA TÉCNICA DE COMPOSICIÓN MUSICAL EN LOS VILLANCICOS DE FR. MANUEL CORREA (S. XVII)

José V. GONZÁLEZ VALLE
CSIC

I. Tipologías poético-musicales

Las composiciones con texto en castellano¹ de Fray Manuel Correa² reflejan aquella impresionante variedad y diversidad tipológica, característica del mundo poético-musical del siglo XVII. Estas composiciones vienen siendo englobadas dentro del concepto genérico de “villancico”, término demasiado amplio y difuso, heredado del pasado; y, sin embargo, este

1. Sobre la autoría de los textos de las composiciones de M. Correa he consultado la amplia bibliografía existente sobre el tema y no he encontrado ninguno de los textos de los poemas aquí estudiados. Sólo el incipit del texto del romance (“a lo divino”) “Ausente del bien que adoro” aparece en: José J. LABRADOR HERRAIZ y Ralph A. DIFRANCO, *Tabla de los Principios de la poesía española XVI-XVII*, Cleveland State University 1993, p. 42b. Ahora bien, el texto del romance (“a lo humano”), contenido en el “Romancero de 1600”, aunque comienza con el mismo incipit que el de Correa, ofrece sin embargo una versión (glosa) completamente diferente. Cfr. Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General 1600*, vol. I, Madrid CSIC 1947, p. 94b. Los manuscritos de los villancicos de Correa aquí tratados se conservan en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (Zac).

2. Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza. Vino en 1650 de la Catedral de Sigüenza. Murió en Zaragoza en 1653. “Resolvióse que se diera al P. Correa Maestro de Capilla 500 escudos desta manera... el 1º de septiembre de este año 1650 y por cuanto es de mucha conveniencia que al Maestro de Capilla le tengan respeto los cantores y estén subordinados a su disposición en lo que toca a la música se le ordena al Sr. deán que diga a los cantores tengan con el Maestro de Capilla esta atención con apercibimiento que el que hiciera lo contrario se tendrá el capítulo por desobedecido y desobligado del servicio de tal cantor y que no pueda otro disponer que vaya la capilla a fiesta alguna que no sea con licencia y orden del Maestro.” Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza. 13. 9. 1650. “Por muerte del maestro de Capilla D. Manuel Correa portugués de la Orden del Carmen Calzados quedó en poder de A. Miguel Martel, coadjutor de Chantre, un baúl con los papeles y obras que tenía trabajados, siendo de los mejores y más estimación que hasta ahora ha habido en España, pues por su gran habilidad le daba el Cabildo 500 escudos de salario en dinero, siendo el primero en gracia para los villancicos que con ser obra suya quedaba para su Majestad y para toda España aprobada oyéndola con gran aplauso. Resolvió el Cabildo que el mismo de Miguel con el Sr. Canónigo Iñigo hagan ver esos papeles por los músicos mas peritos de la Iglesia y que si pareciere que se dé alguna cosa para su alma porque tendría muchas obras que se dejó trabajadas a la Iglesia para que se queden en la Iglesia que son muchas y buenas, y si acaso los padres del Carmen pretendiesen algo en estos papeles que se llevó el prior la llave del baúl y en ese caso se hagan diligencias con el juez eclesiástico, pasándolas en poder del Sr. S. Chantre que la tiene parte de la Iglesia por... de quedar el Cabildo con los papeles de los maestros que mueren, como se hizo con los papeles del M. Romeo de Oltº que murió hará cinco o seis años.” (Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza 1. 8. 1653).

término “villancico” no aparece ya, por ejemplo, en el *Cancionero de la Sablonara* ni en otros cancioneros o repertorios españoles del primer tercio del siglo XVII³. Este hecho podría quizás encontrar su justificación en el real decreto, del 11 de junio de 1596, en que Felipe II prohíbe el canto de villancicos y otras composiciones en lengua romance en la Capilla Real⁴. A partir de la tercera década del siglo XVII, sin embargo, el villancico reaparece con nuevas fuerzas⁵ y, desde entonces, se enriquece y diversifica cada vez más, llenándose de nuevos contenidos poéticos y musicales. Paralelamente se observa en el villancico un mayor distanciamiento de su significado tradicional, es decir, del villancico, entendido como una composición poético-musical, articulada en “cabeza, mudanzas, vuelta y represa”, para acoger en sí y transformar otras tipologías hasta entonces más diferenciadas, como el romance, la canción, el estribillo, las coplas, u otras, absolutamente nuevas, relacionadas con lo escénico como la jácara, o también con el oratorio⁶ o la cantata.

En este complejo proceso de desarrollo y cambio, el villancico entendido como “tipología musical” se renueva durante esta época, debido, entre otros aspectos, a una nueva concepción de la técnica de componer, es decir, de entender la armonía, la melodía y el ritmo musicales, por un lado, y a su destino, es decir, a su función social, religiosa o civil, por otro. Por otra parte, la fuerte presencia de textos procedentes de un lenguaje vivo y dinámico, como el castellano, frente al retoricismo escolástico y académico del latín o incluso del italiano de los madrigales del siglo XVI, provoca en la composición vocal un cambio de paradigma. Me refiero a la nueva relación música-lenguaje, que, poco a poco, se irá haciendo sentir también en la música instrumental del barroco. Otras formas poéticas desarrolladas en el nuevo género dramático, el teatro (diálogos, solos, dúos), género por excelencia del Siglo de Oro, inundan, enriquecen y hacen cambiar de aspecto las tradicionales tipologías en lengua vernácula. La multiplicidad de coros, que anteriormente tenían como objetivo fortalecer el cuerpo sonoro de la composición para llenar los amplios espacios de las iglesias, recitando el texto, unas veces en bloque, otras en modo alternativo o también en forma de ecos, se abre ahora hacia nuevos experimentos como la forma de expresión por medio de contrastes, en un sentido cada vez más dialógico entre los diferentes conjuntos vocales e instrumentales.

Juan Díaz Rengifo dedica los cap. XXIX-XXXIII de su *Arte Poética*⁷ a los Villancicos y el cap. XXXIV⁸ a los Romances. El éxito de esta obra de Rengifo, confirmado por las diversas ediciones aparecidas durante el siglo XVII, y la contemporaneidad de la edición de 1644, que me sirve de base, con la vida del compositor M. Correa, me ha llevado a consultar ahí algunas de las

3. Ramón Adolfo PELINSKI, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts: Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, Tutzing, 1971, p. 99.

4. Jaime MOLL, *Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII*. Anuario Musical (25), 1970, p. 82

5. J. ARANIES, *Villancicos y Canciones Castellanas*, Roma 1624. Cfr. también, Fray Martín de la VERA, *Instrucción de eclesiásticos*, Madrid 1630. Citado por Samuel Rubio, *Forma del Villancico Polifónico, desde el siglo XV hasta el XVIII*, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1979, p. 54.

6. F. BONASTRE, *Historia de Joseph, Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)* Diputació de Barcelona Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1986.

7. Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte Poética Española*, Madrid 1644, (reedición de la edición de Salamanca 1592) pp. 30-38,

8. O. c. pp. 38-41.

tipologías más frecuentes, no solo en Correa, sino en todos los compositores españoles del Siglo de Oro. Me refiero a los villancicos, ballatas o “cancioncillas” y romances.

Rengifo dice que “El Villancico es un genero de copla, que solamente se compone para ser cantado: los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero este solo para la música. En los Villancicos ai cabeça y pies: la cabeça es una copla de dos, ò tres, ò quatro versos, que en sus Ballatas llaman los Italianos Repeticion, ò Represa, porque se suele repetir despues de los pies. Los pies son una copla de seis versos, que es como glosa de la sentencia que se contiene en la cabeça”⁹. Más adelante, refiriéndose a la Ballata, Rengifo completa la definición del Villancico, del modo siguiente: “Son mui semejantes a los Villancicos que nosotros hazemos de Redondillas, porque tienen al principio su cabeça, que llaman los Italianos Represa, ò Replica, ò repeticion, ò Recapitulacion: la qual acabada la mudança, ò toda la Ballata, se torna a repetir. Tras la cabeça se sigue una Estancia, que se compone de tres partes, y de las dos primeras, cada una ha de tener de ordinario un verso menos que la Represa [...]”¹⁰.

A. *Los estribillos*

Diferentes tipologías, que, debido a la estructura y articulación musical de las partes que conforman la composición poética, aparecen en las obras de Correa y generalmente en las de otros compositores españoles de la segunda mitad del siglo XVII como estribillos, debido a su tratamiento musical, unas se transforman y acercan a aquellas formas definidas por Rengifo como villancicos (con cabeza, mudanzas, vuelta y represa), y otras, en cambio, a las ballatas o “cancioncillas” (con cabeza o repetición y estancia). Si bien Rengifo habla de las canciones como “qualquiera composición de versos para cantar”¹¹, no obstante, sigue diciendo, que “licito es inventar nuevas Canciones; pero no a todos, sino a solos aquellos que tienen arte y prudencia para lo hazer, y saben componer sonadas que convengan a las consonancias que inventaren.” Al hablar “De las Canciones seguidas. CAP, LX”, Rengifo indica que “en cada Cancion ha de auer Estancias y Remate; aunque algunas veces se remata la Cancion con la ultima Estancia, y no tiene otro Remate. Pueden ser las Estancias quantas el poeta quisiere, aunque de ordinario no passan de diez, o de doze, [...] El Remate es una Estancia pequeña, que Tempo llama Buelta, ò Retornelo, en que el poeta al fin de la Cancion habla con ella [...] y para cantarse con diferencia de voces, como lo hazen los Italianos.”¹²

Al hablar de las “cancioncillas”, me refiero a las canciones populares, tipo “ballata” o de “redondilla”, según Rengifo, y no a las canciones, propiamente dichas, que, por lo general, están compuestas en versos de arte mayor y, musicalmente, están divididas en dos partes, que se repiten. La canción como forma poético-musical —que, en cierto modo, crea un puente con la música del

9. O. c. p. 30.

10. O. c. p. 84.

11. O. c. p. 64.

12. O. c. p. 65.

siglo XVI— sigue perteneciendo en el siglo XVII a ambientes serios y cultos y no tanto a los populares. Quizá por esto, M. Sánchez de Lima¹³ en su “Arte poética en romance castellano” dice que “Las canciones que aunque se llaman por este nombre, yo no he visto ni oydo cantar muchas de ellas, dévelo de causar, que todo lo que agora se usa de cantar y tañer es a lo rasgado, y ninguna se canta ni se tañe de sentido, y estas canciones quieren sonada conforme al estilo que lleva”¹⁴.

Veamos a continuación algunas tipologías de estribillos de Correa a la manera de “villancicos” o de “cancioncillas”:

A la manera de “villancico”

Ejemplo 1 (tipo villancico, con cabeza, mudanzas, vuelta y represa):

Cabeza
 Angel que tan bello estas
 donde vas
Mudanza I
 A luz amorosa
 Tan lindo y hermoso
Mudanza II
 te mira el amor
 ay Dios que favor
Mudanza III
 y pues dulce goças
 coros de armonia.
Vuelta
 sea el sol y el dia
 la luz de tu aurora
Represa
 Angel que tan bello estas
 donde vas

Ejemplo 2 (tipo villancico, con cabeza, mudanzas, vuelta y represa):

Cabeza
 Lo dicho zagal
 esto es verdad
 y lo demás es mentira
 que me mira

13. M. SÁNCHEZ DE LIMA, *Arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, 1580, pp. 45-47

14. Cfr. Ramón Adolfo PELINSKI, *op. cit.* p. 93.

Mudanza I

que yo se lo probaré
como artículo de fe

Mudanza II

que no es hablar de la mar
lo que digo y lo que siento

Vuelta

porque dezirselo a tiento
fuera grande necesidad

Represa

Lo dicho zagal
esto es verdad
y lo demás es mentira
que me mira

Ejemplo 3 (tipo villancico monorrímo):

Cabeza

Quiero ay que bien quiero
a quien por su amor me muero

Mudanzas

quiero el pan partido y entero
quiero juntos pastor y cordero

Vuelta

que amor mentira no quiero

Represa

Quiero hay que bien quiero
a quien por su amor me muero

A la manera de “cancioncillas”

Ejemplo 1 (tipo redondilla):

Remate

Reyes al sol en la cuna
que brilla de amor çentellas
no le busqueis con estrellas
que se ha de hallar con la luna
(*Se repite tres veces*)

Ejemplo 2 (tipo canción, con una cuarteta de arte mayor como cabeza y con repetición):

Remate

Pues os vais vida mía a los cielos
y en el suelo me dejais
permitid que muera de amores
si el ausencia me ha de matar

Repetición

permitid que muera de amores
si el ausencia me ha de matar.

Ejemplo 3 (tipo seguidilla):

Remate

En memorias de muerte
vida se esconde
porque solo es mi vida
morir de amores

Repetición

porque solo es mi vida
morir de amores

B. Las responsiones

Por lo que se refiere a la estructura poética de las responsiones de Correa, generalmente se trata de tipologías poéticas semejantes, a veces incluso idénticas a las de los estribillos, bien sean en forma de villancicos, canciones o “cancioncillas”. Por lo que respecta estrictamente al texto, con frecuencia las responsiones ofrecen el mismo texto que los estribillos. Ahora bien, son más elaboradas, respecto a la técnica de composición musical, y requieren por lo general una mayor participación de voces, seis u ocho voces, agrupadas con frecuencia en diferentes coros, frente a los estribillos, que Correa suele componer “A Solo”, “A Duo” o “A Quatro”. En muchos casos, las responsiones ofrecen un tipo de composición paródica¹⁵, cuyo modelo, en cuanto al texto y a la melodía musical, es el estribillo:

15. Cfr. Carmelo CABALLERO, Tesis doctoral, Valladolid, 1994.

A la manera de villancico

Ejemplo 1 (“A 8”, tipo villancico):

Estribo:

Cabeza

Lo dicho zagal
esto es verdad
y lo demás es mentira
que me mira

Mudanza I

que yo se lo probaré
como artículo de fe

Mudanza II

que no es hablar de la mar
lo que digo y lo que siento

Vuelta

porque dezirselo a tiento
fuera grande necesidad

Represa

Lo dicho zagal
esto es verdad
y lo demás es mentira
que me mira

Ejemplo 2 (tipo villancico monorrímo):

Estribo

Cabeza

Quiero ay que bien quiero
a quien por su amor me muero

Mudanzas

quiero el pan partido y entero
quiero juntos pastor y cordero

Vuelta

que amor mentira no quiero

Represa

Quiero hay que bien quiero
a quien por su amor me muero

A la manera de “cancioncilla”

Ejemplo 1 (“A 6”, tipo pareado):

Remate
 Con tu vista remedias los males¹⁶
 que causan la culpa en los mortales¹⁷
Repetición
 con tu vista remedias los males

Ejemplo 2 (tipo redondilla):

Remate
 Reyes al sol en la cuna
 que brilla de amor çentellas
 no le busqueis con estrellas
 que se ha de hallar con la luna.
(se repite tres veces)

C. Tipologías afines a la responsión

Las “tipologías” denominadas “A seis” y “A ocho” ofrecen grandes semejanzas con las Responsiones.

A la manera de villancico

Ejemplo 1 (“A 6”, tipo villancico):

Estribo:
Cabeza
 Quiero ay que bien quiero
 a quien por su amor me muero
Mudanza
 quiero el pan partido y entero
 quiero juntos pastor y cordero
Vuelta
 que amor mentira no quiero
Represa
 Quiero hay que bien quiero
 a quien por su amor me muero

16. Sobre “males” del primer verso está escrito “duelos” y sobre el texto del segundo verso también está escrita como variante “pues eres la virgen de los remedios”.

17. Hasta aquí se repite tres veces el texto con distinta música.

A la manera de “cancioncilla” o “canción de redondilla”

Ejemplo 1 (“A 8” tipo pareado):

Remate

Con tu vista remedias los males
que causan la culpa en los mortales

Repetición

con tu vista remedias los males

Ejemplo 2 (“A ocho”, tipo pareado):

Remate

Guárdense bien, guárdense bien
que la salud de todos ya esta en belen

Repetición

Guárdense guárdense bien.

Ejemplo 3 (“A seis”, tipo redondilla):

Remate

Reyes al sol en la cuna
que brilla de amor çentellas
no le busqueis con estrellas
que se ha de hallar con la luna.

*[se repite tres veces toda la estrofa
con música diferente]*

D. Romances

Sobre los Romances escribe Rengifo lo siguiente: “No ai cosa mas facil que hazer un Romance, ni cosa mas dificultosa, si ha de ser qual conviene. Lo que causa la facilidad es la composicion del metro, que toda es de una Redondilla multiplicada. En la qual no se guarda consonancia rigurosa, sino assonancia entre segundo y quarto verso; porque los otros dos van sueltos. La dificultad està en que la materia sea tal, y se trate por tales terminos, que levante, mueva, y suspenda los animos. Y si esto falta, como la assonancia, de suyo no lleve al oido tras si, no sè que bondad puede tener el Romance. Describese en los Romances hechos hazañosos, casos tristes, y lastimeros, acontecimientos raros, nuevos, singulares. [...] Los Romances ordinarios no llevan repetición, que no sea de los mismos versos de cada quartete: pero ai otros que

repiten un verso cada dos Redondillas [...] otros tras cada una, y otros no repiten versos enteros, sino una palabra con algun afecto, la qual variedad suele nacer de la musica”¹⁸.

Los romances de Correa van acompañados frecuentemente de un estribillo y/o una responsión. A veces, además de las diversas estrofas que constituyen el romance propiamente dicho, aparece también un grupo de coplas.

Ejemplo 1 (romance en doce estancias):

Quien al zagal en la pajas.
le viere tan encogido.
llorando a mas y mejor
pensara que es un buen hijo.

Ejemplo 2 (romancillo en seis estancias):

Deçidme hermosas flores
en esta verde selva
pareçe que teneis
con alma la belleza

Ejemplo 3 (romance en ocho estancias):

Si habeis de llorar ausencias
ojos míos empeçad
pues veis que vuestros amores
oy se os quieren ausentar

E. Coplas

Respecto a la tipología de las coplas encontramos gran variedad. Unas están compuestas en forma de romances o romancillos épicos o líricos, otras en forma de seguidillas. Todas ellas están articuladas en una o varias —hasta cuatro— estrofas. A veces, van acompañadas por su propio estribillo “A solo” o “A quatro” y éstos ofrecen, a la vez, mudanzas, vuelta y represa:

A la manera de romance épico:

Ejemplo 1 (en seis estrofas):

Hasta la esfera del sol.
Por los aires bas tomas.
y con credits de luz.
siendo estrella al sol se ba.

18. O. cit. p. 38.

A la manera de romance lírico:

Ejemplo 2 (en seis estrofas):

Ausente del bien que adoro
 pena siente el corazón
 que alivio me da el desvío
 si es quien me mata el dolor

A la manera de romancillo lírico:

Ejemplo 3 (en cuatro estrofas):

Todos esperamos
 virgen reina y madre:
 el dichoso parto
 por todas edades

Ejemplo 4 (en cuatro coplas con cuarteta en cabeza, mudanzas, vueltas y estribo “A quatro” con repetición del 1er. verso del “A quatro” a modo de represa):

Estas coplas, en cuanto al contenido, son propiamente un romance épico, dividido en cuatro coplas, pero, en cuanto a la articulación del texto, se asemejan cada una de ellas a la tipología del villancico:

Copla 1ª
 Un noble billano.
 padre del mayor delito
 el primer hombre del mundo
 por una mujer perdido.
mudanza 1
 de la nada
vuelta
 lugar del polvo becino
mudanza 2
 unas pieles
vuelta
 de su pecado castigo
mudanza 3
 Es berdad
vuelta
 y la verdad se a perdido.
estribo

[11]

A quatro:

no entre en la corte no entre.
 que este fue quien trujo la peste
represa
 no entre en la corte no entre.

*A la manera de seguidilla*¹⁹

Ejemplo 5 (en cuatro coplas en forma de seguidillas):

Como al mundo causan
 gozo sus penas
 quando llora parece
 todo de perlas.

Ejemplo 6 (en cuatro coplas “A solo” con estribillo “A Solo”):

Las coplas siguientes, que, en cuanto al contenido, parecen un romance lírico, dividido en cuatro coplas, en cuanto a la estructura del texto, sin embargo, revelan cada una de ellas una tipología semejante a la del villancico.

*Copla**redondilla*

1ª. Reyes pues es la berdad
 la calidad mas ylustre
 no os pagueis de mucho lustre
 y de poca calidad,

mudanza

una berdad escuchad
 que por ser Recien nacida
 ni cansa por atendida

vuelta

ni muele por importuna.

represa o estribo

Reyes al sol en la cuna
 que brilla de amor centellas
 no le busqueis con estrellas
 si se ha de hallar en la luna

[Al final de la vuelta de cada una de las coplas aparece la palabra “Reyes” con el signo .S., para indicar la repetición desde esa misma señal del “estribillo” a solo.]

19. Rengifo definió la forma de la seguidilla como una copla de cuatro versos, dos de ellos heptasílabos de rima libre, que alternan con otros dos pentasílabos con rima asonante (7-5-7-5, a-b-c-b). Correas indica que esta forma era ya regular a principios del s. XVII.

F. “A Solo”, “A Duo”, “A quatro”, “A 6”, “A 8” o “A 11”

¿Se trata en estos casos de tipologías diferenciadas o más bien de meras indicaciones del reparto de voces? Según se deduce de las obras de Correa, elegidas para el presente estudio, las indicaciones “A Solo”, “A Duo”, “A quatro”, “A seis”, “A ocho” o “A once” no definen expresamente una tipología concreta. Aunque estas indicaciones aparezcan, a veces, solas en cabeza, o también, en la cubierta de las obras como título propio. Su objetivo, que podría estar relacionado con lo escénico, es, según parece, especificar el número de participantes, es decir, indicar si se trata un tipo de composición a una, dos, cuatro, seis, ocho u once voces. Las indicaciones “A solo”, “A duo” y “A quatro” pueden encontrarse tanto en los estribillos o en las coplas, como en los romances. Las “A seis” y “A ocho”, sin embargo, aparecen por lo general cuando se trata de tipologías semejantes a las respuestas, como hemos visto anteriormente, al tratar de los “A seis” y “A 8”.

II. Relación entre estructura poética y técnica de composición musical

La música ha sido entendida históricamente como “lenguaje elevado”. La música está, por lo tanto, directamente relacionada con el lenguaje. Por un lado, es evidente que la resonancia de las palabras, su ritmo, su sentido, su significado, así como su “ethos” se traducen o retransmiten en el canto. La música, por otro lado, puede producir un efecto contrario al intencionado por el lenguaje, cuando interpreta el texto por medio de sus propios parámetros musicales y hace cambiar radicalmente su intención, por ejemplo, cuando, al acompañar a un texto educativo, la música mueve hacia la irreverencia o la indisciplina o cuando el acento de las palabras o la articulación de las frases son alterados por la música (p. e. baxó por baxo, cayó por Cayo).

Fundamentalmente hay que observar, dónde entran en contacto las estructuras lingüísticas y las musicales, teniendo en cuenta aquellos matices accidentales o substanciales que una determinada época pone al servicio del compositor. ¿Dónde coinciden lenguaje y música? ¿Dónde existen posibles correspondencias entre ambos? Hay que tener presente, en primer lugar, que en las composiciones con texto castellano el músico se enfrenta a un lenguaje firme, acabado o conformado, que posee, ya de por sí, sus propias estructuras musicales como el metro, la rima y el ritmo. Por lo tanto, el compositor, cuando musicaliza el texto, no sólo se enfrenta a un sistema de signos y significados, sino también a un “cuerpo sonoro firme”, es decir, a un “sistema lingüístico resonante”, sin el cual es imposible o impensable el hablar. El lenguaje compuesto musicalmente presupone, por lo tanto, un lenguaje sonoro.

Existen en el lenguaje dos categorías, la resonancia, es decir, lo sonoro-musical y el código de signos y significados. La primera de ellas contiene todo lo que configura la apariencia externa del lenguaje, es decir, su realidad material: el sonido de las letras, la serie de diferencias de intensidad del sonido, las sílabas acentuadas y átonas, el ritmo hablado, la melodía del idioma, es decir, el acento o tonillo del que habla, la forma, extensión y manera de hablar. Dicho

brevemente, el lenguaje como categoría sonoro-musical comprende todo lo que el locutor transmite directamente al oyente, sin que éste tenga que conocer necesariamente un específico sistema de significados o un complejo código lingüístico. Aún desconociendo este último, puede existir comunicación, puesto que, cualquiera que no entienda el idioma de otro, puede, no obstante, captar algo de su discurso, como el nerviosismo, la tranquilidad, la tristeza, la alegría, las pausas, el ritmo, el tono, las articulaciones etc. En este sentido el lenguaje es, en sí, música. El lenguaje posee, por lo tanto, una fuerza sonora propia que enriquece y caracteriza a la música. El carácter propio del Canto Gregoriano, por ejemplo, procede del latín resonante, de modo que una melodía gregoriana, privada del latín y provista de un texto en castellano, cambia radical y substancialmente su imagen, es decir, se convierte en otra música. Por lo tanto, el lenguaje es de por sí música.

Las sílabas en el lenguaje poético, más allá del acento y del ritmo, son portadoras de rima. En el pie de un verso se funda el metro y en la sílaba-rima las correspondencias sonoras y las cesuras. El compositor puede entender y musicalizar un texto poético como verso o como prosa. Las palabras o frases pueden repetirse, sin que por ello tenga que hacerlo la música. A veces la música repite un mismo giro melódico sobre distintas palabras o frases, otorgándole así un sentido semántico.

La música ayuda, pues, a declamar el texto, por un lado, en cuanto a su sentido, destacando y articulando las ideas contenidas en él y, por otro, en cuanto a su estructura o forma, destacando los matices que lo definen o caracterizan como prosa o verso.

Todos los textos de las composiciones musicales en castellano del siglo XVII están redactados en verso, por lo general, de arte menor. Esas tipologías (romance, romancillo, redondilla, seguidilla, etc.), de carácter popular, no sólo transmiten a la composición musical sus propios parámetros musicales como el metro, el ritmo y la rima, sino también su “espíritu”, es decir, aquella aparente sencillez de los textos, que imprimen en la música un sello de espontaneidad, de vida, de actualidad o de presente.

Aunque Rengifo²⁰ como anteriormente también Salinas, al hablar del ritmo del verso castellano, trate de la cantidad de las sílabas, como si se tratara del latín, e identifique la sílaba acentuada con la sílaba larga y la átona con la breve, la realidad es que en castellano no existe tal distinción, lo que se deduce claramente del ritmo musical de las melodías que acompañan textos en castellano, como veremos después. El ritmo del verso castellano se funda en el acento intensivo de las palabras. Lo contrario, sin embargo, sucede con el latín, cuya métrica, como sabemos, fundamenta su ritmo en la cantidad silábica, es decir, en la diferenciación entre sílabas largas y breves. Esto es un peso que llevan sobre sí los poetas y los músicos, bien sean compositores o puros teóricos, del siglo XVI y, todavía más, los del siglo XVII, puesto que en esta época se componen muchas más composiciones en lengua vernácula que en latín y, además, en verso, frente a las composiciones latinas, cuyos textos en prosa predominan en el siglo XVI. Quizás, en este sentido, habría que hacer una gran excepción en Italia, pues debido al gran

20. O. c. p. 10 ss. “De la cantidad de las sílabas. CAP. VI”.

desarrollo de su poética y al éxito de los madrigalistas, abundan ya desde de la segunda mitad del siglo XVI.

Respecto al ritmo del verso en lengua vernácula, aparece, desde el siglo XVI en Italia, una fuerte polémica, debido a que los italianos no comprenden ni aceptan la gran diferencia y variedad, en este sentido, que plantean la poéticas de otros idiomas vecinos como el francés, el castellano o el alemán.²¹ Es cierto que estos últimos idiomas no habían desarrollado su estructura gramatical, poética y retórica a los niveles que ofrecía el italiano en el siglo XVI. Italia contaba desde el siglo XIV con poetas clásicos como Dante, Petrarca o Bocaccio. Es lógico que la poética italiana siguiera siendo durante el siglo XVII el modelo a imitar en España y en otros países.

Partiendo de que, en castellano, todas las sílabas son iguales por naturaleza, el ritmo del verso se funda en el acento intensivo predominante en cada una de las palabras, teniendo en cuenta, en primer lugar, que “el acento no puede ser mas que uno en cada vocablo”²², y, en segundo, en el establecimiento de un orden jerárquico dentro de los acentos de un mismo verso, pues no todos ellos tienen la misma importancia. El acento que lleva el peso principal del ritmo poético es el último de cada verso, es decir, el que recae sobre la penúltima sílaba, si se trata de palabras llanas, sobre la última, en las agudas y, sobre la antepenúltima, en las esdrújulas. Teniendo en cuenta, que el acento esdrújulo no es considerado muy poético, y que el acento principal es siempre fijo, éste, en un verso octosílabo, recaerá generalmente sobre la séptima sílaba. Los acentos restantes del verso no son fijos. Al último acento, le sigue en importancia el primero de cada verso, que puede recaer sobre una de las tres primeras sílabas. A estos dos acentos quedan subordinados los restantes. Por lo tanto, los acentos que median entre el último y el primero de cada verso, son considerados como un campo de libre albedrío o experimentación para el poeta y, por lo tanto, para el músico. El número de acentos restantes y su situación puede variar en cada uno de los versos, sean octosílabos, eneasílabos, endecasílabos, etc. Todo dependerá de si existe o no una correspondencia o equivalencia entre el número de vocablos y en la disposición de los acentos dentro de cada uno de los versos. Si no existe tal correspondencia, puede suceder que el orden de acentos, e incluso su número, sea diferente en cada uno de los versos. Es más, un verso puede tener mayor cantidad de vocablos que otro y, sin embargo, menor cantidad de acentos. El verso logrará mayor fluidez y elegancia, cuantos menos acentos secundarios tenga, es decir, cuantos menos monosílabos o, por el contrario, “más largos vocablos posea”²³. Todos estos matices han hecho que la poesía castellana sea de gran riqueza y variedad rítmica y, como consecuencia, que el ritmo musical se desarrollara enormemente en el siglo XVII en España.

El ritmo del verso castellano

Veamos algunas de estas peculiaridades a través de la siguiente copla a cuatro voces del villancico “Ausente del bien que adoro” de Manuel Correa. Se trata de un romance lírico dividido

21. Walter DÜR, *Sprache und Musik*, Kassel 1995, p. 54.

22. RENGIFO, o. c., p. 11.

23. RENGIFO, o. c., p. 12.

en varias estrofas (coplas) de cuatro versos. Al final de cada una de ellas se canta el estribillo “*En memorias de muerte*” en forma de seguidilla.

Cada una de estas estrofas consta de cuatro versos, los impares son octosílabos y los pares heptasílabos con la última sílaba acentuada. La rima, como es habitual en los romances, es asonantada en los versos pares y libre en los impares:

- | | | |
|---------------------------------|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 1. Ausente del bien que adoro | | |
| 1 | 2 | 3 |
| 2. pena siente el corazón | | |
| 1 | 2 | 3 |
| 3. que alivio me da el desvío | | |
| 1 | 2 | 3 |
| 4. si es quien me mata el dolor | | |

Los versos impares tienen sus acentos principales en las sílabas séptima y segunda y el secundario en la quinta. Los versos pares tienen sus acentos principales en las sílabas séptima y primera y el secundario, en cambio, en sitio distinto en cada uno de los versos, el segundo, en la tercera sílaba y el cuarto, en la cuarta. Por consiguiente, podemos observar:

a) Los versos impares tienen ocho sílabas y tres acentos. Los versos pares, aunque tienen siete sílabas (la última vale por dos), poseen también tres acentos.

b) En los versos impares (octosílabos), el acento intermedio está situado en el mismo lugar, es decir, sobre la quinta sílaba. En ambos casos se interrumpe momentáneamente el ritmo yámbico (0 /), establecido al principio de ambos versos, para dar paso a un anapesto (0 0 /):

– Primer verso:

0 / 0 0 / 0 / 0

Ausénte del bién que adóro

– Tercer verso:

0 / 0 0 / 0 / 0

que alívio me dá el desvío

c) En los versos pares (heptasílabos, aunque la última sílaba acentuada cuenta como dos) no existe equivalencia de palabras, ya que el verso cuarto tiene más monosílabos que el segundo, ni, por lo tanto, idéntico orden de acentos. El ritmo trocaico (/ 0 / 0), establecido al principio del segundo verso, es interrumpido por la aparición del ritmo anapéstico (0 0 /) al final. En el cuarto verso se mantiene el ritmo dactílico (/ 0 0 / 0 0), establecido al principio, hasta el final.

– Segundo verso:

/ 0 / 0 0 0 /

péna siénte el corazón

– Cuarto verso:

/ 0 0 / 0 0 /

si és quien me máta el dolór

[16]

Estructura del verso y melodía musical

Veamos ahora en el citado romance algunos procedimientos musicales, con vistas a la relación música/texto, usados por Correa:

Fray M. Correa: "Ausente del bien que adoro"

Coplas a 4 voces

Musical score for the first system, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a common time signature. The lyrics are: Au - sen - te del bien quea - do - Au - sen - te del bien quea - do -

Musical score for the second system, featuring four staves. The lyrics are: bien quea - do - ro pe - na sien - teel co - ra - ro del bien quea - do - ro pe - na sien - teel co - ra - te del bien quea - do - ro pe - na sien - teel co - ra - ro del bien quea - do - ro pe - na sien - teel co - ra -

Musical score for the third system, featuring four staves. The lyrics are: zón quea - li - vio me dael des - ví - zón quea - li - vio me dael des - ví - o des - ví - zón quea - li - vio me dael des - ví - o el des ví

o sies quien me ma -
o sies quien me ma - ta el
dael des - ví - o sies quien me ma - tael
o sies quien me ma - ta

tael do - lor
do - lor sies
do - lor
el do - lor sies quien me

sies quien me ma -
quien me ma - ta el do
sies quien me ma - ta
ma - ta el

Las características principales del verso castellano son recogidas y subrayadas por la música de Correa de diversas maneras:

a) Articulando las ocho o siete, si la final es acentuada, unidades silábicas de cada uno de los versos y destacando los dos acentos principales de cada uno de ellos (último y primero) por medio de notas largas, cambios de armonía, impulsos rítmico-musicales o, también, especialmente cuando se trata del último acento de los versos pares, por medio de cláusulas melódicas o cadencias armónicas.

b) Destacando la última sílaba de cada uno de los versos de la estrofa (adó-ro / cora-zón / desví-o/ el do-lór) por medio de “acorde de reposo”.

c) Subrayando cada uno de los versos de la estrofa por medio de giros melódicos reconocibles, muchos de ellos históricamente relacionados con “bajos de danza” como el *passamezzo*, la *folía*, la *romanesca*, los tetracordos descendentes o ascendentes, etc.:

Verso 1º: tiple 1º RE-DO-SI \flat -LA

Verso 2º: tiple 1º SI \flat -DO-RE-MI \flat

Verso 3º: tiple 1º FA-MI-RE-DO

Verso 4º: tiple 1º FA-MI-RE-DO \sharp

Verso 4º (repetición): tiple 1º FA-MI \flat -RE-RE

d) Emparejando los versos de la estrofa de dos en dos, por ejemplo, primero con segundo y tercero con cuarto, por medio del “enjambement”, es decir, fundiendo en un solo pie rítmico la sílaba acentuada final de un verso con la primera átona del verso siguiente, manteniendo así durante un espacio mayor de tiempo el ritmo establecido al principio. De este modo, la composición musical impone una declamación del texto conforme a su sentido, es decir, agrupando y destacando las diferentes ideas contenidas en la estrofa, con frecuencia dos, como en este caso,

cada una de ellas expresada por medio de dos versos octosílabos unidos. Además, de esta manera, la música ayuda a destacar la rima asonante de los versos pares, ya que ambas son destacadas por sendas cadencias. Por ejemplo:

– 1º y 2º verso:

0 / 0 0 / 0 / 0 / 0 0 0 /

Ausénte del bién que adóro péna siénte el corazón

– 3º y 4º verso:

0 / 0 0 / 0 / 0 0 / 0 0 /

que alívio me dá el desvío si es quien me máta el dolór

e) En el “enjambement” del primer verso con el segundo y del tercero con el cuarto colabora, además del ritmo en movimiento sincopado, también la armonía, que permanece quieta durante ese momento. Entre el primero y segundo verso se mantiene el bloque de consonancias “sol-si b-re” y, entre el tercero y cuarto, “do-mi-do”. Al comienzo del cuarto verso, el tiple 2º aprovecha la nota fundamental del bajo, “do mínima”, con la que concluye en verso anterior, por lo tanto, sin cambio de armonía, para iniciar el cuarto verso con una nueva fórmula melódica imitativa (do-do-do / do, etc. semimínimas). En este caso, al comenzar la fórmula melódica en momento débil del compás, después de un silencio de semimínima y de mantenerse quieta la nota fundamental del bajo, el tiple 2º, y con él el resto de las voces, actúa recordando o evocando el ritmo sincopado que une los versos primero con segundo. Para este “giro sincopado” es determinante el ritmo del texto (“Que alivio me da el desví-o / Si es quien me má-ta el do-lór.”), que al situar un acento principal sobre la cuarta unidad silábica del cuarto verso, deja las tres primeras como flotando en el aire.

f) La separación entre el segundo y tercer verso es destacada por la música del modo siguiente: al final del segundo verso aparece una cadencia en si b. El tercer verso se inicia con un giro rítmico y melódico que recuerda el comienzo del verso primero. Aunque la última nota de la precedente cadencia en “si bemol” sirve de apoyo al siguiente bloque consonante anacrúsico “si b-re”, situado sobre la primera unidad silábica átona del tercer verso, inmediatamente después, Correa aprovecha la aparición del primer acento del tercer verso, para cambiar la armonía en la dominante “(fa)-la-do”. Este arranque en si b del inicio del tercer verso, que insiste en la nota final de la anterior cadencia en “si bemol”, recuerda, por un lado, el comienzo del primer verso, y sirve para restaurar de nuevo el movimiento, tras la interrupción producida por la cadencia entre los versos segundo y tercero, por otro.

g) Por lo que respecta a las repeticiones del texto, Correa por lo general repite unidades sintácticas llenas de sentido (“Ausente del bien que adoro, ausente del bien que adoro / pena siente el corazón”). Si, a veces, repite alguna palabra, es para enfatizarla o cargarla de afecto, por ejemplo, “Si es quien me mata el dolor, el dolor”, “En memorias de muerte / vida, vida se esconde”, “Porque solo es mi vida, vida”, “Si el ausencia me ha de matar / matar”.

Armonía y estructura poética

Veamos ahora, de qué modo los recursos armónicos están puestos al servicio del verso:

a) Observamos que cada uno de los cuatro versos finaliza con un bloque de consonancias (“acorde” de reposo), que descarga la tensión producida por el bloque precedente.

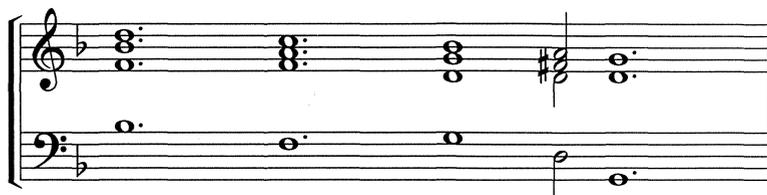
b) La estrofa, en cuanto composición musical, forma una unidad gracias a la disposición de las notas (“cadenciales”) finales de los cuatro versos, ya que el conjunto de todas ellas ofrece la serie sol-si \flat -do-re-sol (verso 1° SOL, verso 2° SI \flat , verso 3° DO, verso 4°, RE —primera vez— y verso 4° SOL —segunda vez—), es decir, las notas que constituyen la secuencia cadencial (I-III-IV-V-I) de sol dórico, tonalidad en la que está compuesta la estrofa:



c) La rima asonante entre los versos pares es destacada armónicamente por medio de dos bloques contrastantes de consonancias (SI \flat -RE-FA / SOL-SI \flat -RE), aunque muy afines entre sí, ya, en el primero, que se trata de una “cadencia intermedia” y, en el segundo, de la “cadencia finalis” de sol dórico. El bloque SI \flat -RE-FA, que posteriormente en la armonía funcional, se entendería como “tono relativo”, se usa para cerrar el segundo verso y el de SOL-SI \flat -RE, “tónica” o “finalis” de sol dórico, para cerrar el cuarto y con él toda la estrofa.

d) La rima libre entre los versos impares está subrayada a través del efecto de contrapolaridad existente entre el bloque consonante sobre SOL (I grado, “tónica” o “finalis”), usado para cerrar el primer verso, y sobre DO (IV grado), para el tercero.

e) El tetracordo frigio descendente: RE-DO-SI \flat -LA y la cuarta “defficiens” descendente SI \flat -LA-SOL-FA \sharp , juegan un papel destacado, en doble sentido: por un lado, colaboran a crear una lógica en el discurso armónico, haciendo que los bloques de consonancias, formados sobre cada uno de los sonidos del tetracordo frigio o de la cuarta “defficiens”, queden de algún modo relacionados o familiarizados entre sí. A veces aparecen ambos, tetracordo frigio (re-do-si \flat -la) y cuarta “defficiens” (si \flat -la-sol-fa \sharp), superpuestos, forzando un mayor compromiso armónico entre los sucesivos bloques de consonancias. Estas fórmulas tetracordales básicas y reconocibles se basan con frecuencia en aquéllas, heredadas del pasado, es decir, bajos de danza, como la romanesca, la folía, el passamezzo antico (per \flat mol) o el passamezzo moderno (per \flat quadro):



[21]

Por otro lado, estas fórmulas, impuestas por la tradición y, de ahí, perfectamente reconocibles, colaboran a dar un mayor sentido de unidad a cada uno de los versos y, a la vez, a teñir con matices afectivos o semánticos, es decir, a interpretar musicalmente el mensaje contenido en los textos que las acompañan. Por ejemplo si la tristeza por la “ausencia” se expresa por medio de un tetracordo frigio RE-DO-SI \flat -LA, acompañado de una cuarta “defficiens” descendente, SI \flat -LA-SOL-FA \sharp , el “dolor” se destaca por medio de una “gradatio” y de un “pleonasma”, es decir, subiendo de tono y encadenando dichas fórmulas, sobrecargando la citada cuarta “defficiens” SI \flat -LA-SOL-FA \sharp , con otra semejante, FA-MI-RE-DO \sharp . Al finalizar de la composición, aparece una multiplicación y engranaje de tetracordos y de cuartas “defficiens”, como queriendo expresar el excesivo aumento de dolor. Por ejemplo:

– “Ausente del bien que adoro”:

Tiple 1º: RE-DO-SI \flat -LA

Tiple 2º: SI \flat -LA-SOL-FA \sharp

– “Si es que me mata el dolor”:

Primera vez:

Tiple 1º: FA-MI-RE-DO \sharp

Tiple 2º: LA-SOL-FA-MI

Tiple 3º: SI \flat -LA-SOL-FA \sharp

Segunda vez:

Tiple 1º: FA-MI \flat -RE-DO

Tiple 2º: RE-DO-SI \flat -LA

Tiple 3º: SI \flat -LA-SOL-FA \sharp

Relación entre el ritmo del verso castellano y el musical

El ritmo musical se utiliza aquí para dar un sentido de coherencia y variedad a la estrofa, sin que ésta pierda unidad. Comparemos, dentro del contraste, la semejanza existente entre el comienzo anacrúsico y posterior discurso melódico de los dos versos correlativos, primero y tercero:

Comienzo del verso 1º

[22]

Comienzo del verso 3º

The image shows a musical score for the beginning of the third verse. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'zón quea-li - vio me dael'. The second staff is a vocal line in treble clef with the same key signature, also containing the lyrics 'zón quea-li - vio me dael'. The third staff is a vocal line in treble clef with the same key signature, containing the lyrics 'zón quea-li - vio me dael'. The bottom staff is a bass line in bass clef with the same key signature, containing the lyrics 'zón quea-li - vio me dael'. The music features a mix of whole, quarter, and eighth notes, with some rests and a fermata.

a) Al comenzar el primer verso, la melodía del tiple ofrece un movimiento anacrúsico lento, por valor de una semimínima, seguido de un salto ascendente de quinta (“sol-re”). Después de apoyarse en el “re”, durante el tiempo de una semimínima y destacar así el primer acento del verso, la melodía desciende diatónicamente un intervalo de tercera menor (“re-do-si^b”) en valores de corcheas, para descansar en el “si^b” semimínima. Es decir, partiendo de la tónica SOL, la melodía da un salto de quinta ascendente, se detiene en el RE (V grado, “confinalis”), para descender a la tónica SOL.

b) En el tercer verso, la melodía se inicia con un movimiento anacrúsico aún más corto, por valor de una corchea, seguido de un tímido movimiento descendente de semitono (“si^b-la”). Después de apoyarse en la nota “la” por valor de una semimínima, destacando así el primer acento del verso, y de insistir dos veces en esa nota en valores de corchea (“la-la”), la melodía asciende, para descansar en la mínima siguiente “si^b”, situada un semitono más alto. Es decir, partiendo de SI^b, la melodía se detiene en la “dominante” de SI^b (fa-LA-DO), para volver SI^b (“tono relativo” o afín de SOL dórico).

c) El comienzo de la melodía del tercer verso, que evoca la imagen de la estructura melódica, armónica y rítmica del comienzo del primer verso, ofrece, en contraste con éste, un marcado cambio en el discurso melódico y una diferenciación armónica y rítmica. Gracias a estos matices, se marca una diferencia importante entre el primer caso, donde se trata de un comenzar el poema, y el segundo, que es como una invitación a seguir hacia adelante. De este modo, se contrastan o matizan y, a la vez, se relacionan los comienzos de ambos versos, para que la estrofa no pierda el sentido de unidad.

d) Por otra parte, los comienzos anacrúsicos, acompañados de cambios rítmicos y armónicos, que coinciden con la primera sílaba acentuada de los versos impares, contrastan con los arranques sincopados de los versos pares, que coinciden con la primera sílaba acentuada de ambos versos, manteniendo la misma armonía que la sílaba final de los respectivos versos que preceden.

e) Estos detalles melódicos, rítmicos y armónicos indican, que Correa, más allá de articular cada uno de los cuatro versos, presenta la estrofa, dividida en dos grandes bloques: los versos: 1-2, por un lado, y los 3-4, por otro. Con esto, Correa articula y destaca las dos ideas

contenidas en el verso, da fluidez al discurso musical y destaca la rima asonante de los versos pares. La música de este modo se idiomatiza, colaborando con el texto y ayudando a declamarlo e interpretarlo conforme a su sentido.

El estribillo a 4 voces “En memorias de muerte”, que acompaña a la copla anterior de Correa, está compuesto, como es usual en este tipo de composición, de un modo más elaborado que la copla, abundando las repeticiones de versos o frases. No obstante, respecto a la relación música/texto, podemos observar también en este estribillo procedimientos que hemos observado en la copla anterior:

M. Correa “En memorias de muerte”

Estribillo

En me-mo-rias de muer-te vi - da vi -
 En me-mo-rias de muer-te vi -
 En me-mo-rias de muer - te vi - da vi -
 En me-mo-rias de muer - te

da sees-con - de
 da sees - con - de vi -
 da sees-con - de vi - da sees-con -
 vi - da sees-con - de vi -

vi - da sees - con - de Ay
 da sees-con - de por - queso - loes mi
 de sees-con - de por - queso - loes ni
 da sees-con - de por - queso - loes mi

por - que so - loes mi
 vi - damo - rir dea - mo - res por - que so - loes mi
 vi - damo - rir dea - mo - res
 vi - damo - rir dea - mo - res por - que so - loes mi

vi - da mo - rir dea - mo - res mo - rir mo -
 vi - da mo - rir dea - mo - res mo - rir mo -
 mo - rir mo - rir
 vi - da mo - rir dea - mo - res mo - rir mo -

rir dea - mo - res por - que so - loes mi vi - da vi - da
 rir dea - mo - res por - que so - loes mi vi - da vi - da
 dea - mo - res por - que so - loes ni vi - da vi - da
 rir dea - mo - res por - que so - loes mi vi - da vi - da

mo - rir dea - mo - res.
 mo - rir dea - mo - res
 mo - rir dea - mo - res.
 mo - rir dea - mo - res.

mo - rir mo - rir dea - mo - res.

[25]

a) El texto está compuesto en forma de seguidilla o estrofa de cuatro versos, los impares heptasílabos y los pares pentasílabos. La rima es libre en los versos impares y asonante en los pares. Los acentos principales están situados del modo siguiente: en los versos impares, en las sílabas sexta y tercera y, en los pares, en la cuarta y primera sílaba, en el verso segundo, y en la cuarta y segunda sílaba, en el cuarto:

1	2
En memorías de muérte	
1	2
vída se escónde	
1	2
porque sólo es mi vída	
1	2
morír de amóres	

b) Correa compone la seguidilla, dividiendo la estrofa en dos partes, de acuerdo con las dos ideas contenidas en ella: la primera parte abarca los versos 1° + 2° (“En memorias de muerte / vida se esconde”), y la segunda, los versos 3° + 4° (“Porque solo es mi vida / morir de amores”). Al final del segundo verso (primera vez) aparece una cesura, subrayada por una cadencia (IV-V-I). A continuación, se repite el segundo verso, esta vez, subrayado todo él por las melodías del tiple y del bajo, presentando ambas un engranaje de dos tetracordos frígios descendentes: re-do-si \flat -la, el tiple, y sol-fa-mi \flat -re, el bajo. Se destaca y contrasta en este estribillo, igual que en las coplas, la rima asonante por medio de los acordes finales de los versos: re-fa \sharp -la (V grado “dominante”) al finalizar el segundo y, sol-si-re (I grado, “finalis”), al concluir el cuarto.

c) Los cuatro versos, que forman la seguidilla, están diferenciados por los respectivos discursos melódicos de cada uno de ellos, sin perder por ello unidad la estrofa.

d) Para el “enjambement”, es decir, para la unión de los versos 1° con 2° y 3° con 4° se emplean procedimientos rítmicos, en los que la síncopa juega un papel destacado, y armónicos, semejantes a los observados en las coplas del romance. Es decir, sin ningún tipo de pausa o cesura, se destaca, por medio de un cambio de acento en el compás y un cambio armónico de puro paso, el primer acento de los versos segundo y cuarto.

e) En los comienzos de los versos 1° y 3° encontramos unos procedimientos melódicos y rítmicos semejantes entre sí, aunque, a la vez, contrastados y parecidos a los que hallamos en el mismo sitio en la copla. Ambos versos comienzan con un silencio de mínima, seguido de un impulso anacrúsico de dos mínimas, que va a descansar en la nota que corresponde al primer acento de cada uno de los versos, respectivamente. Si para el comienzo del primer verso se utiliza un giro melódico semejante a una cláusula de discanto, para el del tercer verso se emplea un giro anacrúsico de tercera menor ascendente. El ritmo sereno del comienzo del discurso melódico del

primer verso está fuertemente contrastado por el ritmo incisivo, con puntillo, del comienzo del tercer verso:

Verso 1°

Musical score for Verso 1°. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in 2/4 time and D minor. The lyrics are: "En me-mo-rias de muer-". The vocal lines feature a rhythmic pattern of quarter notes with a fermata on the final note of each phrase.

Verso 3°

Musical score for Verso 3°. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in 2/4 time and D minor. The lyrics are: "Ay por - queso - loes mi" and "por - queso - loes ni". The vocal lines feature a rhythmic pattern of quarter notes with a fermata on the final note of each phrase.

f) Correa aprovecha la última repetición de los versos 3° y 4°, para modular desde la tonalidad “relativa” de si \flat a la tonalidad principal de sol dórico. Como estructura armónica modulante ideal para el verso tercero aparece la romanesca:

Verso 3°

Musical score for Verso 3° showing modulation. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in 2/4 time and D minor. The lyrics are: "res porque so - loes mi vi - da vi - da". The vocal lines feature a rhythmic pattern of quarter notes with a fermata on the final note of each phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of quarter notes with a fermata on the final note of each phrase.

Y, para el cuarto, el giro secuencial I-IV-(V)-I-V-I, es decir, el passamezzo. En realidad, el giro melódico-cadencial del bajo, que posteriormente se entendería como “cadencia perfecta”:

Verso 4°

mo - rir dea - mo - res.
 mo - rir dea - mo - res.
 mo - rir mo - rir dea - mo - res.
 mo - rir mo - rir dea - mo - res.

g) También en este estribillo, igual que en la copla, coinciden las sílabas finales de los versos con las notas armónico-estructurales ([I]-IV-I-V-I-IV-III-V-I) de la tonalidad de sol dórico, creando una unidad entre los cuatro versos que integran la seguidilla:

inicio verso.1° verso.2° verso.2° verso.3° verso.4°

verso.3° verso.4° verso.4° verso.3° verso.4°

Como fondo armónico, aparece aquí una vez más la fórmula secuencial del passamezzo (SOL-DO-SOL-RE-SOL-DO-SOL-RE-SOL), otorgando cohesión y unidad a toda la seguidilla:

Las melodías propias de cada verso y de sus respectivas repeticiones se mueven dentro de un margen tonal claro. En este estribillo encontramos un discurso armónico, consistente en un simétrico alejarse de y volver a la tónica (finalis), es decir, en primer lugar, se parte de la tónica (finalis) y se vuelve a ella, pasando por el V grado (“confinalis”). En segundo lugar, se parte también de la tónica (“finalis”) y, pasando por el campo del IV (“subdominante”) y III grado (“relativo”) se vuelve de nuevo al V grado para concluir en la tónica (finalis).

- I. Verso 1º: sol-do
 Verso 2º: sol-sol
 Verso 2º: sol-re *
 Verso 3º: re-re
 Verso 4º: sol-sol
- II. Verso 3º: sol-do
 Verso 4º: sol-do
 Verso 4º: do-si b *
 Verso 3º: si b-re
 Verso 4º: sol-sol *

Acento del verso y figuración musical

Aún no ha sido estudiada suficientemente la relación existente entre la figuración musical y el acento del verso castellano, es decir, la imagen gráfica que recoge el fuerte compromiso existente entre el ritmo poético y el musical durante el siglo XVII. Naturalmente, el ritmo musical sale favorecido enormemente del contacto con la gran riqueza fundada en los acentos de un lenguaje vivo, en uso, por un lado, y con la variedad rítmica del verso castellano, por otro. Es cierto, que la grafía musical de los manuscritos no es, a primera vista, tan coherente como para decidirse a sacar conclusiones que puedan ser generalmente aceptadas. No obstante, observando detenidamente los manuscritos musicales, pueden encontrarse detalles en la notación, como aquellos que se refieren al ennegrecimiento de las figuras, que expresan una clara intencionalidad rítmica, relacionada precisamente con los acentos del verso. Este fenómeno aparece con mayor claridad en las composiciones, regidas por compases de proporción, cuyas partes pueden ser articuladas de manera diversa, es decir, en dos partes de subdivisión ternaria, o en tres de subdivisión binaria.

El predominio, que encontramos en los manuscritos españoles del siglo XVII, del compás mayor de proporción (ϕ 3/2: Breve-Semibreve por “tactus”) y menor de proporción o “proporcioncilla” (\mathbb{C} 3/2: Semibreve-Mínima por “tactus”), frente a los compases mayor (ϕ) y menor o “compasete” (\mathbb{C}) se debe, sin duda, al contacto directo de la música con los textos poéticos en castellano, es decir, al afán de recoger musicalmente todos los matices rítmicos posibles, que presenta el verso en castellano. El “compás mayor de proporción” y la “proporcioncilla” ofrecen la posibilidad de ser articulados, bien en dos partes, ambas de subdivisión ternaria, o en tres de

subdivisión binaria. En este último caso, se produce el fenómeno, característico de la música del citado siglo, denominado “hemiola”. A veces, estos cambios de compás son indicados en los manuscritos por medio del ennegrecimiento de las figuras musicales. De este modo, la notación musical puede recoger gran parte de la enorme complejidad rítmica del verso, producida, por un lado, por la nueva estructura gramatical y poética, que ofrece una lengua viva como el castellano, y, por otro, por la gran libertad permitida respecto al orden de acentos en cada uno de los versos. A esto colabora también la verticalidad de la música, es decir, la nueva estructura armónica de la música y el nuevo concepto de compás, fundado en el acento.

Observemos en el ejemplo siguiente “Si habéis de llorar ausencias” (las notas señaladas con una +, aparecen ennegrecidas en el manuscrito) de M. Correa, cómo la figuración musical va cambiando según las exigencias del ritmo poético:

M. Correa: “Si habeis de llorar ausencias”

Siha - beis de llo - rar au - sen -
 cias o - jos mi - os em - pe - zad, pues veis que
 vues - tros a - mo - res oy se quie - ren au - sen - tar,
 oy se quie - ren au - sen - tar.

En el compás 1, el ritmo musical subraya el primer acento del verso (siha-BEIS) por medio de una anacrusa (0 /), precedida de un silencio de mínima, lo que, a su vez, impone una división ternaria del compás. El ennegrecimiento de las dos primeras figuras musicales, al principio del compás 2, podría ser un aviso de que ahí se produce un cambio de acento o de articulación de las partes de dicho compás, lo que, a la vez, viene impuesto por el ritmo poético del primer verso: llo[RÁR au-SÉN-]. Este compás 2 tiene, por lo tanto, dos acentos, que corresponden a dos partes, ambas de subdivisión ternaria. La inversión de conceptos que se produce en la primera parte de este compás, es decir, el hecho de que a una sílaba acentuada (larga) como “RÁR” le corresponda una nota mínima y a una sílaba átona (breve) como “au”, una semibreve, indica claramente que aquí rige el nuevo principio del peso o del acento del compás (/ 0, es decir, fuerte-débil, “llo-RÁR-au...”) y no el de la cantidad (breve-larga, “llo-rar-AU...”). Al iniciarse el compás 3,

aparece de nuevo el ennegrecimiento de figuras, en este caso, para indicar la hemiola. Ésta se produce por la necesidad de destacar la sílaba final del primer verso con una nota larga y de enfatizar la primera sílaba acentuada del segundo verso por medio de la hemiola: ausen[CIAS Ó-jos]. En el compás 4 sucede algo muy interesante: Este compás, si no tuviera ennegrecidas sus dos últimas figuras musicales (mínima-semibreve), ni fuera acompañado por ese texto, podría ser interpretado como un compás de tres partes y subdivisión binaria (semibreve / mínima-mínima / semibreve). Sin embargo, el ennegrecimiento de figuras indica, que se trata de un compás de dos partes (semibreve-mínima / mínima-semibreve), ambas de subdivisión ternaria, acentuándose la primera semibreve y la segunda mínima. Los dos acentos del texto [MÍ-os ÉM-pe] son subrayados por ambas partes del compás, respectivamente, el primer acento del texto coincide con el primer impulso del compás y, el segundo, con el segundo. Esta articulación es indicada, por lo tanto, por el ennegrecimiento de figuras de la segunda parte. Procedimientos de este tipo podemos encontrarlos de nuevo en los compases 7 y 8.

Detalles, como los expuestos en este trabajo, revelan el importante papel que, dentro del proceso de idiomatización de la música, juega la relación música/texto. La música recoge todos los matices del texto en verso o en prosa, ayudando a interpretarlo conforme a su significado y a su carácter expresivo, de acuerdo con el género al que pertenezca: épico, lírico o dramático. A través de dicha relación, según Georgiades, la música va aprendiendo a crear fórmulas melódicas identificables, es decir, estructuras lógicas reconocibles, cargadas de sentido, un fenómeno propio del espíritu (intelecto) humano. La palabra es captada musicalmente por los compositores barrocos no sólo como pura expresión del afecto o como parte integrada en una compleja y multiforme estructura lingüística, ayudando de este modo a declamar el texto conforme a su sentido, sino también, como intención, es decir, como expresión del pensamiento interior humano, como idea que se esconde por debajo del significado directo de las palabras. En este caso la técnica de la composición llega a convertirse en hermenéutica para interpretar la intención del compositor (H. Schütz). Posteriormente la música irá recogiendo y expresando el gesto exterior del personaje que habla y actúa en un escenario, es decir, en presencia, ante la vista del público y a revelar su situación interior (G. B. Pergolesi: *La serva padrona*).

Parece evidente, que el desarrollo de la música, entendida como lenguaje, está fuertemente condicionado por el mayor o menor compromiso del compositor con la materialidad o estructura externa e intencionalidad del texto. Desde el punto de vista de la “historia del efecto”, podría afirmarse que, cuanto más fuerte ha sido este compromiso del compositor con el lenguaje, mayor ha sido la calidad y universalidad de su música.