

## AL LECTOR

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

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

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



## I. LA MONODIA BARROCA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

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

Por otra parte, además de los cuatro volúmenes de Comes publicados por J. Climent,<sup>1</sup> hay que tener presente otras dos publicaciones: los *Madrigales y Canciones polifónicas. Autores Anónimos de los siglos XVI-XVII del archivo de la catedral de Valencia*, publicados por M.<sup>a</sup> Teresa Oller (Valencia 1958) y *J. Bta. Comes. Cuatro Gozos con polifonía*, transcritos por V. Báguena Soler (1955). En la primera de estas publicaciones, por la paleografía de los manuscritos conservados, cuyo Incipit se reproduce en dicho libro, varias obras pueden ser del siglo XVI y sin ninguna duda de comienzos del XVII. En ellas hay tres tonadas a solo que no llevan acompañamiento, porque se extravió. Pero sí se ha conservado el de la obra «A las bodas ve Carillo». Encima del pentagrama de la primera voz escribe el manuscrito: «Tonada a solo al clavicordio» y luego «Bajo para el arpa». Al solo sigue una modesta Responsión a cuatro voces, siguiendo después la copla a solo, en cuyo «Bajo para el arpa» encontramos los cuatro compases esenciales de la chacona<sup>2</sup> y el segundo miembro del bajo de la «Folie d'Espagne»<sup>3</sup> elementos radicalmente barrocos. En los *Cuatro Gozos* encontramos melodías como la «Copla a solo de infante» con el estribillo cantado al unísono por todo el «Coro de Infantes» que ningún musicólogo jamás calificaría de melodía renacentista.

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

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

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

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

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

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

canciones españolas, una de ellas sobre versos de Góngora: «A ver mil damas hermosas», con su estribillo «Bien puede ser - No puede ser», canción que según Th. Gerold<sup>5</sup> «fut assez repandue et également parodiée en français.» El mismo Gerold reproduce la canción «El baxel está en la playa», una de las más bonitas, a su juicio, y que yo he transcrito en el n.º 2 de este volumen. También en el libro IV de Bataille hay un «passacalle» con texto español, encontrándose otras varias canciones en el libro VII.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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