

LA MÚSICA
EN LAS CATEDRALES
EN EL SIGLO XVII

LOS VILLANCICOS Y ROMANCES
DE FRAY MANUEL CORREA

ESTUDIO Y EDICIÓN

JOSÉ VICENTE GONZÁLEZ VALLE

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUCIÓ «MILÀ I FONTANALS»
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
Barcelona, 1997

LA MÚSICA EN LAS CATEDRALES
EN EL SIGLO XVII

LOS VILLANCICOS Y ROMANCES
DE FRAY MANUEL CORREA

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

VOLUMEN LIV

LA MÚSICA
EN LAS CATEDRALES
EN EL SIGLO XVII

LOS VILLANCICOS Y ROMANCES
DE FRAY MANUEL CORREA

ESTUDIO Y EDICIÓN
JOSÉ VICENTE GONZÁLEZ VALLE

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUCIÓ «MILÀ I FONTANALS»
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
Barcelona, 1997

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.



© 1997 CSIC

© 1997 José Vicente González Valle

COPISTA MUSICAL Y MAQUETACIÓN:

Carles Gisbert y Josep Dolcet

PRODUCCIÓN:

Tritó, S.L.

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1997

© CSIC

© de esta edición: José Vicente González Valle, 2018

e-NIPO: 059-18-051-6

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

NIPO: 179-97-054-2

ISBN: 84-00-07701-6

Depósito legal: B.46.217-1997

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE GENERAL

DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO DE LAS FUENTES MUSICALES Y DE LA TIPOLOGÍA DE LAS COMPOSICIONES EN LENGUA VERNÁCULA DE FRAY MANUEL CORREA	7
I. LA MÚSICA DE CORREA DENTRO DEL CONTEXTO DE SU ÉPOCA	7
II. LAS TIPOLOGÍAS DE CORREA	9
1. Descripción de las fuentes	13
III. RELACIÓN MÚSICA Y TEXTO	45
1. Ritmo musical y ritmo del lenguaje	48
2. La tonalidad	49
3. Uso de la disonancia	50
4. Las cláusulas	52
5. La policoralidad	52
IV. CRITERIOS DE EDICIÓN	53
1. Partitura	55
2. Barras divisorias	55
3. Claves	56
4. Transporte	56
5. Ennegrecimiento de figuras	60
6. Compás	60
7. Alteraciones	61
8. Edición de los textos de las composiciones	61
V. APÉNDICE	62
PARTE MUSICAL	65
1. Angel que tan bello estas	66
2. Ausente del vien que adoro	69
3. Con tu vista remedias mis males	72
4. Estrellados se ponen los zielos	77
5. Guardense bien	85
6. Lo dicho zagal	90
7. Oygan escuchen	97
8. Quiero ay que bien quiero	105
9. Reyes al sol en la cuna	110
10. Si aveis de llorar ausençias	115

DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO DE LAS FUENTES MUSICALES Y DE LA TIPOLOGÍA DE LAS COMPOSICIONES EN LENGUA VERNÁCULA DE FRAY MANUEL CORREA¹

I. LA MÚSICA DE CORREA DENTRO DEL CONTEXTO DE SU ÉPOCA

Hacia mediados del siglo XVII, cuando Manuel Correa viene de Sigüenza a ocupar el cargo de Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza, empezaba a reflejarse en la práctica musical de las catedrales algo del cambio producido en Italia, especialmente por Monteverdi (†1643). La música europea de la época vivía desde hacía varios decenios afectada por un nuevo paradigma: la “nuove musice”. A Italia acudían compositores para formarse y conocer las sorprendentes novedades y, sin embargo, los músicos italianos iniciaban su expansión por Europa. Ya en el año 1628, cuando H. Schütz, a sus 43 años, volvió por un año a Venecia “para proseguir mi estudiada arte liberal”² e “informar de las maneras implantadas entretanto y hoy usuales en la música” –y aprovechar la ocasión para comprar música e instrumentos para la capilla de la corte de Dresde– observó que “había cambiado no poco el modo de componer (*ratio modulandi*) y que, en parte, se habían abandonado las maneras antiguas (*antiquos numeros*), para complacer los oídos modernos con nuevos efectos”³. Schütz se dio cuenta entonces, que Venecia ya no era la ciudad de su maestro Giovanni Gabrieli, es decir, aquella que había conocido durante sus años de estudio (1609-1613), sino otra muy diferente, la de Claudio Monteverdi.

1. Este trabajo es parte del resultado de un proyecto del Plan Nacional de Investigación (DGICYT PB92-0592-C02-02). Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona.

2. “Zur Fortsetzung meiner erlernten freien Kunst”. En Prólogos y dedicatorias de las *Symphoniae Sacrae* I-III.

3. “der inzwischen aufgebrachten neuen und heutigentags gebräuchlichen Manier in der Music zu erkundigen”. “Dass sich die Kompositionsart [modulandi ratio] nicht wenig verändert und man die alten Arten [antiquos numeros] zum Teil verlassen habe, indem man den heutigen Ohren mit neuen Wirkungen entgegenkommt [hodiernis auribus recenti allusuram titillationeen]”. En el prólogo de las *Symphoniae Sacrae* (prima pars, 1629).

La contraposición entre “estilo antiguo” y “nuevo estilo” en la música, que aparece en Italia desde Monteverdi, se encuentra en cierto modo en Correa. Si digo, en cierto modo, es porque las innovaciones de las composiciones de Manuel Correa, a semejanza de las de los maestros protestantes alemanes (H. Schütz) de su época, aparecen siempre basadas en el fundamento firme del contrapunto y del estilo motético de composición de procedencia renacentista (franco-flamenca), en línea con Giovanni Gabrieli (1557-1612) y Ludovico Viadana (1564-1645). Conviene recordar que si Gabrieli, antes de ser primer organista de San Marcos de Venecia, había desarrollado su actividad musical desde 1575 a 1579 en la capilla de la corte de Munich bajo el compositor franco-flamenco Orlando di Lasso, posteriormente, desde Venecia, influyó muchísimo en el desarrollo de la música y fue considerado, según la perspectiva de aquella época, junto a Claudio Monteverdi, diez años más joven que él, como músico notabilísimo e innovador. Pero, de un modo diferente a Monteverdi, Gabrieli quiso unir en la música lo nuevo con lo viejo, de modo que “el pasado” no quedó para él estancado como algo “histórico”, sino asumido en el presente.

Por otra parte, cuando Correa llegó a Zaragoza, todavía no estaba tan lejano el contrapunto clásico del maestro de Zaragoza Sebastián Aguilera de Heredia, cuyos *Magnificat* seguirían cantándose, como muy posiblemente también los *salmos* de Melchor Robledo (finales del s. XVI).

La imagen exterior de las composiciones de Correa revela ciertas innovaciones que fueron aceptadas ilimitadamente por muchos compositores del barroco alemán, como H. Schütz: nuevo concepto y uso de la disonancia y del ritmo (compás/acento), inclusión de coros y partes instrumentales en la composición vocal, canto solístico, bajo general y, dentro de todo esto, el esfuerzo por la articulación y expresión musical del texto, sobre todo aquellos en lengua vernácula. Estas novedades hicieron la música vocal de Correa más viva y penetrante, es decir, más dinámica y capaz de afectar y conmover al hombre. Especialmente sucede esto en las composiciones a varios coros, en las que éstos actúan encadenándose recíprocamente o uniéndose en una plenitud sonora, a veces, avasalladora. Para ello, es preciso un tipo de composición llana y compacta, como si se fundara en “acordes”, en la que el bajo general actúa apoyando y fortaleciendo todo el suceso sonoro. En Correa, pues, como en G. Gabrieli o H. Schütz, la antigua técnica polifónico-contrapuntística siguió siendo el fundamento de todas sus innovaciones. En este sentido, podemos decir que es un compositor propiamente barroco “a la manera protestante alemana”.

En Italia, desde Monteverdi, la antigua práctica quedó, por lo general, reservada a la música litúrgica; la “nuove musiche”, en principio, se desarrolló dentro del área de la música profana, desembocando en la música teatral y dando origen a la ópera. Esto significó, respecto a la intención y factura compositiva, para Monteverdi, aquella segunda época de la música (*seconda prattica*), que se contraponen a la antigua práctica de composición (*prima prattica*), en el sentido de unión y, a la vez, de incisión, de algo nuevo por principio, que consistía ante todo en subordinar la armonía, es decir, el uso de las consonancias y disonancias, a la melodía, es decir, a la expresión del texto. Monteverdi caracteriza el concepto de “*seconda prattica*”, acuñado por él en su quinto Libro de Madrigales de 1605, del modo siguiente: “junto a la práctica de composición, enseñada por Zarlino, existe, entretanto, aún otra concepción [uso de la disonancia], que se aparta de lo usual y cuyo fundamento es la verdad”.

II. LAS TIPOLOGÍAS DE CORREA

Las composiciones con textos en castellano de Correa, conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, reflejan aquella variedad tipológica, característica de la poesía del Siglo de Oro¹. Generalmente, estas composiciones se vienen englobando dentro del concepto de “villancico”, un término, que, más o menos definido en el siglo XVI, llega a ser, en el siglo XVII, tan lato y difuso, que, por acaparar dentro de sí tipologías hasta entonces diferenciables, se arriesga ahora a perder concreción. Es curioso, que dicho término no aparezca en el *Cancionero de la Sablonara* ni en otros repertorios españoles de las dos primeras décadas del siglo XVII. Esto podría estar relacionado con el Real Decreto del 11 de junio de 1596, en que Felipe II prohibía los villancicos en la Capilla Real. A partir de la tercera década del siglo XVII, el villancico reaparece con nuevas fuerzas², diversificado y lleno de nuevos contenidos poéticos y musicales. Paralelamente acusa 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 transformar y agrupar en torno a sí otras tipologías, diferenciadas hasta entonces, como el romance, la canción, el estribillo, las coplas, y otras, absolutamente nuevas como la jácara, el solo, el dúo..., relacionadas con lo escénico o también con el oratorio y la cantata³. Dentro de este complejo proceso de desarrollo y cambio, el villancico se renueva durante el siglo XVII, debido a la nueva concepción de la técnica de componer y a su función social, religiosa o civil. La presencia de textos procedentes de una lengua viva y dinámica como el castellano, frente al retoricismo académico del latín e 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 hará sentir en la música instrumental. Otras formas poéticas, desarrolladas en el nuevo estilo dramático, el teatro (diálogos, solos, dúos), género por excelencia del Siglo de Oro, inundan, enriquecen y

1. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982. Anejos de la Revista “Segismundo” 5. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes (CSIC), 1983. pp. 1350.

Oigan escuchan atiendan, Pa Sn Fran.co de Paula [finales del s. XVII] a 11, 6° Tº, de Juan de Araujo, RBMSA, 184, (Montevideo Museum), en *Inter-American Music Review* (Robert Stevenson, editor) Volume VI / Spring-Summer 1985 / Number 2. pp. 46-58.

Navarro Tomás, T.: *Métrica Española*. Barcelona, Editorial Labor, 1991. Nueva Serie, 11; Apartado “Siglo de Oro”, pp. 251-304.

2. Aranyes, J.: *Villancicos y Canciones Castellanas*. Roma, 1624. Cfr. también De la Vera, Fray Martín: *Instrucción de eclesiásticos*. Madrid, 1630.

3. Bonastre, F.: *Historia de Joseph, Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986.

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 en forma de ecos, se abre ahora hacia nuevos experimentos como la forma de expresión por medio de contrastes, en sentido cada vez más dialógico entre los diferentes conjuntos vocales e instrumentales.

Tipologías: Juan Díaz Rengifo⁴ se ocupa en su *Arte Poética*, en primer lugar, de los villancicos y 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 época de mi proyecto de investigación, me ha llevado a consultar ahí algunas de las tipologías más frecuentes. Me refiero a los villancicos, ballatas o “cancioncillas” y romances. Diferentes tipologías, que, debido a la estructura textual y articulación musical, aparecen en las obras de los compositores aragoneses de la segunda mitad del siglo XVII como “estribillos”, unas se transforman y acercan –debido a su tratamiento musical– a las 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. En las “cancioncillas”, se trata de formas populares⁵ tipo “ballata” o de “redondilla”, según Rengifo, y no de canciones, propiamente dichas, que, por lo general, eran compuestas en versos de arte mayor y, musicalmente, divididas en dos partes, que se repiten. La canción como forma poético-musical –que, en cierto modo, crea un puente con la música del siglo XVI– sigue perteneciendo en el siglo XVII a ambientes serios y cultos y no tanto a los populares. M. Sánchez de Lima decía, 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”⁶. Respecto a las “responciones”, se trata, generalmente aquí, de formas poéticas semejantes, a veces idénticas, a los estribillos. Con frecuencia ofrecen el mismo texto que los estribillos, si bien son más elaboradas, respecto a la técnica de composición musical, y requieren una mayor participación de voces, seis u ocho, agrupadas con frecuencia en diferentes coros, frente a los estribillos, que suelen componerse “A Solo”, “A Dúo” o “A Quatro”. Muchas responciones ofrecen un tipo de composición paródica⁷ cuyo modelo, respecto al texto y a la melodía musical, es el estribillo. Sobre los “romances” escribe Rengifo: “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 [...]. 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 asonancia, de suyo no lleve al oido tras si, no sè que bondad puede tener el Romance. [...] 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”. Los romances aragoneses del s. XVII van acompañados frecuentemente de un estribillo y/o una responción. A veces, ofrecen además un grupo de coplas. En 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, a la vez, ofrecen mudanzas, vuelta y represa. Respecto a las tipologías, denominadas en los manuscritos, “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

4. Díaz Rengifo, Juan: *Arte Poética*. Madrid, 1644. (reedición de la edición de Salamanca de 1592). pp. 30-38.

5. Michael Praetorius (*Syntagma musicum III*, 1619, p. 17) define la cancioncilla del modo siguiente: “Canzonette. Ist das Diminutivum, und seynd auch kurtze Liedlein oder Meistergesänge, doch allezeit mit weltlichen Texten [...] Und in diesen Canzonetten wird meistentheils die erste und letzte Reye repetirt, die mittelste aber nicht”.

6. Sánchez de Lima, M.: *Arte poética en romance castellano*. Alcalá de Henares, 1580. p. 45.

7. Coincido con lo que afirma Carmelo Caballero en su tesis doctoral *Miguel Gómez Camargo (1618-1680)*. Valladolid, 1994.

de las obras estudiadas, las indicaciones “A Solo”, “A Duo”, “A quatro”, “A seis”, “A ocho” o “A once” no definen expresamente una tipología concreta, aunque este tipo de indicaciones aparezca, a veces, en cabeza, o también, en la cubierta de las obras como título propio. Su objetivo, que podría estar relacionado con lo escénico (diálogos, comedias, autos sacramentales), es, según parece, especificar el número de participantes, es decir, indicar si se trata de un tipo de composición a una, dos, cuatro, seis, ocho u once voces. Las indicaciones “A solo”, “A duo” y “A quatro” pueden encontrarse en los estribillos, coplas y romances, las “A seis” y “A ocho”, sin embargo, en las respuestas.

Sobre la relación entre estructura poética y técnica de composición musical, he estudiado, dónde entran en contacto las estructuras lingüísticas y las musicales, teniendo presente aquellos matices accidentales o substanciales que cada época pone al servicio del compositor. ¿Dónde coinciden lenguaje y música? ¿Dónde existen posibles correspondencias entre ambos? Se observa que, en estas composiciones, el músico tiene en cuenta un lenguaje firme, acabado, que posee estructuras musicales propias como el metro, la rima y el ritmo. El compositor, al musicalizar el texto, se enfrenta no sólo a un sistema de signos y significados, sino a un “cuerpo sonoro firme”, a un “sistema lingüístico resonante”. El compositor capta el texto como lenguaje sonoro. El compositor sabe que existen en el lenguaje dos categorías, la resonancia o lo sonoro-musical, por un lado, y el código de signos y significados, por otro. La primera de ellas configura lo que es la apariencia externa del lenguaje, es decir, su realidad física: el sonido de las letras, la serie de diferencias de intensidad del sonido, las sílabas acentuadas y átonas, el modo de articular las frases, de imitar la melodía del idioma, es decir, el acento del que habla, la forma, extensión y manera de hablar, es decir, 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 esto 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 tempo, el tono, las articulaciones etc. En este sentido el lenguaje es, en sí, música. El lenguaje posee una fuerza sonora propia que enriquece y caracteriza a la música. El carácter propio del Canto Gregoriano, por ejemplo, procede de la resonancia del latín, de modo que una melodía gregoriana, privada del latín y provista de un texto en castellano, cambia categóricamente su imagen, es decir, se convierte en otra 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 recoge todos estos matices del texto y los interpreta musicalmente, ofreciendo una recitación musical (*declamatio textus*) conforme a su sentido. 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 palabras o frases distintas, otorgándole así un significado. 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 o su “forma poética”, sino también su “espíritu”, es decir, aquella aparente sencillez, que imprime en la música un sello de espontaneidad, de vida, de actualidad o de presente.

Centrándonos ahora en el ritmo del verso castellano. Aunque Rengifo⁸, como anteriormente Salinas, al ocuparse del ritmo del verso castellano, hable 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. Es cierto que, en el siglo XVI, los compositores interpretaban el acento del texto cuantitativamente; sin embargo, desde el siglo XVII,

8. *Op. cit.* “De la cantidad de las silabas. CAP. VI”, *op. cit.*, pp. 10 ss.

debido a los cambios armónicos y melódicos, la música dispone ya de nuevos recursos, como el ritmo del compás fundado en el peso armónico o melódico, para poder reproducir el acento intensivo de los textos. No obstante, el ritmo cuantitativo pesa aún sobre los músicos del siglo XVII, bien sean músicos prácticos o teóricos. Respecto al ritmo musical del verso en lengua vernácula, aparece, desde el siglo XVI en Italia, una fuerte polémica, debido a que los italianos parecen no comprender ni aceptar la gran diferencia y variedad, que plantean la poéticas de otros idiomas como el francés, el castellano o el alemán⁹. Es cierto que estos idiomas no habían desarrollado su estructura gramatical, poética y retórica a los niveles que ofrecía el italiano en el siglo XVI. Es lógico que la poética italiana siguiera siendo durante el siglo XVII el modelo a imitar en España y en otros países.

Aún no se ha estudiado suficientemente la relación entre figuración musical y el acento del verso castellano, es decir, la imagen gráfica del fuerte compromiso existente entre ambos durante el siglo XVII. Es cierto, que la grafía musical de los manuscritos no es tan coherente como para sacar conclusiones generalmente válidas. No obstante, observando detenidamente los manuscritos musicales, encontramos detalles en la notación, como el ennegrecimiento de figuras, que tienen una clara intencionalidad rítmica, relacionada con el acento intensivo de las palabras y su orden jerárquico dentro del verso. Este fenómeno aparece con mayor claridad en las composiciones, regidas por compases de proporción, cuyas partes pueden ser articuladas en dos partes de subdivisión ternaria, o en tres de subdivisión binaria. El predominio, en los manuscritos españoles del siglo XVII que contienen estas composiciones en castellano, del compás mayor de proporción (ϕ 3/2: Breve-Semibreve por "tactus") y menor de proporción o "proporcioncilla" (C3/2: Semibreve-Mínima por "tactus"), frente a los compases mayor (ϕ) y menor o "compasete" (C) se debe al afán de recoger musicalmente los matices rítmicos del texto, es decir, del verso. A veces, el cambio de articulación del compás está indicado por medio del ennegrecimiento de las figuras musicales.

9. Cfr. Dür, Walter: *Sprache und Musik*. Kassel, 1995, p. 54.

1. Descripción de las fuentes

1. Angel que tan bello estas

A Santo Tomás de Aquino

Estribillo y coplas a 4 voces

Fray Manuel Correa

Zaragoza Zac¹⁰ 57/835 (sig. antigua, Leg. LXXXIV-10)

Título propio (en el reverso del papel de Tenor de las coplas):

A4 A Sto Tomas Aquino Fr M Correa

Esta composición “A4” se nos ha transmitido en dos bloques de papeles: A (=Estribillo A4), y B (=Coplas A4). El formato de todos los papeles es horizontal y muestran una idéntica caligrafía literaria y musical. En ningún papel del bloque A aparece el nombre de Correa, si, en cambio, encontramos “Fr. M Correa” en todos los del bloque B. Además en el reverso del papel del Tenor de este segundo bloque, que sirve de cubierta para todos los papeles, encontramos el título propio siguiente: *A4 A Sto Tomas Aquino Fr M Correa*.

BLOQUE A:

Está formado por cuatro papeles (218 x 314 mm.):

Estribillo A4

Estriv[ill]º A4. [En todos lo papeles].

Voces y compás: [Tiple 1º] sol-2, CZ; [Tiple 2º] sol-2, CZ, [Alto] do-2; CZ y [Tenor] do-3, CZ.

Tonalidad: Sin alteración en la clave, sol mixolidio.

Texto del estribillo

Se trata de un pequeño poema, dividido en cuatro partes diferenciadas: a-b-c-a. La parte “a” es propiamente un *estribo* y consta de un pareado asonantado de versos amétricos, el primero de ellos octosílabo y el segundo tetrasílabo. Sigue la parte “b”, constituida por dos *mudanzas*, cada una de ellas ofrece un pareado de versos hexasílabos asonantados, a continuación sigue la parte “c”, a modo de *copla* (o *dos vueltas*) en forma de redondilla con versos hexasílabos, de rima asonantada y abrazada (abba), y como final aparece de nuevo la parte “a” a modo de *represa* o *estribo*:

cabeza

Angel que tan vello estás
donde bas

Mudanza 1

A luz amorosa
Tan lindo y hermoso

Mudanza 2

te mira el amor
ay Dios que fabor¹¹

10. Zac: Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza.

11. En el ms. musical las voces Tiple II, Alto y Tenor ofrecen la siguiente variante: “mas ay que favor”.

Redondilla

y pues dulce goças
coros de armonia
sea el sol y el dia
la luz de tu aurora

Represa

Angel que tan vello estas
donde bas

BLOQUE B:

Está formado por cuatro papeles (218 x 314 mm.), que contienen las cuatro voces de las coplas. Cada una de las coplas, dos en total, está formada por tres estrofas. En la melodía aparece un doble signo de repetición entre el primero y segundo verso de cada una de las estrofas, indicando la repetición de ambas partes. Aparecen seis estrofas con la misma música, escritas bajo la melodía, una debajo de la otra. Cada uno de los versos están separados entre si por un punto. Una gran línea horizontal separa las tres primeras estrofas de las tres siguientes. La parte del Tenor solo lleva el *incipit* literario de la primera estrofa..

Coplas A4

[Coplas:] A4 fr. M Correa. [En todos los papeles. En el de Tenor aparece a continuación:] A S[an]to Tomas Aquino.

Voces y compás: [Tiple] 1º, sol-2, CZ; [Tiple] 2º, sol-2, CZ; Alto, do-2, CZ y Tenor, do-3, CZ.
Tonalidad: Sin alteraciones en la clave, sol mixolidio.

Texto de las coplas

Las coplas están compuestas en forma de *romance* "en a", dividido en seis estrofas, cada una de ellas de cuatro versos octosílabos con rima asonantada en los versos pares y libre en los impares (abcb). Las seis estrofas del romance estan articuladas en dos coplas, cada una de ellas comprende tres estrofas. Ambos grupos de estrofas están divididos por una raya horizontal. Todas las estrofas se cantan con la misma música. Cada una de las estrofas glosa una diferente faceta de la vida de Tomás de Aquino:

Hasta la esfera del sol¹².
Por los aires bas tomas.
y con credits de luz.
siendo estrella al sol se ba.

su pecho se mira cielo.
de tantas luzes capaz.
que la vez que no le busca.
el sol le viene a buscar.

tanto buela con su pluma.
y con tal velocidad.
que si alteça fin no excede.
Puede al angel igualar.

que Mucho que tomas sea.
fuente de la graçia ya.
si bebio la çiençia toda.
de tan divino Raudal

12. Variante del alto: "Esta es la esfera del sol".

este es el sabio sin riesgo.
de engañarse ni de herrar.
porque a tanta çiençia adorna.
espíritu y humildad

esta luz que dio a la yglesia.
tanto Rayo celestial.
las estrellas mas luçientes
enbidian su claridad.

Observaciones

Posiblemente, este villancico comienza por las *coplas*, interpretándose el *estribillo* después de la tercera y sexta estrofa de las coplas, respectivamente. Si los cuatro papeles del *estribillo* ofrecen cuatro partes vocales, los de las *coplas*, sin embargo, solo los correspondientes a las tres partes superiores son puramente vocales, pues el papel del tenor, al no llevar texto, se supone que es instrumental.

2. Ausente del bien que adoro

Coplas y estribillo

Correa

Zac 57/829 (sig. antigua Leg LXXXIV-4)

Carece de título propio

Estas *coplas* y *estribillo* se nos han transmitido en tres bloques de papeles: A (=4 papeles, que se corresponden con las cuatro voces de las Coplas), B (=4 papeles, que se corresponden con las cuatro voces del Estribillo) y C (=1 papel, bajo general para las Coplas y el Estribillo). Todos los papeles de los bloques A, B y C son de formato horizontal y muestran semejante caligrafía literaria y musical. El nombre de Correa aparece en todos los papeles, en dos de ellos, Tiple 1º y 3º de las *coplas*, aparece además, a continuación de Correa otro nombre ilegible tachado.

BLOQUE A:

Contiene cuatro papeles (217 x 313 mm.):

Coplas a 4

Voces y compás: Tiple [1º] Coplas a 4 [do-1, C], Tiple [2º] Coplas a 4 [do-1, C], Tiple [3º] Coplas a 4 [do-1, C] y Baxo Coplas a 4 [fa-4, C]. [Debajo de la melodía aparecen las seis coplas sucesivamente, divididas en dos grupos de tres y ambos separados por una raya continua.

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol-dórico.

Texto de las coplas

Las *coplas* están compuestas en forma de *romance* "en o", dividido en seis estrofas, cada una de ellas de cuatro versos octosílabos con rima asonantada en los pares y libre en los impares (abcb). Las coplas están articuladas en dos grupos de tres estrofas. Ambos grupos están divididos por una raya horizontal. Al final de cada copla o triple estrofa se indica que se canta el estribillo. Cada una de las estrofas de las coplas van glosando diversos aspectos del dogma del sacramento eucarístico:

copla 1ª

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

A vista de lo que quiero
tanto ausente de el estoy
que quiere sin que le vean
que este muriendo de amor

Mi alibio consiste solo
en mi llanto y aflicción
que el pensar es elocuente
donde es el llanto labor
[Estribo]

copla 2ª

Misterios de un dios amante
que confunden la razón
pues como es Dios pan de vida
donde su muerte cifro

Yo solo tendre por dicha
 el retiro en el favor
 que es gloria esta mesa cuando
 tiene la pena saçon

En fe de la blanca nube
 que reboça todo el sol
 si el alma con sol yo viere
 toda la ausencia çeso
[Estribo]

BLOQUE B:

Contiene cuatro papeles (217 x 313 mm.):

Estribillo a 4

Voces y compás: [Tiple 1º, do-1, CZ], [Tiple 2º, do-1, CZ], [Tiple 3º, do-1, CZ] y [Bajo fa-4, CZ].

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol dórico.

BLOQUE C:

Contiene un papel (217 x 313 mm.) con el bajo general de las Coplas y el Estribillo.

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol-dórico.

Texto del Estribillo

El estribillo está elaborado en forma de seguidilla con cuatro versos, alternando los de siete sílabas (impares) con los de cinco (pares). Su rima es libre en los versos impares y asonantada en los pares. Al final se repiten, a modo de *represa o estribo*, los dos últimos versos de la seguidilla:

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

Repetición
 porque solo es mi vida
 morir de amores

Observaciones

Este villancico comienza con el canto de las *coplas*, interpretándose el *estribillo* después de la tercera y sexta estrofa, respectivamente, es decir, después de cada una de las coplas. Todos los papeles de las coplas y del estribillo tienen texto, por lo tanto, todas sus partes son vocales. El papel del guión o acompañamiento a las coplas y al estribillo corrobora el orden, arriba indicado, a seguir en la interpretación: coplas-estribillo.

3. Con tu vista remedias mis males

R[esponsi]on A 8 y duo

Correa

Zac 57/834 (sig. antigua Leg 84 = 9)

Título propio [aparece en el reverso del papel del arpa, que servía de cubierta para el resto de papeles]: *Expectatio partus / con tu vista remedias mis males / A 8. Correa.*

Esta composición se nos ha transmitido en tres bloques de papeles: A (=4 papeles del Coro 1º de la “R[esponsi]on A 8. y del duo”), B (=4 papeles del Coro 2º de la “R[esponsi]on a 8”) y C (= 2 papeles, uno de acompañamiento al órgano para la R[esponsi]on y otro con el guion general para el arpa). El formato de los diez papeles es horizontal. Todos muestran semejante caligrafía literaria y musical y en todos ellos aparece el nombre de Correa.

BLOQUE A:

Contiene cuatro papeles (253 x 357 mm.):

R[esponsi]on A 8 y Coplas A duo:

Coro 1º R[esponsi]on a 8 Correa [en los cuatro papeles]

a) Voces y compás del coro 1º: Tiple 1º sol-2 CZ, Tiple 2º sol-2, CZ, Alto do-2, CZ y Tenor do-3, CZ.

Tonalidad de la Responsión: Con un bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

b) Voces y compás del duo: Tiple 1º sol-2, CZ (escrito en el mismo papel del Tiple 1º del coro 1º, siguiendo a la responsión) y Tenor do-3, CZ (escrito en el mismo papel del Tenor del coro 1º, siguiendo a la responsión).

Tonalidad del duo: Con un bemol en la clave, comienza en fa jonio y termina en el V grado (do).

BLOQUE B:

Contiene cuatro papeles (253 x 357 mm.):

Responsión:

Coro 2º Correa [en los cuatro papeles].

a) Voces y compás: [Tiple] sol-2, CZ, [Alto] do-2, CZ, [Tenor] do-3, CZ y [Bajo] do-4, CZ.

Tonalidad: Con un bemol en la clave, fa-jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

BLOQUE C:

Contiene dos papeles (253 x 357 mm.):

Responsión, Entrada y coplas:

a) *Para el órgano R[esponsi]on Correa*, do-3, CZ

Tonalidad: Con un bemol en la clave, fa-jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

b) *Para el arpa Correa*

Este papel contiene los acompañamientos en el siguiente orden:

1. Responsión do-3, CZ, con un bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental. [Aparece el incipit literario debajo del pentagrama:] “Con tu visa remedias mis males”.

2. Entrada solo [sobre el pentagrama]. [Incipit del texto, bajo el pentagrama] “Con tu vista”. [Tonalidad: do-3, CZ, con un bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental. Al final de esta parte aparece la incitación siguiente:] a la responsión.

3. Copla [escrito sobre el pentagrama y debajo de él aparecen los *incipit* literarios de las coplas]: Todos esperamos / ese sol hermoso / di que buele / el verte. [do-4, CZ, con un bemol en la clave, comienza en fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental y concluye en el V grado (do)].

Texto de la Responsión

El texto de la responsión se nos muestra en forma de *pareado* con rima consonante, *amétrico*, es decir, con el primer verso de diez sílabas y el segundo de once. En primer lugar, aparece el pareado cumpliendo la función de estribo para concluir, a modo de represa, con la repetición del primer verso del pareado.

Cabeza

Con tu vista remedias los males¹³
que causan la culpa en los mortales¹⁴

Represa

con tu vista remedias los males

Texto de la Entrada

Solo conocemos el incipit: “Con tu vista” Es de suponer que es idéntico al de la Responsión.

Texto de las Coplas

Las coplas están compuestas en forma de *romancillo* “en e” en los versos pares, dividido en cuatro estrofas o coplas de cuatro versos hexasílabos, los impares con rima libre y los pares asonantados (abcb). Cada una de las coplas va glosando un matiz diferente de la devoción de la *Expectatio Partus Mariae Virginis*:

Todos esperamos
virgen reina y madre:
el dichoso parto
por todas edades¹⁵

ese sol hermoso
que mujer esparçe:
a los desterrados
en aqueste valle

di que buele al tiempo
porque cada instante:
es para el que espera
mil eternidades

el verte nacido
puede consolarme:
que mi dicha es cierta
viendo a dios en carne

Observaciones

En el papel del arpa aparece despues de la responsión una parte denominada “entrada solo”, indicando al final que se vuelve “a la responsión”. A continuación aparece la parte correspondiente a la “copla”. La parte vocal de esta “entrada solo” no ha aparecido en el legajo, posiblemente se haya perdido. Su texto lo sabemos por el *incipit* literario, que indica “con tu vista”, por lo tanto, parece ser idéntico al de la “responsión”. No obstante, siguiendo el orden que nos aporta este papel de arpa, el orden de interpretación sería el siguiente: a) Responsión b) Entrada solo a) Responsión

13. 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”.

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

15. Los dos últimos versos de cada copla se repiten con la misma música

c) Copla duo a) Responsión (a-b-a-c-a). La “responsión” se interpretaba a dos coros con acompañamiento de órgano y arpa. A continuación se cantaba la “entrada” a solo y acompañamiento de arpa, después se volvía a la “responsión” cantándose igual que al principio, después se interpretaba la “copla a duo” de tiple y tenor con acompañamiento de arpa y por último la responsión.. Al concluir la copla en el V grado de la final del tono fa-jonio, es decir, en “do” en vez de en la tonalidad principal “fa”, es evidente que se concluía con la responsión, que concluye en “fa”.

4. Estrellados se ponen los zielos

Responsión a 10

Manuel Correa

Zac B-57/826 (sig. antigua Leg LXXXI-1)

Título propio [aparece en el reverso del papel del órgano, que servía de cubierta para el resto de papeles]: † / *Reyes / Estrellados seponen los zielos / Correa a 10 / Año 1649 Reyes*. [la palabra *Reyes* esta añadida posteriormente, las dos veces]

Esta composición está dividida en tres coros. Los coros primero y segundo dialogan tanto en la responsión como en las coplas y el tercero refuerza algunos pasajes. La composición se nos ha transmitido en cuatro bloques de papeles: A (=2 papeles, Tiple y Tenor del 1º coro respectivamente. En ambos responsión y copla). B (=4 papeles, Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor del 2º coro: responsión y copla). C (=4 papeles, Tiple, Alto, Tenor y Bajo del del 3º coro: responsión y copla). D (= 2 papeles: uno para el órgano que acompaña a los coros 2º y 3º: responsión y copla, y otro para el arpa, que acompaña los tres coros: responsión y copla. Todos los papeles son de formato horizontal, muestran semejante caligrafía literaria y musical, y en todos ellos aparece el nombre de Correa.

BLOQUE A:

Contiene dos papeles (217 X 314 mm.):

Voces y compás: *1º coro, Ron. a 10, copla, Correa* [en todos los papeles] Tiple, sol-2, CZ; Tenor, Do3, CZ]

BLOQUE B:

Contiene cuatro papeles (318 x 217):

Voces y compás: *2º coro, Ron. a 10, copla, Correa* [en los cuatro papeles] Tiple 1º, sol-2, CZ; Tiple 2º, sol-2, CZ; Alto do-2, CZ; Tenor do-3, CZ

BLOQUE C:

Contiene cuatro papeles (318 x 217):

Voces y compás: *3º coro, Ron. a 10, copla, Correa* [en los cuatro papeles] Tiple sol-2, CZ; Alto do-2, CZ; Tenor do-3, CZ; Baxo do-4, CZ

BLOQUE D:

Contiene dos papeles (318 x 217):

Organo, fa-3, CZ y Arpa, do-3, CZ

Tonalidad de la responsión y copla: Sin alteraciones en la clave, do-jonio.

Texto de los tres coros

R[esponsió]n

Estrellados se ponen los zielos

Estrellados se ponen los zielos

por ver sus desvelos

al sol entre yelos

llorando mis duelos

lucir un meson

y tienen razon.

Mas diran a las luzes q[ue] son
hermosas estrellas
si puras y bellas
no rinden çentellas
al pobre portal
q[ue] no tienen tal.

Pesar de mi mal
plazer de mi bien

o q[ue] raios y luçes se ven
q[ue] al sol con espanto
el alva divissa
verterlos con rissa
formarlos con llanto

lloreme
pues me importa tanto
y riase me
pues me esta tan bien.

Copla [1ª]

A los reyes que ban del oriente
un astro luciente
con luz eloquente
del sol mas ardiente
les da relacion
y tienen razon.

Mas si gusta de ser su blason
diranle sus raios
si breves desmayos
los da por ensaios
el sol inmortal
q[ue] no tienen tal.

Q[ue] gustosos los reyes letrados
q[ue] vien avisados
dividan estados
por otros cuydados
de su corazon
y tienen razon.

No les diga bulgar presuncion
q[ue] savios baldona
si nezio blasona
de firme corona
cabeza mortal
q[ue] no tienen tal.

Copla [2ª]

Van los reyes en esta partida
tan bien prebenida
buscando la vida
de un rey ofrecida
a su devocion
y tienen razon.

Más si juzgan alguna ambición
de sus corazones
en breves razones
diran los blasones
de un pobre portal
que no tienen tal.

Reyes ban donde ban los pastores
a ber los primores
del niño de flores
goçando sabores
sin mas distincion
y tienen razon.

No presuman por ser del tuson
q[ue] tienen grandezas
q[ue] gozan riquezas
si ya de pobrezas
no llevan señal
que no tienen tal.

Observaciones

Esta composición es interpretada por un tiple y tenor solistas, que forman el primer coro, que es reforzado y jaleado constantemente por dos coros de cuatro voces, el coro segundo o coro favorito (Ti-Ti-A-T) dialoga y subraya determinadas frases del coro primero, mientras que el coro tercero o de ripienistas (Ti-A-T-B) tiene como misión reforzar en determinados momentos al 1º y 2º. El orden, según el guión del arpa es el siguiente: comienza la responsión a 10 y siguen las dos coplas, repitiéndose después de cada una de ellas la responsión.

5. Guardense bien

Villancico A8 y coplas a duo y A4

[Correa]

Zac 99/1403

Posee este villancico dos títulos propios:

a) *Al Nacimiento / Guardense bien ; de Correa* [Esta inscripción aparece en el reverso del papel de la 1ª copla, do-3].

b) *Villancico. A .8. Guardense bien* [una mano posterior ha escrito sobre este título propio: *Al Nacimiento. Y debajo: Correa / Incompleto*] [Esta inscripción aparece en el papel del Bajo del 2º Choro, do-4”].

Este Villancico se nos ha transmitido en tres bloques de papeles: A, que contiene los papeles del 2 choro A8. B, con las Coplas a duo y A4, y C, con los papeles del 1º y 2º choro y el del guión del A8. El formato de todos los papeles es horizontal. Los papeles del bloque A y B tienen distinta caligrafía literaria y musical, que los del grupo C. El nombre “Correa” aparece una vez en el bloque A, reverso del papel de Bajo del 2º choro y otra vez en el bloque B, reverso del papel de la 1ª copla. Estos papeles sirvieron de cubierta para el resto de papeles.

BLOQUE A:

Está formado por cuatro papeles (255 x 358 mm.):

[Resposición] A .8.

2º choro a .8. [en todos lo papeles].

Voces y compás: [Tiple 1º] sol-2, CZ, [Alto] do-2, CZ, [Tenor] do-3, CZ y [Bajo] do-4, CZ

Tonalidad: Sin alteración en la clave, sol mixolidio, o según Lorente, octavo tono.

Texto del “A 8”

El texto del “A 8” se nos muestra en forma de *pareado* asonantado y amétrico, es decir, con el primer verso de nueve sílabas y el segundo de doce. En primer lugar, aparece el pareado cumpliendo la función de estribo para concluir, a modo de represa, con la repetición del primer verso del pareado.

Cabeza

Guardense bien guárdense bien
que la salud de todos ya esta en belen

Represa

Guardense guardense bien.

BLOQUE B:

Está formado también por cuatro papeles (255 x 358 mm.):

Contienen las “coplas a duo y a quatro”. Cada uno de ellos contiene una copla diferente, aunque con la misma música y cada una de las voces del A4.

Coplas a duo y a quatro:

Coplas a duo y a quatro [En los cuatro papeles].

Voces y compás:

1. [Tiple 1º], sol-2, CZ, contiene la 3ª copla a una voz “Sanson naçareno” y la parte del Tiple 1ª del A4, sol-2, [CZ].

2. [Tiple 2º], sol-2, CZ, contiene la 2ª copla a una voz “Un montañes ydalgo” y la parte del Tiple 2ª del A4, sol-2, [CZ].
3. [Tiple 3º], sol-2, CZ, contiene la 4ª copla a una voz “Una virgen y madre” y la parte del Tiple 3ª del A4, sol-2, [CZ].
4. [Tenor], do-3, CZ, contiene la 1ª copla a una voz “Un noble billano” y la parte del Tenor del A4, do-3, [CZ].

Tonalidad:

-Coplas: sin alteraciones en la clave, do jonio.

-A quatro: sin alteraciones en la clave, sol mixolidio, o según Lorente, octavo tono.

Textos de las coplas a duo y “a quatro”

Aparecen cuatro coplas, cada una de ellas compuesta en forma de *romance “en o”* (abcb) y dividida en tres partes bien diferenciadas: a) Una estrofa polimétrica de cuatro versos, el primero de ellos de seis o siete sílabas y los tres restantes octosílabos. La rima es asonantada en los versos pares y libre en los impares (a-b-c-b). b) Siguen tres mudanzas y vueltas, cada una de ellas de dos versos, el primero (mudanza) de cuatro y el segundo (vuelta) de ocho sílabas, este último rimando en asonante con los versos pares de la primera estrofa. c) Por último, el “a quatro”, a modo de estribo, en forma de pareado con dos versos de nueve sílabas, que finaliza repitiendo el primero de ellos a modo de represa.

Cada una de las estrofas narra un episodio diferente de una historia relacionada, por un lado, con los personajes bíblicos de Sansón y Dalila y, por otro, con la historia del nacimiento de Jesús en Belén.

Copla

1ª Un noble billano.
padre del mayor delito
el primer hombre del mundo
por una mujer perdido.
[silencio de breve, semibreve y mínima]

Mudanza 1ª

de la nada
Vuelta
lugar del polvo becino
[silencio de breve y semibreve]

Mudanza 2ª

unas pieles
Vuelta
de su pecado castigo
[silencio de breve, semibreve y mínima]

Mudanza 3ª

Es berdad
Vuelta
y la verdad se a perdido.

A quatro:

Estribo
Cabeza
no entre en la corte no entre.
que este fue quien trujo la peste
Represa
no entre en la corte no entre.

Copla 2

2ª Un montañes ydalgo.
 por un pribilejio antiguo.
 Voz de la mejor palabra
 y el mejor de los nacidos.
[silencio de breve y semibreve]
 Mudanza 1ª
 de la gracia
 Vuelta
 de donde a salido limpio.
[silencio de breve y semibreve]
 Mudanza 2ª
 Un pellico

Vuelta
 de mas candor que el armiño.
[silencio de breve, semibreve y mínima]
 Mudanza 3ª
 En un dedo
 Vuelta
 tray el abono de christo

A quatro:

Estribo
Cabeza
 no entre en la corte no entre.
 que este fue quien trujo la peste
Represa
 no entre en la corte no entre.

Copla 3ª:

3ª Sanson naçareno.
 por su balor conocido.
 que las columnas del templo
 son de sus fuerças testigos.
[silencio de breve, semibreve y mínima]
 Mudanza 1ª
 donde todos
 Vuelta
 los que de adan fueron hijos.
 Mudanza 2ª
[silencio de breve, semibreve y mínima]
 de una fiera
 Vuelta
 el que peca se a bestido.
[silencio de breve, semibreve y mínima]
 Mudanza 3ª
 su achaque
 Vuelta
 se a de purgar en el limbo.

A quatro:

Estribo
Cabeza
 no entre en la corte no entre.
 que este fue quien trujo la peste
Represa
 no entre en la corte no entre.

Copla:

4ª Una virgen y madre.
del mundo nuevo prodijio
que por orden de dios llega a
parir en un portalillo.

[silencio de breve y semibreve]

Mudanza 1ª

de los cielos

Vuelta

que alla tubo su principio.

[silencio de breve y semibreve]

Mudanza 2ª

de la aurora

Vuelta

que el sol saco el vestido

[silencio de breve, semibreve y mínima]

Mudanza 3ª

asi diçe

Vuelta

como es la madre es el hijo.

*A quatro:**Estribo**Cabeza*

no entre en la corte no entre.

que este fue quien trjo la peste

Represa

no entre en la corte no entre.

BLOQUE C:

Está formado por nueve papeles (220 x 318 mm.):

Cuatro de ellos para cada una de las cuatro voces del 1º coro del A8, otros cuatro para cada una de las cuatro voces del 2º coro del A8 (estos coinciden tanto en la música como en el texto con los cuatro papeles del Bloque A) y uno con la parte del guion para el A8.

A .8.

a) *1º choro* [en los cuatro papeles].

Voces y compás: Tiple 1ª, sol-2, CZ, Tiple 2ª, sol-2, CZ, Tiple 3ª, sol-2, CZ, Tenor 1ª, do-3, CZ

b) *2º choro a .8.* [en los cuatro papeles].

c) *Guion a 8*, do-4, CZ. [sin texto]

Voces y compás: Tiple 1º, sol-2, CZ, Alto, do-2, CZ, Tenor, do-3, CZ y Bajo, do-4, CZ

Tonalidad: Sin alteración en la clave, sol mixolidio, o según Lorente, octavo tono.

Texto del A. 8

Se trata de la misma Responsión a 8 (cfr. un poco más arriba).

Observaciones

Los papeles que nos han transmitido este villancico de Correa hacen evidente que el "A8" era interpretado por dos coros, el primero de ellos, el favorito (Tiple 1ª, 2ª, 3ª y Tenor), con un cantor por voz y el segundo, el de ripieno (Tiple, Alto, Tenor y Bajo), sin embargo, con dos cantores por voz. Ambos coros eran acompañados al menos por un instrumento, como indica el papel del guión. Por lo que respecta a las "coplas a duo y a quatro", se observa en primer lugar que falta el acompañamiento, lo que también indican los constantes grupos de silencios, que aparecen entre la estrofa y siguientes mudanzas de las coplas.

La melodía de las coplas está articulada en cuatro fragmentos musicales, el primero ocupa los cuatro primeros versos, y los tres siguientes corresponden a sus tres mudanzas. Inmediatamente después, sigue el A4. El gran grupo de silencios que separa cada una de las coplas 2ª, 3ª y 4ª del siguiente A4, indica, que, en primer lugar se cantaba la copla 1ª, ya que a ésta le sigue directamente, sin silencios por medio, el A4. Después de cada una de las restantes coplas volvía a cantarse el A4.

El contenido, las diversas caligrafías de los diferentes bloques de papeles manuscritos de este villancico, así como los casi idénticos títulos propios que aparecen, plantean diversas preguntas. ¿Podrían entenderse ambas composiciones, es decir, Responsión, por un lado, y coplas, por otro, como dos obras en sí completas e independientes? ¿La identidad caligráfica del texto y música de los papeles para las “coplas a duo y a cuatro” con los del “2ª choro” del “Guardense bien”, podría interpretarse como que ambas composiciones forman una unidad? ¿Son ambas composiciones de Correa? Ya que no aparece el nombre de Correa en el bloque que nos presenta completo el Guardense bien, A8.

Por lo que respecta a la tipología, se trata aquí de dos obras diferenciadas, es decir, las Coplas y Estribillo, por un lado, y la Responsión A8 con el guión de acompañamiento, por otro.

El orden de interpretación comienza en este caso por la copla a la que sigue el estribo a 4. Al contar solamente con el guión de la Responsión A8 no podemos deducir cuándo se cantaba ésta. Como tampoco cómo era el acompañamiento de las coplas a duo, puesto que no hemos encontrado esta parte.

6. Lo dicho zagal

Romance a solo, Estribillo a solo, Coplas a solo y Responsión A8

Fray Manuel Correa

Zac 57/828 (sig. antigua Leg. LXXXIV-3)

Título propio: [aparece en el reverso del papel del acompañamiento que servía de cubierta para el resto de papeles]: *quien al zagal entre pajas / Correa a 8.*

Esta composición se nos ha transmitido en cuatro bloques de papeles: A, un papel, (=Tiple solo Romance). B, un papel, (=Estribillo solo Con Acompañamiento. Fray Manuel Correa). C, ocho papeles, (=R[esponsio]n A8 , primero coro y 2º coro). y D, un papel, (=acompañamiento del solo //). El formato de todos los papeles es horizontal con idéntica caligrafía literaria y musical. Encontramos el nombre de “Fray Manuel Correa”, sólo en el papel del “Estribillo solo”, bloque A, y en los del “primero coro” del bloque C.

BLOQUE A:

Está formado por un papel (218 x 313 mm.):

Romance:

Tiple. Solo. Romanze

Voces y compás: Tiple, sol-2, CZ.

Tonalidad: Con 1 bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

Aparecen las doce estrofas (versos octosílabos, con rima asonante en en los impares) del romance, sin numerar y con la misma melodía:

Texto del romance

Aparece un *romance “en io”*, dividido en 12 estrofas de cuatro versos octosílabos de rima asonantada (abcb). Cada una de las estrofas narra un episodio diferente relacionado con el nacimiento de Jesús en Belén. La última de ellas alude al canto del estribillo:

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

Mas yo que entiendo de historia =
Como si lo hubiera visto =
se que aunque clavarse deba =
sabe bien quantas son sinco.

Solo porque quiere llora =
porque gusta pasa el frio =
y hemos al fin de creer =
que no se quexa de vicio =

Quanto de apacible tiene =
y quanto calla sufrido =
es quando llega a enojarse =
la yra de Dios el niño.

Por mas que humilde le veo =
me da evidentes indicios =
que entiende con ser humano =
que ni Dios es mas divino.

Sobre tres Reyes de Arabia
tiene tan raro dominio =
que a uno trata como a un negro =
y a los dos com unos Indios.

El toma lo que le dan =
y tiene muy entendido =
que es quitarles quanto tienen =
hazerles un beneficio.

De manos limpias se precia =
porque es el zagal muy limpio =
mas si las alarga, todo =
se lo llebara consigo.

De paz han dicho que viene =
pero con ojos le miro =
que hechara muy presto adreo =
toda la Yglesia de Xpo.[Cristo]

De bien quisto se acredita =
y no cabe en el Impireo =
quando en Belen un pesebre =
le viene como a nacido.

Alborotado esta el valle =
sin quedar grande ni caico¹⁶ =
tengale dios de su mano =
que el es como Dios le hizo.

Quedese para quien es =
y llevese de camino =
el estribillo, pues ya =
el pie tengo en el estribo.

Estribillo

BLOQUE B:

Está formado por un papel (218 x 313 mm.):

Estribillo y Coplas

Estribillo solo con Acompañamiento. Fray Manuel Correa

Voces y compás: [Tiple 1º] sol-2, CZ.

Tonalidad: Con 1 bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

Texto del Estribillo

El estribillo consta de tres partes diferenciadas: a) Estribo en forma de estrofa de cuatro versos, divididos en dos pareados polimétricos (6-5/8-4) asonantados, a los que sigue una mudanza, también en forma de pareado, esta vez octosílabo asonantado, b) sigue una copla en forma de redondilla de cuatro versos ostosílabos, asonantados con rima abrazada (a-b-b-a) c) y finaliza con una represa o vuelta al estribo:

16. *Caico, Rio de Misia, donde andan muchos cisnes.* Según Juan Díaz Rengifo, *Arte Poetica Española*, en el apartado final: *Explicación de los consonantes.* Ed. Madrid, 1644, p.18.

*Estribo:**Cabeza*

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

Mudanza 1ª

que yo se lo probaré
como artículo de fe

*Redondilla**Mudanza 2ª*

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

Mudanza 3ª

porque dezirselo a tiento
fuera grande necedad

Represa

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

A continuación, en este mismo papel, aparecen las Coplas, cuatro en total, sin numerar y con una sola melodía para todas ellas. Bajo esta melodía aparecen los textos de las coplas, escritos unos debajo de otros:

Coplas.

Voces y compás: [Tiple 1º] sol-2, CZ.

Tonalidad: Con 1 bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

Texto de las Coplas

Cada una de las cuatro coplas está compuesta en forma de seguidilla de cuatro versos en los que se alternan los impares de siete y los pares de cinco sílabas. Su rima asonantada (a-b-c-b) en los pares y libre o a veces también asonantada en los impares. El texto narra episodios populares navideños con alusión a los Reyes Magos:

Como al mundo causan
gozo =¹⁷ sus penas =
quando llora parece
todo de perlas.

pues de ageno se viste
zagal, procure =
que en medio de la calle
no le desnuden.

Como siempre se paga
de minorias =
en un negro y dos blancos
tiene la India.

17. Estos signos de igualdad aparecen en el manuscrito.

Hagales quedar bien,
 esos tres Magos =
 que ya todo lo tienen =
 bien incesado.

BLOQUE C:

Está formado por ocho papeles (218 x 313 mm.):

Responsión a 8 voces (4+4 papeles) en dos coros:

Choro 1º R[esponsió]n A8 Fray Manuel Correa [en las cuatro voces].

Voces y compás: Tiple, sol-2, C, Tiple, sol-2, C, Alto, do-2, C, Baxo, fa-3, C.

Coro 2º R[esponsió]n A8 [en las cuatro voces].

Voces y compás: Tiple, sol-2, C, Alto, do-2, C, Tenor, do-3, C, Baxo, fa-3, C

Tonalidad: Con 1 bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

Texto de la Responsión

En su texto, forma poética y articulación es idéntica al del estribillo.

Estribo:

Cabeza

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

Mudanza 1ª

que yo se lo probaré
 como artículo de fe

Redondilla

Mudanza 2ª

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

Mudanza 3ª

porque dezirselo a tiento
 fuera grande necesidad

Represa

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

BLOQUE D:

Está formado por un papel:

Acompañamiento

Contiene el acompañamiento de cada uno de los números del villancico, en el orden siguiente: Solo/romance-Estribillo-Responsión-Coplas. En todos los números aparece la clave de f-3, la tonalidad de fa-jonio y el signo de compás C, excepto en las coplas que aparece CZ.

Observaciones

El papel del acompañamiento nos da la siguiente pista, respecto al orden de los números: Solo/romance-Estribillo-Responsión-Coplas. Posiblemente, como final, se cantaría de nuevo el Estribillo y/o la Responsión.

7. Oygán escuchén

Jácara de Reyes a 9

Correa

Zac 57/831 (sig. antigua Leg LXXXIV-6)

Título propio [aparece en el reverso del papel de “Baxo 3º choro”, que servía de cubierta para el resto de papeles]: *.S. De Reyes .S. / A 9. / Fray manuel / Correa*

Esta composición “A 9”, en forma dramática, dividida en tres coros. Los coros segundo y tercero dialogan con el primero. Se nos ha transmitido en dos bloques de papeles: A (=2 papeles, uno del Alto, coro 1º y otro con el acompañamiento de los tres coros), B (=8 papeles, 4 del coro 2º y 4 del coro 3º). Los papeles del bloque A son de formato horizontal. Los del bloque B son de formato vertical. Todos muestran semejante caligrafía literaria y musical y en ninguno de ellos, exceptuando en la citada cubierta, aparece el nombre de Correa.

BLOQUE A:

Contiene dos papeles (217 X 314 mm.):

a) Voces y compás: *Alto 1º choro A 9* [do-2, CZ]

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol-dórico.

b) Acompañamiento del 1º choro [do-4, CZ]

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol-dórico, o según Lorente, tono primero accidental.

BLOQUE B:

Contiene ocho papeles (318 x 217):

Voces y compás: *2º choro A 9* [en los cuatro papeles] Tiple [1º] sol-2, CZ, Tiple [2º] sol-2, CZ, Alto do-2, CZ, Tenor do-3, CZ

Voces y compás: *3º choro. A 9* [en los cuatro papeles] Tiple sol-2, CZ, Alto do-2, CZ, Tenor do-3, CZ, Baxo do-4, CZ

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol dórico, o según Lorente, tono primero accidental.

Texto de los tres coros

El poema es una jácara¹⁸ en forma de romancillo polimétrico. Su carácter épico o narrativo aparece expresamente subrayado por las mismas partes implicadas, narrador y oyentes, que intervienen frecuentemente con frases como “*Oygán, escuchén, atiendan señores*”, por un lado, o “*diga pronuncie refiera pues oyen pues oyen*”, por otro. Musicalmente está compuesto en forma de diálogo entre coros. El texto reproduce el lenguaje propio de la germanía y refleja, a la vez, el ambiente navideño y juerguista del mundo de los rufianes. Por lo que respecta a su versificación, este poemilla ofrece la polimetría al uso en este tipo de teatro menor, de gran éxito popular en el Siglo de Oro. Un personaje narrador, coro 1º, va contando los hechos, mientras que los coros 2º y 3º contestan o subrayan las últimas palabras del solista. El texto se repite íntegramente dos veces y concluye con las frases iniciales del poema. Los versos son polimétricos, predominando entre ellos la rima asonantada. La estructura formal, dividida en varias partes diferenciadas: estribo, copla, mudanzas y vuelta al estribo, es semejante a la de ciertos estribillos de la época. El estribo está formado por dos versos polimétricos (5-6 sílabas) con rima asonante. La copla consta de cuatro versos polimétricos (8-6-5-5 sílabas) con rima libre en los pares y asonantada en los impares. La

18. Cfr. González Marín, Luis Antonio: “El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz de Samaniego (I)” en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* X, 1, Zaragoza, 1994. pp. 97-140.

Mudanza I recuerda a una redondilla con cuatro versos polimétricos (6-6-8-8 sílabas) con rima abrazada (a-b-b-a). La mudanza II está formada también por cuatro versos octosílabos y uno heptasílabo (8-7-8-8 sílabas), con rima asonantada entre el primero y el cuarto verso. Los versos 2º y 3º, aparentemente libres, riman sin embargo con el 4º y el 3º de la mudanza I, respectivamente. Por último aparece el estribo a modo de vuelta. Todo este pequeño poema popular y lúdico se repite por segunda vez con música distinta.

*Estribo**Cabeza*

oygan escuchen
atiendan señores

Mudanza 1ª

diga pronuncie refiera
pues oyen pues oyen

Mudanza 2ª

no se me escusen
Reyes ni Roques

Mudanza 3ª

Atençion me den
atençiones ban

Vuelta

pue oygan si me la dan
lo que ocurre por Belen

Mudanza 4ª

con pies de bersos veloçes
Jacarica de Bien
con la condiçion de mal

Vuelta

que siempre se dice a boçes

Represa

Oygan escuchen
atiendan señores

Su versión musical, sin embargo, nos ofrece el poema con la siguiente estructura en forma de diálogo entre los diversos coros:

coro 1º

oygan escuchen
atiendan señores

coro 2º

diga pronunçie refiera
pues oyen

coro 2º y 3º

pues oyen

coro 1º

no se me escusen
Reyes ni Roques

coro 2º y 3º

no no no

coro 1º
atençion me den

coro 2º
atençion atençiones ban

coro 2º y 3º
atençiones ban

coro 1º
pues oigan si me la dan
lo que corre por belen
con pies de bersos beloces
Jacarica de bien

coro 2º
y que tal

coro 2 y 3º
y que tal

coro 1º
con la condiçion del mal
que siempre se diçe a boçes
oygan atiendan

coro 2º
Diga pronunçie Refiera

coro 2º y 3º
pues oyen

coro 1º
escuchen señores
no se me escusen
Reyes ni Roques

coro 1º y 2º
no no no

coro 1º
atençion me den

coro 2º
atençion atençiones ban

coro 3º
atençion atençiones ban

coro 2º y 3º
atençiones ban

coro 1º
pues oygan si me la dan
lo que corre por belen
Jacarica de bien

coro 2º
y que tal

coro 2° y 3°
y que tal

coro 1°
con la condición del mal
que siempre se dice a boces
oygan

coro 2°
oygan Jacarica de bien

coro 1°
y que tal y que tal

coro 2°
con la condición del mal
que siempre se dice a boces
oygan oygan señores

coro 1°, 2° y 3°
oygan escuchen
atiendan señores
escuchen señores.

Observaciones

Esta composición es interpretada por un alto solista con acompañamiento, y es jaleado constantemente por dos coros de cuatro voces, el primero o coro favorito (Ti-Ti-A-T) dialoga o subraya determinadas frases del coro 1°, mientras que el 2° o coro de ripienistas (Ti-A-T-B) tiene como misión reforzar en determinados momentos al coro 2°.

8. Quiero ay que bien quiero

Romance, Estribillo y Responsión

Correa

Zac 57/827 (sig. antigua Leg LXXXIV-2)

Título propio [aparece en el reverso del papel de *entablatura*, que servía de cubierta para el resto de papeles]: *Al S.^{mo} Sac.^{to} a 4 y a 6. Correa.*

Este romance con Estribillo y Responsión se nos ha transmitido en tres bloques de papeles: A (=4 papeles, que se corresponden con las cuatro voces del Romance), B (=4 papeles, que se corresponden con las cuatro voces del Estribillo), C (=6 papeles, que se corresponden con las seis voces de la “R[esponsi]on” - cfr. Entablatura- A 6) y D (=1 papel, Entablatura). Todos papeles de los bloques A, B, C y D son de formato horizontal y muestran semejante caligrafía literaria y musical.

BLOQUE A:

Contiene tres papeles (218 x 318 mm.):

a) Partes instrumentales y compás: *Tiple [1º] R[oman]ce a 4 [do-1, C]* y *Tiple [2º] R[oman]ce a 4 [do-1, C]*

b) Parte vocal y compás: *Tenor R[oman]ce a 4 [do-, C]*

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol [hipo]dórico, o según Lorente, tono segundo.

Texto del Romance

Se trata de un romancillo lírico con rima alterna “en a”, dividido en seis estrofas de cuatro versos de siete sílabas, con rima generalmente asonantada en los pares y libre en los impares (a-b-c-b). Su temática alude al Buen Pastor.

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

Deçidme si abeis bisto
la gala del aoi dia
la rissa de la aurora
y al rey de los planetas

Son señas de sus ojos
del sol las mismas señas
que mirando en rayos
mas luçimiento ostenta

De nacar son sus labios
y como tan conpuestas
en el son las palabras
en su voca una perla

El vuen pastor que busco
es dueño de esta tierra
por ----- montes
señor de las estrellas

si acaso le abeis visto
flores de aquestas selvas
deçid como le adoro
pagando sus fineças.

BLOQUE B:

Contiene cuatro papeles (218 x 318 mm.):

Voces y compás: *Estribillo a 4* [en todas las voces] [Tiple 1º, do-1, CZ], [Tiple 2º, do-1, CZ], [Alto, do-3, CZ] y Tenor, do-4, CZ [La parte correspondiente a esta voz de Tenor comienza a partir del segundo pentagrama, pues en el primero ["A quatro"] el copista había comenzado a escribir otra vez la parte del Alto].

Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol dórico.

Texto del Estribillo A 4

El texto está elaborado en forma de quintilla monorima (-ero), con versos polimétricos (7-8-9-10-8 sílabas), los cuatro primeros van aumentando en una el número de sus sílabas y el quinto retrocede a ocho. El texto está dispuesto del modo siguiente: a) estribo que abarca los dos primeros versos, b) sigue una estrofa de tres versos a modo de mudanzas y c) vuelta al estribo. El texto hace alusión al Buen Pastor, como las coplas, pero también al Sacramento de la Eucaristía.

*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

BLOQUE C:

Contiene seis papeles (218 x 318 mm.):

a) Partes vocales y compás: A 6 [en todos los papeles] Tiple [1º, do-1, CZ, Tiple [2º] do-1, CZ, Alto do-3, CZ.

b) Partes instrumentales y compás: A 6 [en todos los papeles] Bajo [1º] fa-4, CZ, Bajo [2º] fa-4, CZ. Tonalidad: Con un bemol en la clave, sol dórico, o según Lorente, tono segundo.

BLOQUE D:

Contiene un papel (218 x 318 mm.):

Bajo general: *Entabladura Romance a 4 / [estribillo] a 4 / R[esposi]on a 6* [contiene además la parte del bajo de otras dos composiciones sin indicar cuales son].

Tonalidad: Todos ellos con un bemol en la clave, sol dórico, o según Lorente, tono segundo.

Texto de la Responsión A 6

De idéntica estructura poética y articulación musical que el anterior estribillo a 4:

*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

Observaciones

El papel de la entablatura presenta el orden siguiente, como orientación para la interpretación: a) Romance, b) Estribillo a 4 c) Responsión a6. Aparecen además dos números de acompañamiento cuyas partes vocales no han aparecido y muy bien podría tratarse al menos en una de ellas de las coplas.

El Tenor canta el romance acompañado por dos instrumentos triples y un bajo. El estribillo a 4 es cantado por dos triples, un alto y un tenor, como partes vocales, con el acompañamiento general de un bajo. Por último, la responsión es cantada por dos triples y un alto, como partes vocales, y dos bajos instrumentales mas el acompañamiento general.

9. Reyes al sol en la cuna

a 6 voces

Manuel Correa

Zac 58/840 (sig. antigua Leg. 85-5)

Título propio [aparece dos veces en el reverso del papel del acompañamiento del “a seis”. Este papel servía de cubierta para el resto de papeles]:

- a) *Reyes al sol en la Cuna / a 6. Correa* [Arriba en la parte derecha de la página]
- b) *Villancico De Reyes / Fr Manuel correa* [Abajo en la parte izquierda de la misma página].

Este villancico se nos ha transmitido en dos bloques de papeles: A (= “A 6.”) y B (= “Tiple solo, y Coplas solo, y acompañamiento de la voz sola y de las coplas”). El formato de seis de los papeles del bloque A es vertical, y uno, el del “acompañamiento del seis”, es horizontal. Los tres papeles del bloque B son de formato horizontal. La totalidad de papeles muestra idéntica caligrafía literaria y musical. En ningún papel, excepto los arriba indicados, aparece el nombre de Correa.

BLOQUE A:

Contiene siete papeles (318 x 220 mm.):

A 6. [en todos los siete papeles].

Partes vocales y compás: Tiple [1º] sol-2, CZ, , Tiple [2º] sol-2, CZ, Alto, do-2, CZ.

Partes instrumentales y compás: Tenor, do-3, CZ, baxo, do-4, CZ, baxon, fa-3, CZ. y acomp[añamien]to Del seis, do-4, CZ

Tonalidad: Con un bemol en la clave, re aeolio, o según Lorente, tercer tono transportado.

Texto del “A Seis”

El texto está elaborado en forma de redondilla de cuatro versos octosílabos y rima consonante abrazada (a-b-b-a). El texto completo de la redondilla aparece tres veces, cada una de ellas con música diferente.

[Responsión]

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 repíte tres veces loda la estrofa
con música diferente]*

BLOQUE B:

Contiene tres papeles (219 x 315 mm.):

a) *Tiple Solo* [sol-2, CZ].

b) *Coplas. Solo.* [sol-2, CZ. Cuatro coplas en total de doble estrofa cada una. La segunda estrofa de cada copla se canta con la misma música que la primera. Las coplas, es decir, las dobles estrofas están separadas entre si por una raya seguida].

c) *Acomp[ñamien]to de la boz sola.[y de las] Coplas* [do-4, CZ].

Tonalidad: Con un bemol en la clave, re-aeolio, o según Lorente, tercer tono transportado.

Texto del Tiple Solo

El texto es idéntico al del “A seis”. También aquí el texto de la redondilla aparece repetido tres veces con música diferente. Al comenzar la tercera repetición del texto de la redondilla aparece el signo “.S.” La temática se centra en la fiesta de los Reyes Magos.

[Estribillo]

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

Texto de las Coplas

Las coplas están elaboradas en forma de romance lírico, articulado en dobles estrofas, cada una de ellas de cuatro versos octosílabos. La primera estrofa ofrece la forma de redondilla con rima consonante abrazada (a-b-b-a) y la segunda estrofa muestra su primer verso rimando en asonante con el cuarto verso de la redondilla anterior y el cuarto con rima cambiada, que coincide y enlaza con la rima del primer verso del “estribillo” que sigue. Dicho “estribillo” aparece al terminar la segunda estrofa de cada una de las coplas:

Copla

1ª. Reyes pues es la berdad
la calidad mas ylustre
no os pagueis de mucho lustre
y de poca calidad,
una berdad escuchad
que por ser Recien nacida
ni cansa por atendida
ni muele por importuna. *Reyes.*
*[Sobre la palabra Reyes aparece
de nuevo el signo .S. para indicar que se
vuelve a ese signo del “estribillo”.]*

2ª. El que ni llamo ni llama
abejas a las abispas
no llame luces las chipas
que nunca suben a llama,
siempre tubieron la fama
los ardores de luçientes
pues el fondo de batientes
es Balor y no fortuna. *Reyes.*
*[Sobre la palabra Reyes aparece
de nuevo el signo .S. para indicar
que se vuelve al “estribillo”.]*

3ª. que mal su aprecios pide
cada chispa por mas Roja,
pues es un yerro a la Rosa
y un pedernal las despide,
el golpe nunca comide
ni es gusto ni resistencia
que boluntad y biolencia
nunca partieron a una. *Reyes.*
*[Sobre la palabra Reyes aparece
de nuevo el signo .S. para indicar
que se vuelve al “estribillo”.]*

4ª Ceda a la luna la estrella,
que la luz del sol Recibe
pues sabe que por vive
y que se muere por ella,
no presumiria de bella
pues para belleza Rara,
defectos en una cara
son ocasion oportuna. *Reyes.*
*[Sobre la palabra Reyes aparece
de nuevo el signo .S. para indicar
que se vuelve al "estribillo".]*

Observaciones

El "Tiple solo" nos muestra un estribillo, como lo refleja claramente la exigencia de su repetición después de cada una de las Coplas. El "A Seis" desempeña en este Villancico la función de "Responsión", contrastando su tipo de composición a seis voces, instrumentos incluidos, con las partes restantes, bien del "Tiple solo" [estribillo] o de las "Coplas Solo". El orden de interpretación sería el siguiente: a) estribillo completo b) coplas c) repetición de la última parte del estribillo, d) "A seis", que posiblemente se cantaría como conclusión, a modo de responsión.

10. Si aveis de llorar ausençias

Romance a 4 y Estribillo a 4

Correa

Zac 57/830 (sig. antigua Leg LXXXIV-5)

Título propio [aparece en el reverso del papel del *Acompa.^o*, que servía de cubierta para el resto de papeles]: *Al SS.^{mo} S^o a 4. Correa / pues os vais vida mia a los cielos / 38.*

Este Romance y Estribillo se nos ha transmitido en dos bloques de papeles: A (=4 papeles, que se corresponden con las cuatro voces a) del Romance y, a continuación, b) del Estribillo) y B (1 papel, Bajo general del Romance y del Estribillo. Todos papeles son de formato horizontal y muestran semejante caligrafía literaria y musical. El nombre de Correa aparece en todos los papeles.

BLOQUE A:

Contiene cuatro papeles (218 x 315 mm.):

a) Romance:

Voces y compás: [*Tiple 1^o*] *Romançe a 4* [do-1, CZ], [*Tiple 2^o*] *a 4 Correa* [do-1, CZ], *Alto a 4* [do-3, CZ], y [*Bajo*] *a 4 Correa* [do-4, CZ]. [Debajo de la melodía aparecen ocho coplas sucesivamente, divididas en dos grupos de cuatro y ambos separados por una raya continua].

Tonalidad: Con un bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

b) Estribillo:

Voces y compás: [*Tiple 1^o*] *a 4* [do-1, CZ], [*Tiple 2^o*] *estribo a 4* [do-1, CZ], [*Alto*, do-3, CZ], y [*Bajo*, do-4, CZ].

Tonalidad: Con un bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

BLOQUE B:

Contiene un papel (218 x 315 mm.):

Voces y compás: a) *Acompañamiento]o Romançe a 4* y b) [*Acompañamiento al Estribo*]

Tonalidad: Ambas partes con un bemol en la clave, fa jonio, o según Lorente, quinto tono accidental.

Texto del Romance

El texto está elaborado en forma de *romance* “en a” en los versos pares. Su temática es de tipo lírico y está dividido en ocho estrofas, cada una de ellas de cuatro versos octosílabos, de rima libre en los impares y asonada en los pares (a-b-c-b). Entre la cuarta y quinta estrofa aparece una raya horizontal que divide el romance en dos grupos de cuatro estrofas. El romance habla de la tristeza y nostalgia producida por ausencia de Cristo el día de su Ascensión al Cielo:

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

decidle con eloquencia
de vuestro mudo cristal
que no quiere quien se ausenta
ni se preçie de galan

Aseguradle la muerte
 si os deja en la soledad
 aunque si moria de amores
 Como puede estaros mal

Romped al ayre suspiros
 y como cisne mortal
 muriendo a nuestros amores
 asi a vuestro amor llorad

Ojos decidle que escuche
 que parece crueldad
 en el letargo que os deja
 no moverle la piedad

Verted golfos de valores
 trepando la inmensidad
 suban en su compañía
 al Nuevo Reyno que va

Silicidad su presençia
 con vuestro tierno raudal
 que se entorneçe el amante
 cuando ve a su amor llorar

Haçed las pestañas lenguas
 y en este tierno cantar
 explicad el sentimiento
 que os dara la soledad

Texto del Estribillo

El texto está elaborado en forma de cuarteta de arte mayor, con cuatro versos polimétricos (10-8-9-10 sílabas), con rima libre en los versos impares y asonantada en los pares. Concluye con la repetición de los dos últimos versos de la estrofa o estribillo

Cabeza

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

Represa

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

Observaciones

Según indica el guión de acompañamiento, el orden a seguir en la interpretación sería el siguiente: en primer lugar se cantarían las cuatro primeras estrofas del romance a cuatro voces, seguidas del estribillo, también a cuatro, y, a continuación las cuatro estrofas restantes, para finalizar con el estribillo.

III. RELACIÓN MÚSICA Y TEXTO

El texto es captado musicalmente por Correa no como un escrito, sino como un cuerpo sonoro, como lenguaje resonante recitado en voz alta, como mensaje vivo que sucede en el presente, como un acontecimiento, detrás del cual está el locutor, la persona humana, el compositor. Un locutor musical que se propone cautivarnos en el acto de un modo directo, afectarnos y forzarnos a escuchar. Debido a esta intención, el compositor Correa se siente afín al orador, al locutor que recita un texto, pues ambos pretenden conseguir el mismo objetivo. No obstante, la imitación oratoria del recitado del texto es para Correa solo el punto de partida de su creación melódica y rítmica. En eso consiste –no en último lugar– su trabajo creativo, su libertad y responsabilidad. A partir de ahí, el texto es declamado según el espíritu y la interpretación del compositor. En este sentido, el compositor dispone de muchos más recursos que el orador, ya que, al declamar musicalmente el texto, puede, al mismo tiempo, usar la técnica de la composición musical como hermenéutica para expresar no solo el significado literal del texto, sino también su intención, p. e., la palabra “muerte”, que se expresa con la figura retórico musical denominada “catábasis” (giro melódico descendente), acompañada ahora de la figura retórico-musical “anábasis” (giro melódico ascendente) se puede entender como “resurrección”.

El “lenguaje del afecto” del siglo XVII¹, por lo tanto el de Correa, nada tiene que ver con el “lenguaje del sentimiento” del preclasicismo, expresado en Alemania con términos como “Gefühl” (tacto), “empfindsam” (sentimental) o “Stimmung” (disposición de ánimo). Este último lenguaje, definido por Rousseau como “langage du coeur”, estaba en relación directa con el concepto de tonalidad armónica, tal como la explicó Rameau desde 1772. Según esta teoría, las notas y los acordes están íntimamente relacionados con una nota o acorde central, de modo que tales relaciones (funcionales) creaban un sentido. Las notas y los acordes desempeñaban funciones propias y definidas, de modo que la composición musical podía ser entendida como representación del grado ilimitado de tensiones y reposos y expresar así las emociones más finas del alma humana. Con esta idea de música, que ha pervivido hasta el pasado más próximo de nuestro “concepto de música”, no podemos dirigirnos a la música de Correa. La música de Correa no se funda en armonías funcionales, sino en un minucioso trabajo contrapuntístico, melódico-interválico de las voces, perfectamente regulado por la teoría de la época, que nunca habla de acordes, sino de consonancias perfectas (entre dos voces) de octava, quinta y unísono, de consonancias imperfectas de tercera

1. Eggebrecht, Hans H.: *Heinrich Schütz, Musicus Poeticus*. Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, (2)1985. p. 58.

mayor y menor, sexta mayor y menor, y sus compuestas y de disonancias. El afecto en la música de Correa no es producido por la armonía, sino por la melodía (tonalidad) y el ritmo. De ahí que muchas fórmulas melódicas o rítmicas, debido a ciertas analogías internas o semejanzas externas con el lenguaje del texto, reciban una carga semántica. Antes de la época de Correa muchas de estas fórmulas habían llegado a sistematizarse y transformarse en figuras retórico-musicales afectivas, descriptivas y gramaticales.

En Correa, la música no es un mero adorno del texto, puesto que ejerce una múltiple influencia sobre él, bien sea modificando la forma poética y creando a la vez una lógica dentro de esta nueva organización del texto o aplicando el ritmo musical, el uso de la tonalidad y de la disonancia a su expresión.

En estas compisiciones de Correa se impone el estilo homófono de composición, “nota-contra nota”. En este sentido, Pedro Cerone² advertía lo siguiente:

“Para componer Chanzonetas ò Cancioncillas con su verdadera orden, *adviertan de usar en la Composicion unos acompañamientos de consonancias naturales*, formando con ellas unos cantares ayrosos: alegres, apartados, polidos, graciosos, y ligeros ò disminuydos: pronunciando las palabras casi juntamente con todas las partes. *Aqui no ha de auer artificio de Contrapuntos, ni variedad de inuenciones*, como en los Madrigales, sino interualos consonantes bien ordenados; y aueces algunas breues Fugas (en principio particularmente) pero de las mas naturales y docenales. *Aqui no tienen que hazer los passos de ligadura pues la Solfa ha de ser suelta y veloz*. Su propio es *hacer cantar todas las partes juntamente con tres, quatro ò mas Minimas, Semiminimas, ò Corcheas* (ò de otra qualquiera cantidad mixta) sobre una mesma cuerda, dando pero su sylaba à cada punto.”

Intentaré explicar algunos de estos matices basándome en la siguiente “respuesta” de Correa:

- A. Con tu vista remedias los duelos,
- B. Pues eres la Virgen de los Remedios.

Modificación de la forma poética y articulación del texto en la composición musical:

Cabeza

- A. Con tu vista remedias los duelos,
- B. Pues eres la Virgen de los Remedios.

Vuelta

- A. Con tu vida remedias los duelos.

Observamos cómo la forma poética, consistente en un pareado asonante amétrico, es decir, con el primer verso decasílabo y el segundo endecasílabo, es modificada por la música y convertida en un poema de tres versos, distribuidos en cabeza (dos versos) y vuelta (repetición del primer verso). La forma binaria (A-B) del poema, por lo tanto, ha sido transformada en ternaria (A-B-A) por la música:

Observamos a la vez una articulación lógica de las dos ideas expuestas por el texto, que, en este caso, se corresponden respectivamente con cada uno de los versos, destacándose así el contenido de cada uno de ellos. Debido a la ampliación de la forma poética se desplaza la importancia ideológica del verso B (causa) al verso A (efecto). Por otro lado, se manipula la estructura externa del poema por medio de las repeticiones de cada uno de los versos y de

2. Cerone, Pietro: *El melopeo y el maestro*, Lib.XII, Cap. XIX. Nápoles, 1613. p. 693.

determinadas palabras. Estas repeticiones tienen además su propia lógica, ya que son aprovechadas para subrayar y enfatizar tanto las frases como determinadas palabras. De este modo, la composición musical enriquece el texto con tintes retórico-expresivos, que impulsan a fijarse en su mensaje y a dejarse convencer por él.:

Cabeza

A. Primer verso:

Con tu vista remedias los duelos, los DUE-LOS,
Con tu VIS-TA, con tu vista remedias los DUE-los, los DUE-LOS,

B. Segundo verso:

Pues E-res la VIR-gen de los Remedios,
Pues eres la Virgen, pues eres la VIR-GEN de LOS RE-ME-DIOS.

Vuelta:

A. Tercer verso (repetición del primero):

Con tu vista, con tu vista remedias los duelos.
Con tu vista remedias los duelos, remedias los duelos.
Con tu vista, con tu vista remedias los duelos.

En las tipologías más elaboradas musicalmente, como pueden ser las “responciones” o el siguiente estribillo “*Pues os vais vida mía a los cielos*”, encontramos con frecuencia que las voces cruzan o mezclan entre sí textos diferentes, incluso versos, de tal manera que a veces el contenido ideológico pudiera hacerse ininteligible al oyente. En medio de este aparente desorden, se observan, no obstante, detalles muy interesantes, p. e., a) en medio del “desorden”, el texto aparece en cada una de las voces perfectamente articulado y acentuado, b) el comienzo cada verso es señalado, siempre que éste entra de nuevo en cada una de las voces, con un mismo diseño rítmico-musical, como queriendo indicar, que de nuevo comienza una repetición del verso:

17

En este ejemplo podemos observar lo dicho anteriormente, pues, en medio del desorden, a) los textos están perfectamente acentuados en cada una de las voces, y además b) se señala siempre musicalmente el comienzo de cada uno de los versos: el verso “PERMITID que muera de amores” con un diseño de mínima-mínima-semibreve y el verso “SI EL AUSENÇIA me a de matar” con un diseño de mínima con puntillo-semimínima-mínima. Por otra parte, el aparente desorden del texto en las voces pudiera ser intencionado, es decir, parece como si el compositor quisiera de ese modo reflejar el ambiente festivo y popular de una tertulia en la que todos hablan a la vez, si bien cada individuo se esfuerza en articular y acentuar perfectamente lo que dice.

1. Ritmo musical y ritmo del lenguaje

Sobre la problemática del ritmo de la música vocal española en lengua vernácula del siglo XVII me he ocupado en varias ocasiones³. Parece evidente, que determinados cambios, como el predominio de los compases de proporción y el ennegrecimiento de figuras, que ofrece la notación musical de la época, surgen de la intención de recoger musicalmente el mayor número posible de matices rítmicos del verso castellano.

Aparece pues una nueva rítmica fundada en el acento musical, fuertemente influida por la acentuación gramatical y expresión retórica del texto. Los signos de compás que aparecen en estas tipologías son el “tiempo imperfecto menor” (C), el “tiempo menor imperfecto de proporción menor” (C3) y el “tiempo de proporción menor”, que es señalado de dos maneras (CZ ó ϕ Z)⁴. En “C” la unidad de medida es la semibreve dividida en dos *tactus* (mínima + mínima) exactamente iguales, uno al dar y otro al alzar y, en C3, CZ y ϕ Z, la unidad siempre es la breve dividida en dos *tactus*. (semibreve-mínima+semibreve-mínima) exactamente iguales, uno al dar y otro al alzar, ó también tres *tactus* (semibreve + semibreve + semibreve) exactamente iguales, el primero al dar, el segundo en el medio y el tercero al alzar.

Lorente dice textualmente que los signos de compás CZ y ϕ Z son equivalentes “por uso”⁵, así que ambos se miden a dos partes exactamente iguales, es decir, la unidad de compás es la breve, que se subdivide en dos partes (semibreve-mínima + semibreve-mínima) o en tres (semibreve + semibreve + semibreve), si se trata de hemiolas. En este caso, la desigualdad debería hacerse dentro de cada una de las partes o “*tactus*” (/00 - /00).

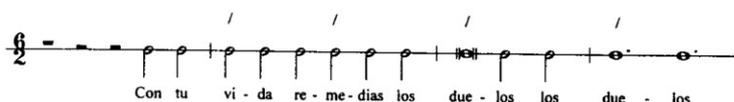
Si predomina el uso de los compases de proporción (ϕ Z, CZ y C3), es debido, sin duda, a la posibilidad que éstos ofrecen de articular el “integer valor” de la breve en dos semibreves ternarias o en tres binarias. En este último caso se producen el conocido fenómeno de las “hemioas” o del compás “ternario”, algo realmente nuevo en la música del siglo XVII. En este sentido, el cambio de articulación –en realidad se trata de un cambio de compás pues se pasa del compás binario desigual (semibreve ternaria + semibreve ternaria) al ternario (semibreve binaria + semibreve binaria + semibreve binaria)–, va señalado frecuentemente, aunque no de un modo sistemático, con el ennegrecimiento de las figuras.

Dicho recurso, que sirve para destacar los de cambios de acento, está inspirado (forzado) por el ritmo del texto, que empieza a ser entendido no ya en sentido cuantitativo (sílabas largas = notas largas o sílabas breves = notas cortas), sino intensivo (sílabas acentuadas = acentos intensivos musicales o sílabas átonas = sin acento musical). Si los manuscritos no son siempre coherentes en señalar estos matices por medio del ennegrecimiento de figuras, no obsta para poder aceptar con fiabilidad esta hipótesis, ya que en las obras de Correa encontramos muchísimos casos que lo prueban:

3. González Valle, José V.: “Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)”, en *Anuario Musical* 51, 1996. pp. 39-69.

4. Este compás CZ (= a C3 y a ϕ 3/2) es usado de un modo ambiguo (véase, en este sentido Lorente, A.: *El porqué de la música*. p. 148) es decir, como C3/2 o proporcioncilla, al referirse el signo de proporción a las mínimas. En este caso la unidad de compás tendría que ser la semibreve y cada una de ellas vale tres mínimas, pero también, como proporción tripla C3 y como proporción mayor (ϕ 3/2), refiriéndose el compás a la breve y el signo de proporción a las semibreves, según el cual la breve vale tres semibreves y cada una de estas dos mínimas. Para señalar el cambio de un tipo de compás a otro se usa el ennegrecimiento de figuras, aunque no siempre. Esta ambigüedad proporciona, sin embargo, un enriquecimiento del ritmo musical, que favorece la recogida de muchos más matices respecto a la gran riqueza y variedad de acentos del verso castellano. Debido a esta ambigüedad de los signos, hay que fijarse en la notación para deducir de qué compás se trata en realidad.

5. *El porqué de la música*. Alcalá, 1672. p. 148.



En este ejemplo podemos observar, cómo los acentos del texto se corresponden con las mínimas situadas al principio de cada parte fuerte (medido a dos “tactus”) del compás a la breve: Con tu / VÍ-da re- MÉ-dias los / DUÉ-los los / DUÉ-LOS /. El “ritmo anapéstico” del texto (00/) es recogido por el arranque anacrúsico de la melodía, basado en valores iguales de mínima con diferente peso o acento, y así hasta el segundo compás, en el que aparecen las notas ennegrecidas (breve + semimínima-semimínima), indicando de este modo la nueva articulación del compás, es decir, la presencia de la hemiola, el compás ternario. El ritmo del primer compás se funda en la articulación de los valores en dos partes (tactus) exactamente iguales (mínima + m + m / m + m + m), una al dar y otra al alzar, mientras que en el segundo compás, debido al ennegrecimiento de las figuras, la articulación se realiza en tres partes (breve ennegrecida = dos partes y m+m ennegrecidas = una parte), que equivalen, en cuanto a duración, a las dos partes del compás anterior. La proporción 3/2 es una ecuación o una igualdad, y viene a significar, que en el tiempo en que antes entraban dos mínimas, entran ahora tres, o también, si en C entraba una semibreve al compás, ahora en C3 entran tres semibreves al compás.

A veces encontramos el maldenominado “ritmo yámbico” (0 /), pues el yambo (consta de dos sílabas, la primera breve y la segunda larga) alude a la cantidad, no a la intensidad (= dos sílabas: la primera sin acento y la segunda acentuada). Aquí el yambo se expresa de un modo cuantitativo, pues el acento del texto es reproducido por una nota más larga, p. e., Si ha-BÉIS, el “ritmo trocaico” (/ 0), en cambio, se expresa aquí de un modo intensivo, pues el acento del texto está expresado con una nota más corta, pero situada en parte acentuada del compás, p. e., /-RAR au-SEN-/. Para indicar el cambio se ennegrecen en este último caso ambas figuras, la mínima y la semibreve:



El “ritmo trocaico” (/ 0) aparece señalado por medio de una mínima y una semibreve, ambas ennegrecidas. Este cambio del ritmo cuantitativo por el intensivo, que experimenta la música del siglo XVII es, en cierto modo, una gran novedad. Se trata de un nuevo desarrollo sistemático del ritmo, fundado no ya en los valores musicales (notas largas o breves) sino en su acento, es decir, en el lugar que ocupan dentro del compás. Este procedimiento no es usado solamente para destacar el acento gramatical, sino también el acento retórico y expresivo del texto. La música de este modo ayuda a declamar el texto conforme al significado e importancia de las palabras dentro de la frase. El texto escrito adquiere la categoría de lenguaje resonante, gracias al desarrollo y aplicación de estos nuevos parámetros musicales.

2. La tonalidad

Correa, en este tipo de composiciones, se propone aplicar una técnica escolástica, útil para alcanzar la máxima claridad y viveza expositiva y expresiva del texto. Una técnica, por otra parte, muy usual en la época para este género musical. Para conseguir dicho objetivo, Correa se funda en la claridad tonal y en el uso discreto de la disonancia. De este modo se crea un lenguaje musical de gran naturalidad y viveza.

Para conseguir la claridad tonal, Correa usa con discreción las alteraciones, evita cromatismos, frecuentes en la época, y articula la composición, organizando sistemáticamente las cadencias y situándolas sobre los grados siguientes: en sol-mixolidio sobre I, II, IV, V y VII (sol-la-ut-re-fa) ; en fa-jonio sobre I, II, IV, V y VI (ut-re-fa-sol-la); en do-jonio sobre I, II, IV, V, VI (ut-re-fa-sol-la); en sol-dórico sobre I, III, IV, V y VII (re-fa-sol-la-ut); y en re-aeolio sobre I, III, IV, V y VII (re-fa-sol-la-ut).

A. Lorente⁶ escribe en este sentido lo siguiente:

“Adviertase, que con las Composiciones de à quatro voces, que dexamos anotadas sobre los ocho Tonos (sobre las quales comunmente se hazen las Obras en la Musica) y con los Diapasones, Claves, Mediaciones, y Finales de ellos, me parece auemos dado doctrina suficiente, para que los Compositores tengan bastante noticia de dichos Finales, Mediaciones, y Signos, donde han de ser entrados los Passos entodos los Tonos, assi en Canticos, como en Psalmos, y demàs Composiciones. Advitiendo que en los Villancicos ay alguna diferencia, por quanto en vnos Tonos se hazen por el Final, y en otros por la mediacion. /

NOTA. [...] En el primero tono, los Villancicos se hazen por el final, esto es, que se comieça el Villancico, dando principio, y fin en el final de dicho primero Tono, hase de entender esto, con el fundamento, que es el Baxo. En el segundo Tono, tambien se hazen por el final de el Tono, y feneciendo en èl. En el Tono que llaman Segundillo, se hacen los Villancicos por el Fa, bemolado de Be fa mi, dando principio y fin en èl. En el Tercero Tono, se haze por el final. En el quarto tono, por la Mediacion, o Cuerda; y alguna vez por el final. En el Quinto Tono, por el final. En el Sexto Tono, se hazen los Villancicos por el Final. En el Septimo Tono, por la Mediacion. En el Octavo Tono, se hazen los Villancicos por la Mediacion, ò Cuerda; y algunas veces por el Final, &. En el Octavo Tono Alto, que llaman Octavillo, se hazen los Villancicos por el final.”

En estas composiciones de Correa predominan las tonalidades claras como fa jonio: núms. 3, 5 y 7, sol dórico: núms. 2, 6 y 8, re aeolio: núms. 9, sol mixolidio: núms. 1 y 4), escritas, unas en claves altas (Sol-2, Sol-2, Do-2, Do-3) y otras en claves bajas o naturales (Do-1, Do-3, Do-4, Fa-4)⁷.

El uso frecuente en el bajo de fórmulas ostinato u otras procedentes de bajos de danza influye a crear dentro del proceso de desarrollo una relación armónica, engañosamente funcional, cada vez más fuerte, entre los diversos bloques sonoros, formados sobre cada una de las notas del bajo. Estas fórmulas melódicas, perfectamente lógicas y reconocibles, ayudan a articular y recitar el texto conforme a su sentido.

3. Uso de la disonancia

El siglo XVII se había abierto con la célebre polémica sobre la disonancia entre Claudio Monteverdi y Giovanni Maria Artusi. En su escrito, *L'Artusi ovvero delle imperfezioni della moderna musica*, aparecido en dos partes (1600 y 1603), Artusi ataca a los “músicos modernos” de componer en contra la reglas. Monteverdi le contesta, en primer lugar, en su célebre prólogo al *V Libro de Madrigales* (Venecia 1605):

6. Lorente, A.: *El porqué de la musica*, Libro Quarto, Cap. LI, Nota XXXI. Alcalá, 1672. p. 620-621.

7. Por lo que respecta a la denominación de las tonalidades eclesiásticas, aunque los teóricos españoles de la época hablan ya de doce tonos, sin embargo, mantienen la teoría de los ocho tonos: Así Lorente (*op.cit.* p. 621, dice: “Y asi digo (como lo dexo advertido), que los Tonos, Modos, ò Composiciones, son ocho; y los Tonos que exceden de dicho numero, los unos se llaman Transportados (verbigratia) el Octavo Alto, que llaman Octavillo, que tiene su posición Quarta arriba del Octavo Tono.”

“He escrito esta contestación sobre todo para demostrar que no hago mis cosas caprichosamente y tan pronto como sea redactada, aparecerá en la imprenta y llevará el título «Segunda Práctica o la perfección de la música moderna», por lo que se maravillarán, ya que no creen que exista otra otra práctica distinta a la que ha enseñado Zarlino; pero estén seguros, que respecto a las consonancias y disonancias existe otra consideración, que se diferencia de la establecida, que defiende la moderna manera de componer con razón y entendimiento, y he querido decir esto, en primer lugar, para que el concepto «seconda pratica» no se lo apropien otros y, en segundo lugar, para que los estudiosos, respecto a la armonía, puedan pensar nuevas cosas y creer, que el compositor moderno trabaja sobre el fundamento de la verdad.”

Las disonancias se producen, de acuerdo con el escrito de Monteverdi, “sobre el fundamento de la verdad”, es decir, de un modo racional en constante relación (como medida) con un orden regulado, visible y perceptible de las consonancias, de donde parten y a las que se dirigen. A. Lorente recoge ese sentir general del siglo XVII respecto al uso de la disonancia y, entre sus muchas alabanzas, dice lo siguiente:

“Saca el compositor dos provechos (demás de otros muchos) en usar *destas* especies falsas, y disonantes en la Música. El primero es, que con el socorro dellas se *passa* con mas comodidad, de una consonancia a otra. El segundo es, que la disonancia hace parecer la consonancia, que le sigue, mas *deleytosa*, y que sea comprendida mas *plausiblemente* del oído; assi como despues de las obscuras tinieblas, es mas agradable, y *deleytosa* a la vista la clara luz; y el dulce despues de lo amargo”.⁸

El primer momento de cada parte (“tactus”), es decir, “del dar” y “del alzar” se corresponden generalmente con una consonancia o retardo. Correa usa las disonancias de 2ª, 4ª, 7ª y 9ª como notas de paso, colocándolas en la segunda semimínima de cada una de las partes, en el compás menor (C), en la segunda mínima de cada una de las partes, en el mayor (♩) y en la segunda y tercera de cada una de las partes, en los compases de proporción (C3, CZ y ♩Z).

Las disonancias situadas en parte fuerte del compás suelen ser apoyaturas que acentúan el texto, y, en este caso, casi siempre van precedidas y seguidas por consonancias, es decir, como si se tratara de retardos disueltos. Esta discreción en el uso de la disonancia no ha de ser considerada en sentido negativo o conservador, pues está al servicio de unos objetivos muy importantes. Es cierto, que las disonancias, a esa altura del siglo XVII, habían dejado de ser “algo prohibido” o “muy controlado” por la teoría musical, para ser elevadas al grado de “*licentiae*” o “*figurae rethoricae*” (“figura” es “*eine Art Dissonanzen zu gebrauchen*”, es decir, “un modo de usar disonancias”, escribe M. Bernhard) y entendidas como una nueva manera de decorar (“*decoratio*”, “*ornamentatio*”) o embellecer la composición musical. Pues bien, si el siglo XVII es el siglo por excelencia de la disonancia ¿porqué el gran maestro Correa -insisto- es tan parco en usarlas? La respuesta está implícita en el objetivo que Correa se propone en este tipo de composiciones, que es hablar directamente al oyente, al pueblo, comunicarle el mensaje por medio de un lenguaje musical sencillo, semejante al de los textos, con el fin de que éstos sean captados inmediatamente. El resultado es una música nueva, clara, fresca y amable, muy a tono con el espíritu y la letra de los textos en lengua vernácula.

8. Lorente, A.: *El porqué de la música*. Alcalá, 1672. p. 275.

4. Las cláusulas

Las cláusulas o cadencias son, según la teoría musical, las partes más bellas de la composición; por lo general, están formadas por síncopas, significan un descanso armónico, una perfección del sentido del texto, una cierta conclusión de una parte o de la totalidad de la obra, un adorno grande e imprescindible, solo permitidas al final de los miembros o períodos. Las cadencias son para la música lo que la puntuación para la gramática, se venía diciendo desde el s. XVI.

Se usan, por lo tanto, para articular las frases, es decir, las ideas contenidas en el texto y destacar el final de los versos portadores de la rima. Se componen de fórmulas melódicas definidas (cláusulas de “discantus” o “tenor”, a veces, adornadas). El final de cada verso o de la composición es alcanzado con más o menos firmeza, dependiendo del uso que se haga de cada una de estas fórmulas melódicas cadenciales, es decir, de usarlas aisladamente o combinadas entre si. Las cláusulas, además, servían también al compositor como adorno de la composición (*ornamentum musicae*). Para intensificar el efecto de reposo del último bloque sonoro (“acorde”) de las secciones o del final de la composición, gustaba adornar los bloques precedentes con disonancias (especialmente retardos), floreos y notas de paso.

5. La policoralidad

Las composiciones están compuestas con diversas combinaciones de voces, agrupadas, a veces, en diversos coros, como es usual en la época. Anteriormente en este trabajo, donde se describen las fuentes, puede verse el reparto detallado de cada una de las composiciones. Respecto a los coros escribe Cerone lo siguiente:

“Semejantes *composiciones son divididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinariamente en tres , en quatro y auezes en mas Choros. *En cada Choro de ordinario cantan quatro bozes*, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solamente con tres, y auezes con cinco bozes. *Las partes de los Choros ordinariamente son bozes comunes*, mas extraordinariamente se suele hazer un Choro de voces pares y auezes de voces pueriles. *El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado*, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto en el se ponen las mejores pieças, y los mas diestros Cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin fugas, y ha de ser graue, sonoro, y de mucha magestad. *El primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas*: el segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado, acompañando a cada instrumento su boz; o por lo menos la parte del Tiple y Baxo, paraque expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte; acompañados con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Scabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y à turba, tanto mas perfecto sera el Choro.”⁹

9. Cerone, Pietro: *El melopeo...* Nápoles, 1613. p. 676.

IV. CRITERIOS DE EDICIÓN

Es hora de que la musicología histórica, consciente de los cambios que se han producido en nuestra época respecto al modo de investigar, comprender e interpretar la música, lo exprese también en sus ediciones musicales. Hemos llegado al umbral del siglo XXI y, sin embargo, seguimos ofreciendo ediciones de música antigua con la misma imagen y procedimientos de finales del siglo XIX.

Se dice, con toda razón, que toda edición musical es una interpretación. Pero en la mayoría de los casos, no se tiene presente la realidad sonora de la música al elaborar esa “edición-interpretación”. Cuando, en el siglo XIX, comenzaron las ediciones de música del pasado, no existía ni la cultura ni los extraordinarios apoyos a la investigación y difusión, que hoy están nuestro alcance. Me refiero, p. e., a los instrumentos musicales históricos, conjuntos vocales, informática y medios audio- visuales (video, disco).

Como la grafía musical es “sub specie” pura realidad sonora, el componente perfecto de una edición musical debería ser una reproducción facsimilar y discográfica o realización sonora según el estado actual de los conocimientos histórico-musicológicos sobre la composición musical. Es preocupante observar la dicotomía existente en la actualidad entre ediciones musicológicas y audiciones de música, o lo que es lo mismo, entre una musicología que parece tener miedo a la realidad sonora de la música y unos intérpretes que cada vez se fían menos de las ediciones musicológicas y acuden ellos mismos a las fuentes originales. Se critica con frecuencia con sobrada razón, que las ediciones de música histórica presentan imágenes demasiado manipuladas de las composiciones, como también, que los intérpretes de música histórica ofrecen versiones demasiado caprichosas, lejanas al espíritu de las composiciones. Por esto, es urgente y necesario fomentar el debate entre musicólogos e intérpretes, es decir, que la investigación musicológica se sirva de la práctica musical como laboratorio de ensayo para experimentar y proyectar la realidad sonora de la música que investiga y viceversa, para desde ahí elaborar la edición musical. De este modo las ediciones serían más útiles y consistentes, porque lograrían plasmar mejor el objetivo de la ciencia musicológica, que no es simplemente entretener, sino llegar a conocer mejor al hombre.

Una edición musical, según Dahlhaus¹, “depende del grado de seguridad e integridad en la interpretación de la notación musical transmitida, de la lejanía o cercanía entre las fuentes recibidas y el original, de la relación históricamente cambiante entre el texto escrito y su realidad sonora, y del concepto que el editor tiene del usuario al que se dirige la edición”.

La presente edición conserva la imagen gráfica original de las composiciones con toda fidelidad, es decir, tal como aparece en los manuscritos de Correa conservados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza.

Me he decidido a presentar así esta edición, no sin antes reflexionar sobre todos esos aspectos de la edición de música histórica, a los que se refiere Dahlhaus. En primer lugar, pienso que los problemas, que podría plantear al intérprete una edición como la presente son más de carácter sociológico -y por lo tanto superables- que científico, ya que, con las explicaciones que acompañan esta edición, cualquiera podrá leer sin grandes obstáculos las partituras y, a la vez, disponer de un espectro mucho más amplio para el estudio de las obras y su realización sonora. En segundo lugar, creo que cualquier vana problemática sobre las ediciones, frívolamente basada en la incompetencia de algunos directores de coro o cantores, debería estar ya superada por los musicólogos, como va siéndolo, cada vez con mayor entusiasmo, por los intérpretes de música antigua. No olvidemos, que si los musicólogos, en principio, no se fiaban de los intérpretes (¡son artistas, creadores fantasiosos!, se dice), éstos han empezado ahora a desconfiar de las ediciones musicológicas, porque las encuentran demasiado “maquilladas”, por no decir, manipuladas.

Si se insiste razonablemente en que hay que conservar en todo lo posible la imagen gráfica original de la composición, es porque la relación música/grafía es de un orden diferente a la relación escritura/lenguaje, aunque en ambas se trate de un fenómeno histórico, es decir, cambiante. Por lo tanto, ante cualquier manipulación de esa relación, surge, mucho más en la música que en el lenguaje, la sospecha de fabricar una “composición del editor” y no del “compositor”. Respecto a la posibilidad de que el editor manipule la imagen gráfica frente a la exigencia de hacer una reconstrucción de la obra musical, hay que tener presente, que ese planteamiento obliga a una determinada “interpretación práctica” y, en esto, aunque tenga mucho que decir la investigación musicológica, también la práctica musical histórica (Aufführungspraxis älterer Musik). La musicología pierde base cuando se desentiende de la práctica musical, ya que ésta debe ser su imprescindible laboratorio de ensayo.

La función de una moderna edición de música antigua, dice Georgiades², es “conciliar el trabajo científico con el práctico, pero esto puede inducir a engaño. El único fin de una edición responsable es explorar y facilitar el acceso y la utilización de las obras. Por lo tanto, ni puede existir una edición científica que no esté al servicio de la música, ni una edición práctica que sea infiel al espíritu de las composiciones”. Entre las numerosas e importantísimas razones que fuerzan a tal fidelidad, la principal es, que la imagen gráfica original de la música es la única “fotografía” existente con vistas a la recuperación de su genuina realidad sonora, de ahí que cuanto más se aleje uno de ella, más se difuminará el contenido y, por lo tanto, se correrá el riesgo de falsearla.

Las composiciones, aquí editadas, ofrecen unas dificultades normales de lectura, superables por cualquier mediano director de coro. Voy a referirme a continuación a determinados aspectos relacionados con esta edición:

1. Dahlhaus, Carl: “Editionstechnik”, en Riemann, Hugo: *Lexikon der Musik, Sachteil*. Maguncia, 1967. p. 251.

2. Georgiades, Thr.: “Zur Lasso-Gesamtausgabe (1956)”, en Göllner, Th.: *Thrasymbulos G. Kleine Schriften*. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 26. Tutzing, 1977. p. 71.

1. Partitura

Las composiciones manuscritas del siglo XVII, como es sabido, se nos han transmitido en papeles sueltos o en cuadernillos para cada una de las voces e instrumentos. Esta edición, sin embargo, presenta todas las voces agrupadas en sistema de partitura. Esto, de ningún modo, significa una manipulación de la fuente original, sino, al contrario, la restitución de la composición a su primitiva "*tabula compositoria*", es decir, un retrotraerse al momento inicial de la composición y, por lo tanto, la recuperación de la imagen gráfica de la composición anterior a la elaboración de la copia en papeles sueltos. Thr. Georgiades³ escribe lo siguiente, "Sin restar la indiscutible importancia que tienen los papeles sueltos con vistas a la interpretación, no podemos renunciar a la partitura para el estudio de las obras, exactamente igual que tampoco pudieron prescindir de ella los compositores antiguos al escribir sus obras. Para componer se usaba un esbozo de partitura. Éste contenía, como cualquier partitura, barras verticales orientadoras, trazadas de arriba abajo y no era destinado a la práctica interpretativa. Al contrario, cada sección realizada en partitura era reducida a voces sueltas, y el modelo era después borrado o destruido. Lampadius, después de haber presentado en su pequeño tratado *Compendium musices*, Berna 1534, un ejemplo en sistema de partitura, ordena copiarlo a voces sueltas con la siguiente frase: "*sequitur resolutio*". Es interesantísimo saber, que las "*tabulae compositoriae*" han estado en uso hasta nuestros días, como lo prueban las "*tabulae*" conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Algunas de ellas contienen aún música copiada a principios de este siglo. Con toda seguridad, que muchas obras "resueltas en papeles" por copistas zaragozanos de principios de siglo, todavía fueron elaboradas partiendo de esas "*tabulae compositoriae*". No se trata pues de una lejana tradición, sino de algo actual y vivo (en las orquestas se resuelven las copias para cada uno de los instrumentos, partiendo de la partitura que usa el director). Presentar, por lo tanto, la "*tabula compositoria*" no es un mero capricho de sabor historicista, sino la recuperación de la genuina imagen de una composición.

2. Barras divisorias

He puesto barras divisorias, porque siempre han sido imprescindibles al escribir una composición situando las voces, que cantan a la vez, una sobre otra, es decir, en sistema de partitura. Las líneas divisorias son necesarias para facilitar la lectura y coordinar las diferentes voces. Este procedimiento se practicó desde el momento en que las composiciones polifónicas empezaron a ser escritas en sistema de partitura, es decir, desde el siglo XII (p. e. la polifonía del "Codex Calixtinus"). Al resolverse la partitura en voces aisladas en los "libros de atril" o en papeles o cuadernillos sueltos, las barras desaparecieron porque no tenían ya ninguna función que cumplir. En la "*tabula compositoria*" se trazaban, como es sabido, barras divisorias, acotando espacios, generalmente por valor de una breve o una semibreve. Esto obligaba, a veces, a partir la breve, la semibreve o una nota con puntillo, como indican y practican los teóricos de la época, p. e., P. Cerone o A. Lorente. Las barras divisorias, según vemos en los tratados antiguos, se trazaban verticalmente y, por lo general, de un tirón, de arriba abajo. A la hora de trazar rayas divisorias, parece, por lo tanto, más adecuado, hacerlo como hacían los antiguos, es decir, de un tirón, que inventar modelos nuevos. No obstante, en esta edición las barras atraviesan sólo los pentagramas. Estas rayas divisorias no tienen por qué entorpecer el discurso lineal en la interpretación, como tampoco estorbaron al compositor en el momento de la creación.

3. Georgiades, Thr.: "Zur Lasso-Gesamtausgabe (1956)", en Göllner, Th.: *Thrasymbulos G. Kleine Schriften*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 26. Tutzing, 1977. pp. 67-71.

3. Claves

Pienso, en primer lugar, que el rutinario cambio de las denominadas “claves antiguas Do-1, Do-2, Do-3, Do-4 y Fa-3” por las “claves de Sol-2, Sol-2 en octava baja y Fa-4” en las modernas ediciones de música antigua obedece no tanto a un problema científico, como sociológico. Las “claves antiguas” han estado en uso hasta nuestros tiempos. Yo mismo, como muchos de mi generación, todavía estudié la armonía y el contrapunto en claves antiguas. Las ediciones de música antigua, por otra parte, han renunciado muy recientemente a estas claves. A F. Pedrell, p. e., para su edición de las Obras Completas de Victoria (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1903-1913) se le exigió que mantuviera las claves antiguas. Se pensaba que los intérpretes podrían tener serias dificultades en la lectura de las partituras de música, escritas con claves antiguas, y, por lo tanto, que, cambiándolas por las modernas, se facilitaba la lectura y favorecía la difusión de la música antigua. Hoy, sin embargo, ha cambiado radicalmente esa situación, pues, además de existir en nuestra época una gran demanada de música antigua, es evidente que todos los músicos, dedicados a su interpretación, no encuentran ningún problema en la lectura de las “claves antiguas”. Es importantísimo recordar e insistir que conviene conservar las claves originales, porque, mucho más allá del problema de lectura o de la altura absoluta, inexistente entonces, esas claves están en íntima relación con el comportamiento o modo de ser de las voces y de los instrumentos de la época (ámbito, tesitura, interválica, discurso melódico, tonalidad, afinación, transporte etc.) y con la semántica de la composición (figuras retóricas). Es más, cada grupo de instrumentos o voces e incluso cada tonalidad disponía de su clave o su combinación adecuada de claves, a través de la cual se los podía identificar. En este sentido, soluciona muy poco hacer constar al principio de la transcripción, a modo de “incipit”, las claves originales.

4. Transporte

He mantenido en esta edición la tesitura original de las composiciones y las propias claves, además de por coherencia con el punto anterior, por lo siguiente. Está claro que muchas composiciones, según nuestro moderno entender, muestran tesituras demasiado elevadas como para poder ser cantadas así por un “coro vocal”. Pero esto es debido a que nos dejamos influir por criterios modernos, pensando en unas alturas fijas de diapasón. De ahí, que, apoyándose en determinadas indicaciones de la teoría de la época, al menos las composiciones escritas en “claves altas”, sean transportadas una quinta o una cuarta baja, dependiendo del hexacordo de partida, es decir, si el transporte va del hexacordo natural al hexacordo bemol se trata de una quinta baja o una cuarta alta, si por el contrario, va del hexacordo bemol al hexacordo natural se trata de una cuarta baja o una quinta alta.

Se olvida, sin embargo, que el sistema de claves del “coro vocal” está relacionado con el diapasón del coro de instrumentos acompañantes, y también con la tonalidad natural o accidental de la composición. P. Rabassa (p. 491) indica, que tanto el “coro vocal” como el resto de instrumentos en tono natural debían “ajustar su afinación al coro de ministriles” (chirimías y sacabuche), ya que éstos estaban, parece ser, en aquella época una cuarta más alto que el “coro vocal” (un “do” en los ministriles sonaba como “fa” superior al “do” de la afinación natural). Esto suponía que los componentes del “coro vocal”, para ajustar su afinación a la del “coro de ministriles”, tenían que cantar una quinta bajo. Así, por ejemplo, un “re-la-re” del bajo del “coro vocal” (Do4), para unir su afinación con el “coro de ministriles”, tenía que cantar “sol-re-sol” (Fa4), es decir, una quinta bajo (equivalente a la cuarta alto de los ministriles). El órgano y el arpa, que estaban afinados en tono natural (tono del coro vocal), tenían también que transportar para ajustarse al “coro de ministriles”. Otros instrumentos como las cornetas, clarines, flautas, oboes, violines o

timbales tenían su diapasón, en unos países o lugares, en consonancia con el “coro vocal”, el órgano y el arpa y, en otros, en cambio, un tono más alto. También el órgano, dependiendo de los sitios, estaba afinado más alto o más bajo.

El moderno afán de transportar a la quinta o a la cuarta, cada vez más generalizado en ediciones musicológicas, no aporta ni facilita absolutamente nada, ya que, al tratarse de un transporte del “coro vocal”, es algo que va implícito en la afinación propia de los instrumentos históricos acompañantes, bien sea el “coro de ministriles”, el órgano u otros instrumentos afinados en tonos más altos o más bajos. Las voces, en este caso, se unen miméticamente a la afinación de los instrumentos, sin que les sea preciso modificar la escritura musical original de sus papeles.

No es tan sencillo, como a veces se piensa, solucionar el problema del transporte, porque, aparte de lo dicho anteriormente, estaba además de la práctica de notación puramente coral o “a capella” de las tonalidades eclesiásticas en claves naturales (Do-1, Do-3, Do-4, Fa-4) y otras, sin embargo, en “chiavette” (claves altas o “de transporte”: Sol-2, Do-2, Do-3, Do-4 o Fa-3). En ambos casos, era el organista y no el coro, quién tenía que transportar, y además no siempre a la cuarta o a la quinta, sino a otras alturas (punto o punto y medio alto, punto o punto y medio bajo etc), según indican los teóricos y, a veces también, los manuscritos de música de la época.

También hay que tener en cuenta, que las claves altas indican, a veces, que se trata de tonalidades accidentales, imposibles de escribir en aquella época, debido a la necesidad imprescindible de usar alteraciones en la clave que no estaban permitidas escribir. Por ejemplo, el tono Fa jonio o “quinto tono accidental” –según Lorente– (=Fa con un bemol), que se escribía según la teoría y la práctica de la época⁴ en claves altas (Sol, Do-2, Do-3, Fa-3), al reducirlo a claves naturales (Do-1, Do-3, Do-4, Fa-4), daba por resultado un transporte de tono y medio bajo, es decir, “Re jonio con dos sostenidos en la clave”. Naturalmente, esta tonalidad accidental se podía escribir según las claves altas, pero no según las claves naturales, porque, en este caso, había que escribirla con dos sostenidos como armadura en la clave. En casos como éste, los cantores establecían la afinación partiendo de la reducción a claves naturales (Do-1, Do-3, Do-4, Fa-4), afinando por lo tanto el “fa” de las claves altas como “re” (claves naturales), para seguir cantando a continuación según las claves altas (Sol, Do-2, Do-3, Fa-3: “re” = “fa”), impuestas para esa tonalidad.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is divided into three systems. Each system contains a single note for each voice part. The key signature changes between systems: the first system has one flat (B-flat), the second system has two sharps (F# and C#), and the third system has one flat (B-flat). The notes are positioned on the lines of the staff to represent different pitches relative to the key signature.

4. Lorente, A.: *El porqué de la música*. Alcalá, 1672. pp. 562-565.

A. Lorente⁵ ofrece la siguiente tabla para transportar “las seys Syllabas Musicas, que son Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, & valiendose de las dos señales, Bemol, y Sustenido; unas son naturales, y otras accidentales.”

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Naturales. Accidentales.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Según esta tabla el tono primero (dórico) podría cantarse o tocarse en “la” con fa sostenido en la clave; “si” con fa, do y sol sostenidos; “do” con si y mi bemoles; “re” sin alteraciones; “mi” con fa y do sostenidos; *fa#* con fa, do, sol y re sostenidos y “sol” con si bemol y así sucesivamente. En la mayor parte de estos transportes era imposible acompañar con otros instrumentos que no fueran el órgano y aún así, el organista tenía que ser bastante hábil. Pensemos que las alteraciones que permitía la afinación del órgano en esta época eran: Do#-Mib-Fa#-Sol#-Sib. Téngase en cuenta, p. e., que la consonancia perfecta de quinta “sol#-re#” sonaba en el órgano como una disonancia de sexta disminuida “sol#-mib” (sexta deficiens), la consonancia imperfecta de tercera mayor “si-re#” como disonancia de cuarta disminuida “si-mib” (cuarta deficiens), etc. P. Cerone⁶ escribe que el tono primero se transportaba una cuarta alto con las claves de Sol, Do-2, Do-3, Do-4 ó Fa-3 y si bemol en la clave; el segundo una cuarta alto con las claves de Do-1, Do-3, Do-4, Fa-4 y si bemol en la clave; el tercero una cuarta alto con Sol, Do-2, Do-3, Do-4 ó Fa-3 y si bemol en la clave; el cuarto una cuarta alto con las claves de Do-1, Do-3, Do-4, Fa-4 y si bemol en la clave; el quinto una quinta bajo con las claves de Do-2, Do-4, Fa-3, Fa-4 y si bemol en la clave; el sexto una cuarta alto con las claves de Sol, Do-2, Do-3, Do-4 ó Fa-4 y si bemol en la clave; y el octavo una cuarta alto con las claves de Do-1, Do-2, Do-3, Do-4 ó Fa-4 y un bemol en la clave. Aparte de estos transportes eran usuales otros transportes, como, p. e. el tono primero, una tercera menor bajo (3# en la clave) y una segunda mayor bajo (2 bemoles en la clave) y una segunda mayor alto (2# en la clave) y una quinta alto (1# en la clave)⁷. Aunque quien realmente transportaba era el organista.

Aparte de todo esto, existían diferentes tipos de altura de diapasón en la música antigua, por ejemplo, el tono de cámara o el tono de coro, con diferencia de un tono, etc. Respecto la altura del diapasón usado en la época de Correa, todavía hoy sabemos muy poco. De las chirimías sabemos que, al parecer, estaban afinadas una cuarta alto con relación al coro vocal. Pero, ¿cuál era la altura de afinación del coro?, es de suponer que como el órgano. Pero, ¿a qué altura estaba el órgano?, ¿a qué altura estaban afinados los otros instrumentos?, ¿estaban, en Zaragoza, los instrumentos naturales afinados un tono alto con relación al órgano? El órgano de la Seo, según podemos deducir por datos posteriores, debía estar un tono más bajo en relación con la afinación 440, usual hoy, ya que actualmente el órgano de la Seo sigue afinado casi un tono por debajo de los 440. El organero

5. *op.cit.* p. 561.

6. Cerone, Pietro: *El melopeo y el maestro*, Lib. XVI, cap. XX. Nápoles, 1613. p. 911.

7. Cerone, *op.cit.*, Lib. XVI, cap. XXV, p. 925.

Roqués, al construirlo de nuevo en 1857, debió mantener la afinación antigua, algo que no hizo en el órgano del Pilar, que lo subió casi un tono. No obstante, parece ser que en el siglo XVII los órganos tenían una afinación más alta y que, a partir del siglo XVIII, con vistas a buscar un equilibrio sonoro entre los instrumentos de viento y los de cuerda, fue cuando los órganos empezaron a ser afinados un tono más bajo.

Es urgentísimo hacer estudios de este tipo, basándose en instrumentos de la época (bajones, chirimias, órganos, etc.), que cada vez van apareciendo en mayor cantidad en España.

Aunque posterior a la época de Correa, todavía la *Guía para principiantes* de Pere Rabassa⁸ nos sigue informando al detalle de esta compleja e interesantísima problemática. Un transporte, realizado sin tener en cuenta todas estas instrucciones, y otras, como p. e.: ¿los tiples eran niños, hombres?⁹, ¿castrados?, manipula y distorsiona gravemente la sustancia de la composición y altera la esencia de cada una de las partes que la integran. Además arriesga a convertir los bajos en tenores, los tenores en contraltos, los contraltos en tiples, etc. o viceversa. Por esto, hasta que no se dilucide el problema, es de rigor ofrecer la composición tal como aparece en el manuscrito original, y que el intérprete, partiendo de los instrumentos adecuados y de las claves en que está escrita la obra, es decir, con la vista puesta en su grafía y versión original, decida el tipo de transporte adecuado. Así también, otros muchos problemas, como el de la *semitonía subintelecta*, se solucionarán mucho más fácilmente partiendo de la notación original que de la copia transportada. Para el que está inmerso en la problemática de la música antigua, no es lo mismo, p. e., poner un sostenido sobre el sol, que sobre el re. Por último, una edición que tiene en cuenta toda esta problemática se abre no solo a una sino a diversas posibilidades de interpretación, dependiendo siempre del grado de formación del intérprete y del estado de la investigación.

Por lo que respecta a los villancicos de Correa editados en este volumen en claves altas, no está claro que signifique que eran acompañados por un “coro de chirimias” afinadas una cuarta alto, ya que frecuentemente, en lugar de éste, aparece otro coro de instrumentos de afinación natural, p. e., el “coro de bajones”. En *“Reyes al sol”*, el coro de instrumentos está formado por Tenor (Do-3), Baxo (Do-4) y Baxón (Fa-3), el Romance de *“Quiero, ay que bien quiero”* va acompañado por dos instrumentos Tiples (Do-1), sin especificar (¿baxoncillos de tiple?), y un Baxo (Fa-4), sin especificar (¿baxón?). Hay que recordar, que el “coro de baxones” generalmente estaba afinado como el coro vocal o, a veces, un tono más alto. Desconocemos todavía a qué altura estaba afinado el “coro baxones” en la Seo de Zaragoza. La catedral de la Seo de Zaragoza disponía también de un “coro de chirimias”, formado por Tiples de chirimia –Sol-2–, Alto de chirimia –Do-3–, Tenor de chirimia –Do-3– y Sacabuque –Fa-4–¹⁰, que actuaba “en las fiestas de prima y segunda clase [...] al principio y fin de vísperas primeras y segundas [...]”¹¹. Si la costumbre de cantar villancicos era en las fiestas de esas clases y alrededor de esas horas (vísperas), podría presumirse, aunque en la mayoría de ellos no conste, que muchos de ellos fueran acompañados (reforzados) también por el “coro de chirimías”.

8. Editado por Francesc Bonastre. Bellaterra, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, 1990 p. 492.

9. Aquí no es adecuado opinar que si en tal país o tal teórico dice o deja de decir... Lo científico es tener en cuenta el ambiente (época, ciudad, iglesia...) en el que se creó e interpretó la composición. En las Capillas de Música de las catedrales de Zaragoza, concretamente en la Seo durante el siglo XVII, existían tiples hombres, denominados también “capones naturales”.

10. González Valle, J. V.: “Aspectos de la práctica musical de las catedrales de Zaragoza en el s. XVII”, en *De Musica Hispana et allis, Miscelanea en honor del Prof. Dr. José López-Calo, S.J.*, vol I. Universidad de Santiago de Compostela, 1990. pp. 647-657.

11. González Valle, J. V.: “Aspectos de la práctica...”, p. 654.

Sea como fuere, es evidente la compleja problemática que se esconde detrás de las claves. Por lo tanto, mientras no se aclare el problema, no es científico decidirse por un tipo standart de transporte a la quinta o a la cuarta, ya que es absolutamente posible el transporte a otras alturas (recuérdese la tabla de Lorente), cuya decisión, como he dicho anteriormente, depende del tipo y ambito de las voces (tiple: ¿niño?, ¿hombre?, ¿capón o capón natural?; alto: ¿capón o capón natural?; tenor: hombre, bajo: hombre), de la altura (alturas) del diapason usual (usuales) en la época y en los centros, del tipo, categoría y destreza de los cantantes, de los tipos de instrumentos acompañantes, de la habilidad de los instrumentistas, que podían conseguir otros sonidos accidentales además de los propios del instrumento, etc.

5. Ennegrecimiento de figuras

El ennegrecimiento de figuras tampoco crea hoy especiales problemas de lectura al intérprete, ya que la semibreve y mínima ennegrecidas, que aparecen con tanta frecuencia y solamente en los compases de proporción, tienen el mismo valor que la semibreve y mínima blancas. La nota negra aparece siempre en estos manuscritos como una corchea blanca.

Respecto a posibles confusiones en la identificación de las notas ennegrecidas, hay que observar lo siguiente: a) *los ennegrecimientos de figuras solo aparecen en los compases de proporción (CZ, ϕ Z, C3 y C3/2) y nunca en los compases mayor (ϕ) y menor (C)*, b) Así pues, en dichos compases de proporción, la “semibreve (nota redonda) ennegrecida” vale igual que una “semibreve sin ennegrecer” (nota redonda), y una “mínima (nota blanca) ennegrecida” igual que una “mínima (nota blanca) sin ennegrecer”. En este último caso, no existe el peligro de confundir la “mínima (nota blanca) ennegrecida” con la “semimínima” (nota negra), porque *la nota negra siempre aparece en estas composiciones de compás de proporción como una “corchea blanca”*. Como se ve, no existe la posibilidad de poderse confundir.

Ignorar por sistema los ennegrecimientos significa dejarse escapar múltiples matices rítmicos nuevos de la composición, fundados en el acento musical, que surgen, en la mayoría de los casos y al menos en estas composiciones con cierta coherencia, del acento del texto poético.

6. Compás

La presente edición mantiene los signos originales de compás. Respecto a su significado, es sabido, que los signos antiguos de compás no tienen nada que ver con los modernos. El compás imperfecto (C) se refiere a la “semibreve” y se mide a dos “partes” (“dos tactus”) exactamente iguales, entrando una mínima en cada uno de ellas, el compás mayor (ϕ), sin embargo, se refiere a la “breve” y se mide a dos “partes” (“dos tactus”) exactamente iguales, entrando una semibreve en cada una de ellas. Pero, por lo que respecta a los compases de proporción, los teóricos se quejan constantemente de composiciones en las que debía constar el signo “ ϕ Z” y, sin embargo, aparece el signo CZ. Lo que quiere decir, que hay que deducir el compás, si va a la breve o a la semibreve, del tipo de notación usado (véase, p.e., en “Ausente del bien que adoro” el “compás” va a la semibreve, en el estribillo “En memorias de muerte”, en cambio, a la breve). Respecto a los compases de proporción, muy frecuentes en este tipo de música, hay que tener en cuenta que los antiguos “guarismos” 3, 3/2 etc. significan ecuaciones, los modernos, en cambio, son números quebrados.

Según indica Lorente¹² muy claramente “el tiempo menor imperfecto de proporción menor C3” (breve igual a tres semibreves binarias) es igual que ϕZ (breve igual a dos semibreves ternarias, y en el caso de hemiolas a tres semibreves binarias), “esto por uso”, dice Lorente¹³, y que CZ (la unidad puede ser también la breve, que se divide en dos semibreves ternarias, y en el caso de hemiolas en tres semibreves binarias). Partiendo de que C3, ϕZ y CZ son equivalentes “por uso”, todos ellos pueden medirse con el compás de 6/2, ya que éste ofrece dos opciones de medida: a) la breve se puede dividir o medir a dos “partes” (“dos tactus”) exactamente iguales (tres mínimas en cada una de ellas) o b) la breve se puede dividir o medir a tres “partes” exactamente iguales (dos mínimas en cada una de ellas). Esta ambigüedad o ambivalencia de medida facilita la interpretación de las hemiolas, frecuentes en esta música, en cuyo caso hay que dividir el compás no en “dos partes” o “tactus”, sino en “tres exactamente iguales”, cuya duración equivale a las dos partes (“dos tactus”) de la opción a). De esta posibilidad de medida, el número “TERNARIO”, habla también Lorente¹⁴.

7. Alteraciones

Por lo general, se observa en estas composiciones bastante claridad en el uso de las alteraciones. He procurado ser lo más parco posible en añadir más de las que aparecen en los originales. No obstante, aquellas alteraciones que aparecen situadas encima del pentagrama son añadidos míos.

8. Edición de los textos de las composiciones

Presento los textos, en cuanto a su ortografía (mayúsculas o minúsculas, letras b-v, i-y, ll-y o palabras con o sin h), abreviaturas (q.-que) y a su fonética (s-ç), tal como aparecen en los manuscritos originales. Cuando el manuscrito omite repeticiones de palabras o frases, las he completado, escribiéndolas entre paréntesis.

Muchos de estos matices, aunque no afecten demasiado a lo esencial (realidad sonora) de la composición musical del siglo XVII, pueden tener interés filológico o histórico-social. Por este motivo, he preferido dejarlos tal como aparecen en los manuscritos originales. Así también, en el estudio previo a la edición, presento los textos con su ortografía y fonética original.

12. Si hablo de semibreves binarias o ternarias, es debido a que la relación semibreve/mínima en los compases de proporción no puede denominarse prolación. La prolación alarga el valor de las figuras, la proporción, en cambio, lo acorta.

13. Lorente, A.: *El porqué de la música*, libro segundo, cap. XVIII. Alcalá, 1672. p. 165.

14. Lorente, *op.cit.*, Lib. II, Cap. XX, Ternario, p. 176.

V. APÉNDICE

Ejemplos de la realidad sonora de algunos villancicos de Correa que, al ser acompañados por chirimías, su realidad sonora encaja en la textura del coro vocal.

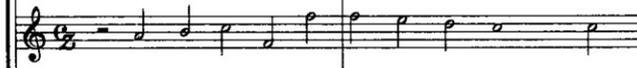
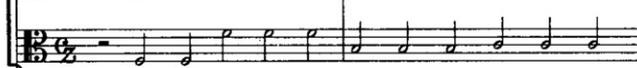
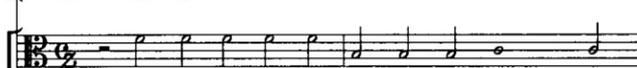
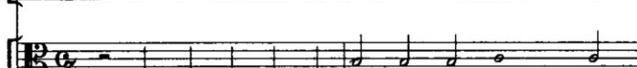
“Angel que tan bello estas” (versión original)

Musical score for "Angel que tan bello estas" (original version). The score is for five parts: Tiple 1°, Tiple 2°, Tiple 3°, Tenor, and Guión. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The Tiple parts and Tenor part have melodic lines, while the Guión part is mostly rests. Each staff ends with "etc."

Realidad sonora: esta composición anterior, apuntada en Sol mixolidio, al ser acompañada por chirimías, suena una cuarta alto en las chirimías y una quinta bajo en el coro vocal, es decir, en Do mixolidio:

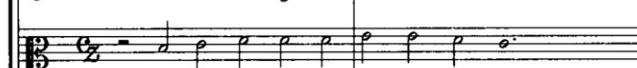
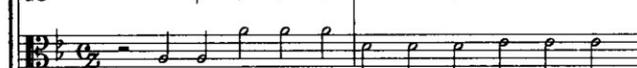
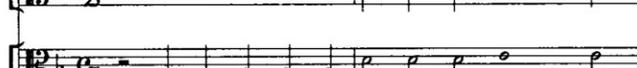
Musical score for "Angel que tan bello estas" (re-tuned version). The score is for five parts: Tiple 1°, Tiple 2°, Tiple 3°, Tenor, and Guión. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/2. The Tiple parts and Tenor part have melodic lines, while the Guión part is mostly rests. Each staff ends with "etc."

“Con tu vista remedias mis males”
(versión original)

Tiple  etc.
 Tiple 2º  etc.
 Alto  etc.
 Tenor  etc.
 Arpa  etc.
 Organo  etc.

Realidad sonora: esta composición anterior, apuntada en Fa jonio, al ser acompañada por chirimías, suena una cuarta alto en las chirimías y una quinta bajo en el coro vocal, es decir, como vemos a continuación, en Si bemol jonio.

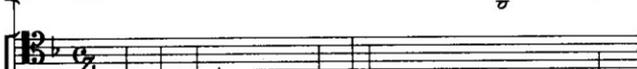
[En este caso, la composición suena un tono más bajo que su apuntación y transporte natural, que sería en Do jonio, sin alteraciones en la clave]

Tiple  etc.
 Tiple 2º  etc.
 Alto  etc.
 Tenor  etc.
 Arpa  etc.
 Organo  etc.

“Guardense bien”
(versión original)

Tiple 1º  etc.
 Tiple 2º  etc.
 Tiple 3º  etc.
 Tenor  etc.
 Guión  etc.

Realidad sonora: esta composición anterior, apuntada en Sol mixolidio, al ser acompañada por chirimías, suena una cuarta alto en las chirimías y una quinta bajo en el coro vocal, es decir, en Do mixolidio:

Tiple 1º  etc.
 Tiple 2º  etc.
 Tiple 3º  etc.
 Tenor  etc.
 Guión  etc.

“Lo dicho zagal”
(versión original)

Ti etc.

Acomp^o etc.

Realidad sonora: esta composición anterior, apuntada en Fa jonio, al ser acompañada por chirimías, suena una cuarta alto en las chirimías y una quinta bajo en el coro vocal, es decir, como vemos a continuación, en Si bemol jonio.

[En realidad suena un tono más bajo que su transporte y apuntación natural, que sería en Do jonio, sin alteraciones en la clave]:

Ti etc.

Acomp^o etc.

“Reyes al sol en la cuna”
(versión original)

Tiple etc.

Tiple etc.

Alto etc.

Tenor etc.

Baxo etc.

Baxon etc.

Acomp^o del seis etc.

Realidad sonora: esta composición anterior, apuntada en Re aeolio, al acompañarla con chirimías suena una cuarta alto en las chirimías y una quinta bajo en el coro vocal, es decir, como vemos a continuación, en Sol aeolio.

[En este caso, la composición suena un tono más bajo que su apuntación y transporte natural, que sería en La aeolio, sin alteraciones en la clave]

Tiple etc.

Tiple etc.

Alto etc.

Tenor etc.

Baxo etc.

Baxon etc.

Acomp^o del seis etc.

PARTE MUSICAL

“Angel que tan bello estas”

a Sto Tomás de Aquino

Fray Manuel Correa

Zac B-57/835

Estrv° A4

Tiple

An- gel que tan ve - llo_es - tas [an- gel que tan ve - llo_es - tas] an- gel que tan ve- llo_es -

Tiple

An- gel que tan ve - llo_es - tas don- de don- de bas an- gel que tan ve- llo_es -

Alto

An- gel que tan be - llo_es - tas [An- gel que tan be - llo_es - tas] an- gel

Baxo

An gel q[ue] tan ve - llo_es - tas don- de bas, an- gel [que tan ve- llo_es -

6

tas don- de don- de bas don [de bas] A luz a- mo- ro- sa don - de bas don- de bas don- de bas

tas don - de bas don- de bas don - de bas [don- de bas] tan

que tan be - llo_es - tas don- de bas don - de bas

tas] don- de don- de bas don- de bas don- de bas [don- de bas don- de bas]

13

don - de bas [don- de bas] Ay dios que fa-

lin- do y_ her- mo- so te mi- ra_el a- mor don - de bas don- de bas [don- de bas] mas ay

don - de bas mas ay que fa- bor

don- de bas [don- de bas don- de bas] mas ay q[ue] fa-

19

bor ay dios que fa-vor Ay dios que fa - vor
 que fa - bor mas ay mas ay mas ay que fa - bor. y pues dul - ce go - ças co - ros de ar - mo - ni -
 mas ay mas ai que fa - bor
 vor que fa - vor mas ay q[ue] fa - vor que fa - vor

25

se - a el sol don - de don - de bas
 a. y el di - a don - de
 La luz de tu au - ro - ra tu au - ro - ra
 don - de bas ay dios

31

don - de don - de bas [don - de bas] an - gel que tan ve - llo_es - tas don - de don - de
 don - de bas don - de bas [don - de bas] An - gel que tan be - llo_es -
 An - gel q[ue] tan be - llo_es - tas [An - gel q[ue] tan be - llo_es - tas] An - gel q[ue] tan be - llo_es -
 que fa - vor don - de bas don - de bas an - gel que tan ve - llo_es - tas don - de

36

bas an - gel que tan ve - llo_es - tas don - de bas don - de don - de bas.
 tas [An - gel que tan be - llo_es - tas] don - de don - de bas don - de don - de bas
 tas [An - gel que tan be - llo_es - tas] don - de don - de bas
 bas An - gel que tan ve - llo_es - tas don - de don - de bas don - de don - de bas

[copla]

Tiple
Has - ta la es - fe - ra del Sol. Por los ay - res ba - to - mas y con

Tiple
Has - ta la es - fe - ra del Sol. Por los ay - res va - to - mas

Alto
Es - ta es la es - fe - ra del Sol. por los ay - res ba - to - mas.

Baxo
Has - ta la es - fe - ra del Sol. [por los ay - res va - To - más y con

5
cre - di - tos de luz [y con cre - di - tos de luz] sien - do es - tre - lla al Sol se va
y con cre - di - tos de luz sien - do es - tre - lla al Sol se ba al Sol se va
y con cre - di - tos de luz. sien - do es - tre - lla al Sol se ba
cre - di - tos de luz sien - do es - tre - lla al Sol se va al Sol se va]

[2] su pecho se mira cielo.
de tantas luzes capaz.
que la vez que no le busca.
el sol le viene a buscar.

[3] tanto buela con su pluma.
y con tal velocidad.
que si alteça fin no excede.
Puede al angel igualar.

[4] que Mucho que tomas sea.
fuente de graçia ya.
si bebio la çiençia toda.
de tan divino Raudal.

[5] este es el sabio sin riesgo.
de engañarse ni de herrar.
porque a tanta çiençia adorna.
espíritu y humildad.

[6] esta luz que dio a la yglesia.
tanto Rayo celestial.
las estrellas mas lucentes
enbidian su claridad.

“Ausente del vien que adoro”

Fray Manuel Correa

Zac B-57/829

Coplas a 4

Tiple

Tiple

Alto

Baxo

Guión

Au - sen-te del vien que_a - do-ro= pe - na sien-te el co-ra - çon=

Au-sen-te del vien que_a - do - ro del vien que_a-do-ro= pe - na sien-te el co-ra - çon que_a-li-bio me

Au - sen - te del vien que_a-do-ro= pe - na sien-te el co-ra - çon

Au-sen - te del vien que_a-do - ro del vien que_a-do - ro pe - na sien-te el co-ra - çon que_a-li-bio me

7

que_a-li- vio me da_el des-bi - o= si_es quien me ma - ta el do - lor

da_el des - bi - o des - bi - o si_es quien me ma - ta el do - lor

que_a - li - bio me da el des-bi - o si_es quien me ma - ta el do - lor.

da_el des - bi - o el des-bi - o si_es quien me ma - ta el do - lor

14

[si_es quien me ma - ta el do - lor]

si_es quien me [ma - ta el do - lor]

[si_es quien me ma - ta el do - lor]

[si_es quien me ma - ta el do - lor]

[2] A la vista de lo que quiero tanto ausente de el estoy que quiere sin que le vean que este muriendo de amor

[3] Mi alibio consiste solo en mi llanto y afliçon que el pensar es elocuente donde es el llanto labor [Estribo]

[4] Misterios de un dios amante que confunden la raçon pues como es Dios pan de vida donde su muerte cifra

[5] Yo solo tendre por dicha el retiro en el favor que es gloria esta mesa quando tiene la pena saçon

[4] En fe de la blanca nube que reboça todo el sol si el ama con sol yo viere toda la ausencia çeso

[estribillo]

Tiple

Tiple

Alto

Baxo

Guión

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 -

en me - mo - rias de muer - te

4

da se es - con - de vi - da se es - con - de

da se es - con - de vi - da se es - con - de

da se es - con - de vi - da se es - con - de se es - con - de

vi - da se es - con - de vi - da se es - con - de

9

Ay

por - que so - lo es mi

por - que so - lo es mi vi - da mo - rir de a - mo - res por - que so - lo es mi

por - que so - lo es mi vi - da mo - rir de a - mo - res

por - que so - lo es mi vi - da mo - rir de a - mo - res por - que so - lo es mi

13

vi - da mo - rir de a - mo - res mo - rir mo - rir de a - mo -

vi - da mo - rir de a - mo - res mo - rir mo - rir de a - mo -

mo - rir mo - rir de a - mo -

vi - da mo - rir de a - mo - res mo - rir mo - rir de a - mo -

17

res por-que so - lo es mi vi - da vi - da mo - rir de a - mo - res

res por-que so - lo es mi vi - da vi - da mo - rir de a - mo - res

res por-que so - lo es mi vi - da vi - da mo - rir de a - mo - res

res por-que so - lo es mi vi - da vi - da mo - rir mo - rir de a - mo - res.

“Con tu vista remedias mis males”

Expectatio partus
a 8 Correa

Correa
Zac B-57/834

R[esponció]n

Tiple
 Tiple 2º
 [Alto]
 [Tenor]
 [Tiple]
 [Alto]
 [Tenor]
 [Bajo]
 Arpa
 Organo

Con tu vis-ta re-me-dias los ma-les los ma-les con tu
 Con tu vis-ta re-me-dias los due-los con tu vis-ta re-me-dias los ma-les los ma-les
 Con tu vis-ta re-me-dias los ma-les con tu vis-ta re-me-dias re-me-dias los ma-les
 Con tu vis-ta re-me-dias los ma-les re-me-dias los ma-les con tu vis-ta re-me-dias los ma-les
 Con tu vis-ta re-me-dias los
 Con tu vis-ta re-

6

vis - ta con tu vis - ta re - me - dias los ma - les los ma - les que cau -
 les re - me - dias los ma - les con tu vis - ta re - me - dias los ma - les que cau - sa la
 les con tu vis - ta re - me - dias los ma - les re - me - dias los ma - les que cau - sa la
 les re - me - dias los ma - les con tu vis - ta re - me - dias los ma - les que cau - sa la
 ma - les re - me - dias los ma - les a los mor - ta - les los ma - les
 me - dias los ma - les los ma - les con tu vis - ta re - me - dias los ma - les los ma - les
 Con tu vis - ta re - me - dias los ma - les los ma - les

11

sa la cul - pa a los mor - ta - les que cau - sa la cul - pa que cau - sa la cul - pa
 cul - pa que cau - sa la cul - pa en los mor - ta - les con tu vis - ta re - me - dias los ma -
 cul - pa que cau - sa la cul - pa a los mor - ta - les con tu vis - ta re - me - dias los ma - les con tu
 cul - pa que cau - sa la cul - pa en los mor - ta - les con tu vis - ta [con tu vis - ta con tu
 con tu vis - ta re -
 con tu vis - ta con tu
 re - me - dias los ma - les con tu

16

a los mor-ta-les con tu vis-ta con tu vis-ta re-
 les con tu vis-ta con-tu vis-ta con tu vis-ta con tu
 vis-ta con tu vis-ta con tu vis-ta con tu vis-ta re-me-dias los
 vis-ta con tu vis-ta con tu vis-ta re-me-dias los ma-
 me-dias los ma-les q[ue] cau-sa la cul-pa a los mor-ta-les en los mor-
 vis-ta re-me-dias los ma-les con tu vis-ta re-me-dias los ma-les q[ue] cau-sa la cul-
 vis-ta [con tu vis-ta] con tu vis-ta re-me-dias los ma-les q[ue] cau-sa la cul-
 pa

21

me-dias los ma-les con tu vis-ta re-me-dias los ma-les re-me-dias los ma-les
 vis-ta re-me-dias los ma-les q[ue] cau-sa la cul-pa con-tu vis-ta re-me-dias los ma-les con tu
 ma-les q[ue] cau-sa la cul-pa q[ue] cau-sa la cul-pa con tu vis-ta re-me-dias los ma-les con tu
 les q[ue] cau-sa la cul-pa q[ue] cau-sa la cul-pa con tu vis-ta [con tu vis-ta] con tu
 ta-les q[ue] cau-sa la cul-pa en
 pa con tu vis-ta [con tu
 q[ue] cau-sa la cul-pa cul-pa

a los mor - ta - les con tu vis - ta re - me - dias los due - los
 les con tu vis - ta con tu vis - ta con tu vis - ta re - me - dias los due - los
 vis - ta con tu vis - ta con tu vis - ta vis - ta re - me - dias los ma - les los ma - les
 vis - ta con tu vis - ta con tu vis - ta con tu vis - ta re - me - dias los ma - les
 los mor - ta - les con tu vis - ta re - me - dias los ma - les re - me - dias los ma - les
 vis - ta re - me - dias los ma - les con tu vis - ta re - me - dias los ma - les re - me - dias los ma - les
 con tu vis - ta vis - ta con tu vis - ta re - me - dias los ma - les re - me - dias los ma - les

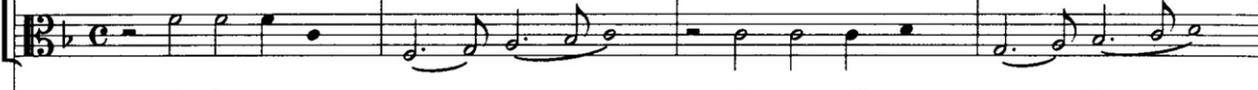
Coplas

Tiple



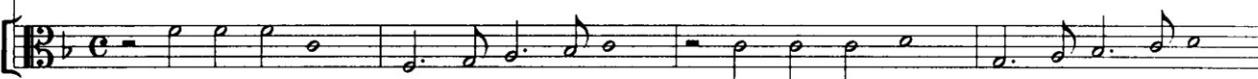
To - dos es - pe - ra - mos vir - gen rei na y ma - dre
 e - se sol her - mo - so que mu - jer es - par - çe:
 di que bue - le al tiem - po por - que en ca - da jns - tan - te:
 el ver - te na - ci - do pue - de con - so - lar - me:

[Tenor]

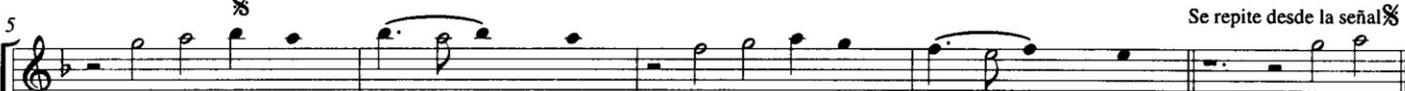


To - dos es - pe - ra - mos vir - gen rei na y ma - dre
 e - se sol her - mo - so que mu - jer es - par - çe:
 di que bue - le al tiem - po por - que en ca - da jns - tan - te:
 el ver - te na - ci - do pue - de con - so - lar - me:

Arpa



5



el di - cho - so par - to por to - das e - da - des el di -
 a los des - te - rra - dos en a - ques - te va - lle a los
 es pa - ra el que es - pe - ra mil e - ter - ni - da - des es pa -
 que mi di - cha es cier - ta vien - do a dios en car - ne que mi

Se repite desde la señal



el di - cho - so par - to por to - das e - da - des el di -
 a los des - te - rra - dos en a - ques - te va - lle a los
 es pa - ra el que es - pe - ra mil e - ter - ni - da - des es pa -
 que mi di - cha es cier - ta vien - do a dios en car - ne que mi



“Estrellados se ponen los zielos”

R[esposión]n a 10

Manuel Correa
Zac B-57/826

CORO 1°

Tiple 1°
es - tre - lla - dos se po - nen los zie - los por ver sus des - ve - los al sol en - tre ye - los llo - ran - do mis due - los lu -

Tenor
es - tre - lla - dos se po - nen los zie - lo[s] por ver sus des - ve - los al sol en - tre ye - los llo - ran - do mis due - los lu -

CORO 2°

Tiple 1°

Tiple 2°

Alto

Tenor

CORO 3°

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Arpa

organo



6

cir un me - son y tie - nen ra - zon

cir un me - son y tie - nen ra - zon

y tie - nen ra - zon [y tie - nen ra - zon] mas di - ran a las lu - zes q[ue] son her - mo - sas es - tre - llas si

y tie - nen ra - zon [y tie - nen ra - zon] mas di - ran a las lu - zes q[ue] son her - mo - sas es - tre - llas si

y tie - nen ra - zon [y tie - nen ra - zon]

y tie - nen ra - zon [y tie - nen ra - zon]

y tie - nen ra - zon



12

que no tie - nen tal que no tie - nen tal pe - sar de mi mal
 que no tie - nen tal que no tie - nen tal pe - sar de mi mal

pu - ras y be - llas no rin - den çen - te - llas al po - bre por - tal que no tie - nen tal pla -
 pu - ras y be - llas no rin - den çen - te - llas al po - bre por - tal que no tie - nen tal pla -
 que no tie - nen tal
 que no tie - nen tal que no tie - nen tal que no tie - nen tal que no tie - nen tal

18

o que ra - ios y lu - çes se ven y lu - çes se ven que al sol con es - pan - to
 o que ra - ios y lu - çes se ven y lu - çes se ven que al sol con es - pan - to

zer de mi bien o que Ra - yos y lu - zes se ben el al - va di -
 çer de mi bien o que ra - yos y lu - zes se ven el al - va di -
 çer de mi bien o que ra - ios y lu - zes se ben el al - va di -
 çer de mi bien o que ra - yos y lu - zes se ven el al - va di -

o que ra - yos y lu - çes se ben y lu - çes se ben se ben
 o que ra - yos y lu - zes se ben y lu - zes se ben se ben
 o que ra - yos y lu - zes se ben y lu - zes se ben se ben
 o que ra - yos y lu - zes se ben y lu - zes se ben se ben

24

ver - ter - los con ris - sa for - mar - los con llan - to llo - re - me [llo - re - me]

vis - sa con llan - to llo - re - me llo - re - me llo -

vi - sa con llan - to llo - re - me llo - re - me llo - re - me pues me_in -

vis - sa con llan - to llo - re - ma [llo - re - me] llo - re - me pues me_in -

vi - sa con llan - to llo - re - me llo - re - me llo - re - me pues me_in -

con llan - to llo - re - me llo - re - me

con llan - to llo - re - me llo - re - me

con llan - to llo - re - me llo - re - me

con llan - to llo - re - me llo - re - me

30

pues me_es-ta tan bien tan bien tan bien

re - me pues me_in - por - ta tan - to me_in - por - ta tan - to, pues me_es-ta tan bien [tan bien] pues me_es - ta tan bien

por - ta tan - to tan - to y ri a - se - me pues me_es - ta tan bien pues me_es - ta tan bien

por - ta tan - to y ri a - se - me pues me_es - ta tan bien pues me_es - ta tan bien [tan bien] pues me_es - ta tan bien

pues me_es-ta tan bien tan bien tan bien

36

llo - re - me [llo - re - me] llo - re - me pues me in - por - ta tan - to llo - re -
 llo - re - me [llo - re - me] llo - re - me pues me in - por - ta tan - to me in - por - ta tan -
 llo - re - me [llo - re - me] llo - re llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta
 llo - re - me llo - re - me llo - re llo - re llo - re - me llo - re - me llo - re pues me in - por - ta tan - to
 llo - re - me [llo - re - me] llo - re llo - re llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta tan -
 llo - re - me - llo - re - me llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta tan -
 llo - re - me [llo - re - me] llo - re - me llo - re - me llo - re - me llo - re -
 llo - re - me [llo - re - me] llo - re - me llo - re - me llo - re - me pues me in -
 llo - re - me [llo - re - me] llo - re - me [llo - re - me] llo - re - me pues me in -

42

me [llo - re - me] llo - re - me [llo - re - me]
 to llo - re - me llo - re - me [llo - re - me]
 tan - to llo - re - me pues me es - ta tan bien llo - re - me pues me in - por - ta tan - to
 llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta tan - to pues me in - por - ta tan - to
 llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta tan - to llo - re
 to, llo - re - me pues me es - ta tan bien llo - re - me pues me in - por - ta tan - to
 to pues me in - por - ta tan - to llo - re llo - re - me
 me pues me in - por - ta tan - to llo - re - me llo - re - me
 por - ta tan - to llo - re - me y ri - a - se - me pues me es - ta tan bien
 por - ta tan - to llo - re - me [llo - re - me]

47

llo - re - me y ri - a - se - me llo - re

llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta tan - to

y ri - a - se - me pues me es - ta tan bien llo - re - me pues me es -

llo - re - me y ri - a - se - me pues me es - ta tan bien

[llo - re] llo - re - me y ri - a - se - me llo - re - me

llo - re - me llo - re - me y ri - a - se - me pues me es - ta tan bien tan bien llo - re

llo - re llo - re - me llo - re - me y ri - a - se - me pues me es -

llo - re llo - re - me llo - me llo - re - me pues me es - ta tan

llo - re llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta tan - to y ri -

llo - re llo - re - me llo - re - me pues me in - por - ta tan - to llo - re

52

llo - re - me llo - re - me llo - re - me pues me es - ta tan bien.

llo - re - me llo - re - me pues me es - ta tan bien tan bien pues me es - ta tan bien.

ta tan bien tan bien llo - re llo - re llo - re - me pues me es - ta tan bien.

pues me es - ta tan bien y ri - a - se - me pues me es - ta pues me es - ta tan bien

y ri - a - se - me pues me es - ta tan bien tan bien pues me es - ta tan bien

llo - re - me y ri - a - se - me pues me es - ta tan bien tan bien pues me es - ta tan bien

ta tan bien pues me es - ta tan bien llo - re llo - re - me pues me es - ta tan bien

bien tan bien [tan bien] pues me es - ta tan bien pues me es - ta tan bien

a - se - me pues me es - ta tan bien llo - re llo - re llo - re - me pues me es - ta tan bien

llo - re - me pues me in - por - ta tan - to llo - re [llo - re] llo - re - me pues me es - ta tan bien

Copla

Tiple 1°
 Tenor
 Tiple 1°
 Tiple 2°
 Alto
 Tenor
 Tiple
 Alto
 Tenor
 Bajo
 arpa
 organo

6
 da re-la-cion y tie-nen ra-zon
 su de-vo-cion y tie-nen ra-zon
 y tie-nen ra-zon [y tie-nen ra-zon] solo
 y tie-nen ra-zon [y tie-nen ra-zon] mas si gus-ta de ser su bla-son di-
 y tie-nen ra-zon [y tie-nen ra-zon] mas si juz-gan al gu-na-am-bi-cion de
 y tie-nen ra-zon [y tie-nen ra-zon]
 y tie-nen ra-zon [y tie-nen ra-zon]

11

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
 que no tie - nen tal que no tie - nen tal

ran - le sus ra - ios si bre - ves des - ma - yos los da por en - sa - ios el sol in - mor - tal
 sus co - ra - zo - nes en bre - ves ra - zo - nes di - ran los bla - so - nes de un po - bre por - tal

que no tie - nen tal
 que no tie - nen tal
 que no tie - nen tal
 que no tie - nen tal
 que no tie - nen tal
 que no tie - nen tal

17

que gus - to - sos los re - yes le - tra - dos que vien a - vi - sa - dos di - vi - dan es - ta - dos por b - tros cuy - da - dos de
 re - yes ban don - de ban los pas - to - res a ber los pri - mo - res del ni - ño de flo - res go - çan - do sa - bo - res sin

22

su co - ra - zon
mas dis - tin - cion

y tie - nen ra - zon
y tie - nen ra - zon

y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon
y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon

no les di - ga bul - gar pre - sun - cion que
no pre - su - man por ser del tu - son que

solo

y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon
y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon

y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon
y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon

y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon
y tie - nen ra - zon y tie - nen ra - zon

27

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

sa - vios bal - do - na si ne - zio bla - so - na de fir - me co - ro - na ca - be - za mor - tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

que no tie - nen tal que no tie - nen tal
que no tie - nen tal que no tie - nen tal

“Guardense bien”

Al Nacimiento

Villancico a 8

Correa

Zac B-94/1403

Tiple 1°
 guar-den-se bien [guar - den-se bien] q[ue] la sa-lud de to - dos ya

Tiple 2°
 guar-den-se bien [guar - den-se bien] guar - den-se bien guar - den q[ue] la sa-lud de to -

Tiple 3°
 guar-den-se bien q[ue] guar - den-se bien q[ue] guar - den guar - den-se bien q[ue] la sa-lud

Tenor
 guar-den-se bien [guar - den-se bien] que guar - den guar-den - se bien q[ue] la sa-lud

Tiple
 guar - den-se bien [guar - den-se bien]

Alto
 guar - den-se bien [guar - den-se bien]

Tenor
 guar - den-se bien [guar - den-se bien]

Bajo
 guar - den-se bien [guar - den-se bien]

Guion

5

ya ya es-ta en Be - len q[ue] la sa - lud de to - dos ya es-ta en be - len de to - dos [to - dos]
 dos ya es-ta en be - len q[ue] la sa - lud de to - dos to - dos ya es-ta en be - len que la sa lud, de to - dos
 de to - dos q[ue] la sa - lud de to - dos ie to - dos to - dos ya ya es-ta en be - len de to - dos to - dos
 de to - dos ya es-ta en be - len guar - den-se bien q[ue] guar - den-se bien q[ue] la sa-lud de to - dos to - dos
 en be - len [en be - len] to - dos
 en be - len [en be - len] to - dos
 en be - len [en be - len] to - dos
 en be - len [en be - len] to - dos

11

ya es-ta en be - len to - dos [to - dos]
 ya es-ta en be - len to - dos to - dos
 ya es-ta en be - len to - dos [to - dos] q[ue] la sa - lud de to - dos
 ya es-ta en be - len to - dos to - dos to - dos q[ue] la sa -
 to - dos q[ue] la sa - lud de to - dos to - dos ya ya ya es-ta en be - len
 [to - dos] que la sa - lud de to - dos ya es - ta ya es-ta en be - len
 [to - dos] q[ue] la sa-lud de to - dos to - dos ya ya ya es-ta en be - len
 to - dos q[ue] la sa-lud de to - dos [to - dos] ya ya ya es-ta en be - len

17

que la sa-lud de to - dos [to - dos] ya ya ya_es-ta_en be - len guar-den-se bien to -
 que la sa-lud de to - dos to - dos ya_es - ta ya_es-ta_en be - len guar-den-se bien to -
 dos de to-dos to - dos [to - dos] ya ya ya_es - ta ya_es-ta_en be - len be - len to -
 lud de to - dos to - dos to - dos ya ya ya_es-ta_en be - len guar-den-se bien to -
 to - dos [to - dos] que la sa-lud de to -
 to - dos [to - dos] que la sa-lud de to-dos to -
 to - dos [to - dos] que la sa-lud de to-dos to - dos to -
 to - dos [to - dos] guar-den-se bien que la sa-lud de to -

23

dos [to - dos to - dos] ya ya ya_es-ta_en be - len guar-den-se bien [guar - den-se bien]
 dos [to - dos to - dos] ya_es - ta ya_es-ta_en be - len guar-den-se bien guar - den-se bien
 dos [to - dos to - dos] ya ya ya_es-ta_en be - len guar-den-se bien que] guar - den-se bien
 dos [to - dos to - dos] ya ya ya_es-ta_en be - len guar-den-se bien [guar - den-se bien]
 dos to - dos ya ya ya_es-ta_en be - len guar - den-se bien
 dos [to - dos] ya ya ya_es-ta_en be - len guar - den-se bien
 dos] to - dos ya ya ya_es-ta_en be - len guar - den-se bien
 dos to - dos ya ya ya_es-ta_en be - len guar - den-se bien

Coplas a duo y a quatro

1ª Copla

[Tenor]

[1]Un no - ble bi - lla - no. pa - dre del ma - yor de - li - to el pri - mer hom - bre del

mun - do por u - na mu - jer per - di - do. de la na - da lu - gar del pol - vo be - ci - no

u - nas pie - les de su pe - ca - do cas - ti - go. Es ber - dad y la ver - dad se a per - di - do. Sigue el a 4.

A 4.

Tiple 1º

Tiple 2º

Tiple 3º

Tenor

no en - tre en la cor - te no en - tre quien tru - jo la pes - te que es - te
 no en - tre en la cor - te no no en - tre que es - te fue que es - te fue quien tru - jo la
 no en - tre en la cor - te no en - tre que es - te fue quien tru - jo la pes -
 no en tre en la cor - te no no en - tre que es - te fue que es - te fue

6

fue quien tru - jo que es - te fue quien tru - jo la pes - te no en - tre en la cor - te no en - tre
 pes - te que es - te fue quien tru - jo la pes - te no en - tre en la cor - te no en - tre
 te que es - te fue quien tru - jo la pes - ta la pes - te no en - tre en la cor - te no en - tre
 [que es - te fue] quien tru - jo la pes - te la pes - te no en - tre en la cor - te no en - tre

2ª Copla

[Tiple 1º]

[2] Un mon-ta- ñes y - dal - go. por un pre-bi - le- jio an- ti - guo. voz de la me - jor pa - la- bra y el me -

7

jor de los na- ci - dos. de la gra- cia de don- de a sa - li - do lim - pio

15

un pe - lli- co de mas can- dor que el ar - mi - ño. en un de- do tray el a - bo - no de chris - to

Sigue el a 4.

3ª Copla

[Tiple 2º]

[3] San- son na- ça- re - no. por su ba - lor co- no- ci - do que las co - lum- nas del tem- plo son

7

de sus fuer- ças tes - ti - gos. don- de to- dos los que de a - dan fue- ron hi - jos

15

de u- na fie- ra el que pe- ca se a ves- ti - do su a - cha- que se a de pur - gar en el lim - bo.

Sigue el a 4.

4ª Copla

[Tiple 3º]

[4] una vir - gen y ma- dre. del mun- do nue- bo pro- di - jio que por hor- den de dios lle- ga a pa -

7

nir en un por - ta - li - llo. de los cie- los que a- lla tu- bo su prin - ci - pio.

15

del au- ro- ra que el sol sa- co el ves- ti - do a - si di - ce co- mo es la ma - dre es el hi - jo

Sigue el a 4.

“Lo dicho zagal”

Romance
con
Estrivillo, Responsión a 8 y Coplas

Fray Manuel Correa

Zac B-57/828

Tiple Solo Romanze

Ti

Acompt°

Quien al za - gal en las pa - jas le vie - re tan en - co - gi - do.

llo - ran - do a mas y me - jor pen - sa - ra que es un buen hi - jo.

[2] Mas yo que entiendo la historia= como si lo hubiera visto=
se que aunq[ue] clavar se dexa= sabe bien quantas son sinco.

[3] Solo porque quiere llora= porque le gusta pasa el frio=
y hemos al fin de creer= que no se quexa de vicio.

[4] Quanto de apacible tiene= y quanto calla sufrido=
es quando llega a enojarse= la yra de Dios el niño.

[5] Por mas que humilde le veo= me da evidentes indicios=
que entiende con ser humano= que ni Dios es mas divino.

[6] Sobre tres Reyes de Arabia tiene tan raro dominio=
que a uno trata como a un negro= y a los dos como a unos Indios

[7] El toma lo que le dan= y tiene muy entendido=
que es quitarles quanto tienen= hazerles un beneficio

[8] De manos limpias se aprecia= porq[ue] es el zagal muy limpio=
mas si las alarga todo= se lo llebara consigo

[9] De paz han dicho q[ue] viene= pero con ojos le miro=
que hechara muy presto ad....= toda la Iglesia de Xpo. [Christo]

[10] De bien quisto se acredita= y no cabe en el Impireo=
quando en Belen un pesebre= le viene como a nacido=

[11] Alborotado esta el valle= sin quedar grande ni caico=
tengale dios de su mano= que el es como Dios le hizo

[12] Quedese para quien es= y llevese de camino=
el estribillo pues ya= el pie tengo en el estribo.

Estrivillo

Estribillo Solo. Con Acompañamiento

Tiple

Acompañamiento del solo

Lo di-cho di-cho za - gal [lo di-cho di-cho za - gal] es to es ver -

8

dad es-to es ver - dad y lo de-mas es men-ti - ra que me mi - ra que que que me mi -

16

ra que yo que yo se lo pro - va - re co - mo ar - ti - cu - lo de feé que no es ha - blar de la mar lo que

25

di - go y lo que sien - to = por - que de - cir - se lo a tien - to fue - ra gran - de ne - ce -

32

dad fue - ra gran - de ne - ce - dad es-to es ver - dad lo di-cho di-cho za - gal es-to es ver - dad [es-to es ver - dad] y

40

lo de mas es men-ti - ra que me mi - ra que que que me mi - ra que me mi - ra

R[esponció]n A 8.

Tiple
Lo di-cho di - cho za - gal es-to_es ver - dad es-to_es ver - dad

Tiple
Lo di-cho di - cho za - gal es-to_es ver - dad es-to_es ver - dad

Alto
Lo di-cho di - cho za - gal es-to_es ver - dad es-to_es ver - dad

Baxo
Lo di-cho di - cho za - gal es-to_es ver - dad es-to_es ver - dad

Tiple
Lo di-cho di - cho za - gal lo di-cho

Alto
Lo di-cho di - cho za - gal lo di-cho

Tenor
Lo di-cho di - cho za - gal lo di-cho

Baxo
Lo di-cho di - cho za - gal lo di-cho

Acompte
Lo di-cho di - cho za - gal lo di-cho

8
[es - to_es ver - dad] es-to_es ver - dad y lo de-mas es men-ti-ra que que

[es - to_es ver - dad] es-to_es ver - dad y lo de-mas es men-ti-ra que que

[es - to_es ver - dad] es-to_es ver - dad] y lo de-mas es men-ti-ra que que

[es - to_es ver - dad] es-to_es ver - dad y lo de-mas es men-ti-ra que que

di - cho lo di-cho di - cho

17

que me mi - ra que yo que yo so - lo pro - va - re co - mo ar - ti - cu - lo de feé

que me mi - ra que yo que yo so - lo pro - va - re co - mo ar - ti - cu - lo de feé

que me mi - ra que yo que yo yo lo pro - va - re co - mo ar - ti - cu - lo de feé

que me mi - ra que yo que yo se lo pro - va - re co - mo ar - ti - cu - lo de fee

[lo di - cho di - cho] lo di - cho

[lo di - cho di - cho] lo di - cho

[lo di - cho di - cho] lo di - cho

[lo di - cho di - cho] lo di - cho

26

que no es ha - blar de la mar lo que di - go y lo que sien - to. por - que de - cir so - lo a -

que no es ha - blar de la mar lo que di - go y lo que sien - to por - que de - cir

que no es ha - blar de la mar lo que di - go y lo que sien - to por - que de - cir por - que de -

que no es ha - blar de la mar lo que di - go y lo que sien - to por - que de - cir - se lo a

di - cho za - gal

34

tien - to fue - ra gran - de ne - ce - dad fue - ra gran - de ne - ce - dad es - to es ver - dad

so - lo a tien - to fue - ra gran - de ne - ce - dad fue - ra gran - de ne - ce - dad es - to es ver - dad =

cir so - lo a tien - to fue - ra gran - de ne - ce - dad fue - ra [gran - de ne - ce - dad es - to es ver - dad]

tien - to fue - ra gran - de ne - ce - dad fue - ra gran - de ne - ce - dad es - to es ver - dad

[lo di - cho di - cho za -

lo di - cho di - cho za -

[lo di - cho di - cho za -

[lo di - cho di - cho za -

42

es - to es ver - dad y lo de - mas y lo de - mas es men - ti - ra que me mi - ra

es - to es ver - dad y lo de - mas y lo de - mas es men - ti - ra es - to es ver - dad

es - to es ver - dad y lo de - mas [y lo de - mas] es men - ti - ra es - to es ver - dad

[es - to es ver - dad] y lo de - mas [y lo de - mas] es men - ti - ra es - to es ver - dad

gal] lo di - cho di - cho [lo di - cho

gal] lo di - cho di - cho [lo di - cho

gal] lo di - cho di - cho lo di - cho

gal] lo di - cho di - cho [lo di - cho

50

y lo de-mas es men-ti - ra es - to_es ver-dad [es-to_es ver - dad
 y lo de-mas es men-ti - ra es - to_es ver-dad [es-to_es ver - dad
 y lo de-mas es men-ti - ra es - to_es ver-dad [es-to_es ver - dad
 y lo de-mas es men-ti - ra es - to_es ver-dad [es-to_es ver - dad

di - cho] lo di-cho di - cho [lo di-cho di - cho lo di-cho
 di - cho lo di-cho di - cho] lo di-cho di - cho [lo di-cho
 di - cho [lo di-cho di - cho] lo di-cho di - cho [lo di-cho
 di - cho] lo di-cho di - cho [lo di-cho di - cho lo di-cho

59

es - to_es ver-dad] que que que me mi - ra que me mi - ra
 es - to_es ver-dad] que que que me mi - ra que me mi - ra
 es - to_es ver-dad] que que que me mi - ra que me mi - ra
 es - to_es ver-dad] que que que me mi - ra que me mi - ra

di - cho] lo di-cho di - cho que que me mi - ra que me mi - ra
 di - cho lo di-cho di - cho que que me mi - ra que me mi - ra
 di - cho lo di-cho di - cho] que que me mi - ra que me mi - ra
 di - cho] lo di-cho di - cho que que me mi - ra que me mi - ra

Coplas

[Tiple]

Co - mo al mun - do cau - san go - zo = sus pe - nas =

Acompr°

5

quan - do llo - ra pa - re - ce to - do de per - las =

[2] Pues de ageno se viste zagal procure=
que en medio de la calle no le desnuden=

[3] Como siempre se paga de niñerías=
en un negro y dos blancos tiene la India=

[4] Hagales quedar bien esos tres Magos=
que ya todo lo tienen= bien incensado.

“Oygan escuchén”

Salen la Jacara

De Reyes

A 9.

fr manuel Correa

Zac B-57/831

CORO 1°

Alto

CORO 2°

Tiple

Tiple

Alto

Tenor

CORO 3°

Tiple

Alto

Tenor

Baxo

Acompñ^o
del 1° choro

5

cu - chen se - ño - res no

Di - ga pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Di - ga pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Di - ga pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Di - ga pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Pues o - yen

Pues o - yen

Pues o - yen

Pues o - yen

10

se me es-cu - sen Re - yes no Ro - ques a - ten - çion a - ten - çion me

no no no
no no no

15

den Pues oy - gan oy gan oy - gan si

a - ten - çion a - ten - çio - nes ban, a - ten - çio - nes ban
a - ten - çion a - ten - çio - nes ban a - ten - çio - nes ban
a - ten - çion a - ten - çio - nes ban a - ten - çio - nes ban
a - ten - çion a - ten - çio - nes ban, a - ten - çio - nes ban
a - ten - çion me den

30

la con - di - çion del mal q[ue] siem - pre se di - çe_a bo - çes oy gan a - tien - dan es -

35

cu - chen se - ño - res no se me_es - cu - sen

Di - ga pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Di - ga pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Di - ga pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Di - ga Pro - nun - çie Re - fie - ra pues o - yen pues o - yen

Di - ga pues o - yen

60

y q[ue] tal y q[ue] tal
 Ja - ca - ri - ca de vien con la con - di - çion del
 Ja - ca - ri - ca de vien con la con - di - çion del
 Ja - ca - ri - ca de vien con la con - di - çion del
 Ja - ca - ri - ca de vien con la con - di - çion del
 y que tal
 y que tal
 y que tal
 y que tal
 y que tal

65

oy - gan es -
 mal q[ue] siem pre se di - çe a bo - çes oy - gan oy - gan oy - gan se - ño - res se - ño -
 mal q[ue] siem pre se di - çe a bo - çes oy - gan oy - gan oy - gan se - ño - res se - ño -
 mal q[ue] siem pre se di - çe a bo - çes oy - gan oy - gan oy - gan se - ño - res se - ño -
 mal q[ue] siem - pre se di - çe a bo - çes oy - gan oy - gan oy - gan se - ño - res se - ño -

cu-chen a-tien-dan se - ño-res es-cu-chen a-tien-dan se - ño - res es - cu - chen se - ño - res.

res oy - gan se - ño - res se - ño - res se - ño - res oy - gan se - ño - res se - ño - res.

res oy - gan se - ño - res se - ño - res se - ño - res oy - gan se - ño - res se - ño - res se - ño - res.

res oy - gan se - ño - res se - ño - res.

oy - gan se - ño - res oy - gan se - ño - res se - ño - res se - ño - res se - ño - res.

oy - gan se - ño - res se - ño - res se - ño - res oy - gan se - ño - res se - ño - res se - ño - res.

oy - gan se - ño - res se - ño - res oy - gan se - ño - res [oy - gan se - ño - res] oy - gan se - ño - res.

oy - gan se - ño - res oy - gan se - ño - res oy - gan se - ño - res oy - gan oy - gan se - ño - res.

[“Quiero ay que bien quiero”]

M. Correa ?

Zac B-57/827

R.[oman]ce a 4

Tiple

Tiple

Tenor

Entablatura al romance

[sin texto]

[sin texto]

De - cid me her - mo - sas flo - res q[ue] en es - ta ver - de sel -

6

va pa - re - ce q[ue] te - neis con al - ma la ve - lle - za.

[2] Deçidme si abeis bisto
la gala del aoi dia
la rissa de la aurora
y al rey de los planetas

[3] Son señas de sus ojos
del sol las mismas señas
que mirando en rayos
mas luçimiento ostenta

[4] De nacar son sus labios
y como tan conpuestas
en el son las palabras
en su voca una perla

[5] El vuen pastor que busco
es dueño de esta tierra
por [palabra ilegible] montes
señor de las estrellas

[6] si acaso le abeis vistp
flores de aquestas selvas
deçid como le adoro
pagando sus fineças.

Estrillo

[Tiple] Quie - ro ay q[ue] bien quie - ro ay [que bien quie - ro] Quie - [ro ay que bien quie - ro

[Tiple] Quie - ro ay q[ue] bien quie-ro [quie - ro ay que bien quie -

[Alto] Quie - ro ay q[ue] bien quie - ro [quie - ro ay

Tenor Quie - ro ay q[ue] bien quie - ro [quie - ro ay que bien quie - ro quie -

Entablatura al estrillo

6

quie - [ro ay que bien quie-ro] a quien por su_a-mor me mue-ro me mue - ro quie - ro_el pa[n] par-ti -

ro ay que bien quie - ro a quien por su_a-mor a quien por su_a - mor amor me mue - ro

que bien quie-ro] q[ue] bien quie - ro quie - ro a quien por su_a-mor me mue - ro quie-

ro ay que bien quie - ro] a quien por su_a - mor me mue-ro por su_a-mor me mue - ro a

12

do y_en - te - ro par - ti - do y_ente - ro quie - ro_el pan par-ti - do y_en - te - ro

quie - ro_el pa[n] par-ti - do y_en - te - ro quie - ro quie-ro el pan par - ti -

ro_el pa[n] par-ti - do y_en - te - ro y_en - te - ro quie - ro_el pa[n] par - ti do y_en - te-ro quie-

quie[n] a quie[n] a quie[n] por su_a-mor me mue - ro quie - ro_el pan par - ti - do y_en - te-ro y_en - te -

18

quie - ro ju[n]-tos pas - tor y cor - de - ro quie - ro_a - mor a - mor ver - da - de - ro que_a - mor men -
 do quie - ro Jun - tos pas - tor y cor - de - ro quie - ro_a - mor a - mor ver - da - de - ro que_a - mor men - ti - ra
 ro quie - ro jun - tos pas - tor y cor - de - ro quie - ro_a - mor a - mor ver - da - de - ro que_a - mor
 ro quie - ro ju[n]-tos pas - tor y cor - de - ro quie - ro_a - mor a - mor ver - da - de - ro que_a - mor men - ti - ra no

24

ti - ra no quie - ro no no no quie - ro ay q[ue] bie[n] quie - ro ay [que bien] quie - ro] quie - ro ay q[ue] bie[n]
 [que_a - mor men - ti - ra] no quie - ro quie - ro ay q[ue] bien quie - ro quie - ro ay q[ue] bie[n]
 me[n] - ti - ra no no quie - ro quie - ro ay q[ue] bie[n] quie - ro [que - ro ay que bien] quie - ro [que - ro ay que bien] quie - ro

30

quie - ro [quie - ro ay que bien] quie - ro a quien por su_a - mor me mue - ro.
 quie - ro [ay que bien] quie - ro a quien por su_a - mor me mue - ro.
 ro ay que bien quie - ro] q[ue] bien quie - ro a quien por su_a - mor me mue - ro.
 quie - ro ay que bien quie - ro] a quie[n] por su_a - mor me mue - ro.

R[esponsi]on A 6

Tiple

Quie - ro ay q[ue] bie[n] quie - ro a quie[n] por su_a - mor me mue - ro quie -

Tiple

Quie - ro ay q[ue]

Alto

Quie - ro ay q[ue] bie[n] quie - ro a quie[n] por su_a - mor me mue-ro

Bajo

Bajo

Entablatura a la R[esponsi]on.

6

[ro ay que bien quie - ro] quie - [ro ay que bien] quie - ro ay q[ue] bie[n] quie -

bien quie - ro quie - ro ay q[ue] bien e - ro Ay q[ue] bien quie -

quie - [ro ay que bien quie - ro] ay [que bien quie -

12

ro a quie[n] por su_a - mor me mue - ro por [su_a-mor me mue - ro quie - ro el

ro a quien por su_a - mor me mue - ro quie - ro

ro a quie[n] por su_a-mor me mue - ro me [mue - ro] quie -

18

pan par-ti - do y_en - te - ro per - ti - do i_en - te - ro (par-ti - do
 quie - ro quie - ro el pan par-ti - do y_en - te - ro Par-ti - do
 ro quie - ro el pa[n] par-ti - do y_en - te - ro y_en - te - ro par-ti - do

24

y_en - te - ro] q[ue]_a-mor me[n] - ti - ra no quie - ro no quie - ro quie - ro
 y_en - te - ro q[ue]_a-mor men - ti - ra no quie - ro no no quie - ro no quie - ro
 y_en - te - ro q[ue]_a-mor me[n] - ti - ra q[ue]_a-[mor men-ti - ra] no quie - ro

29

ro ay q[ue] bie[n] quie-ro ay [que bien quie - ro a quie[n] por su_a-mor me mue - ro.
 quie - ro ay que bien quie - ro A quien por su_a-mor me mue - ro.
 ro quie - ro ay q[ue] bien quie - ro a quie[n] por su_a - mor me mue - ro.

“Reyes al sol en la cuna”

Villancico de Reyes

a 6. Correa

Fr. Manuel Correa
Zac B-58/840

Tiple

Re - yes Re - yes

Re - yes al sol en la cu - na que bri - lla de a -

Tiple

Re - yes Re - yes al sol en la cu - na que bri - lla de a - mor cen - te - llas ay

Alto

Re - yes al sol en la cu - na Re - yes al sol en la cu - na que bri - lla de a - mor

Tenor

Baxo

Baxon

Acompt^o del seis

6

mor, çen - te - llas, çen - te - llas Re - yes al sol en la cu - na que bri - lla de a - mor çen - te - llas no le bus -

ay

Re - yes al sol en la cu - na que bri - lla de a - mor de a - mor çen - te - llas no

çen - te - llas Re - yes al sol

Re - yes al sol en la cu - na que bri - lla de a - mor çen - te - llas

12

queis no le bus-queis con es-tre-llas q[ue] se a de ha-llar con la lu - na Re - yes Re-yes Re - yes que.

le bus-queis con es - tre - llas no no q[ue] se a de ha-llar con la lu - na Re - yes Re-yes Re - yes al sol en

no le bus - queis con es - tre - llas no que se a de ha-llar con la lu - na Re - yes Re-yes Re - yes al sol en

18

que bri-lla de a-mor çen-te - llas no le bus - queis con es-tre - llas no, no,

la cu - na q[ue] bri-lla de a-mor çen-te - llas çen-te - llas no le bus-queis con es -

la cu - na q[ue] vri-lla de a-mor çen-te - llas, çen-te - llas no le bus - queis con es - tre - llas

pasito

pasito

pasito

no que se_a de_ha-llar con la lu - na Re - yes Re - yes q[ue] q[ue] bri - lla de_a -
 tre - llas, q[ue] se_a de_ha-llar con la lu - na Re - yes Re - yes al sol en la cu - na q[ue] bri - lla de_a -
 no q[ue] se_a de_ha-llar con la lu - na Re - yes Re - yes al sol en la cu - na q[ue] bri - lla de_a -

mor çen - te - llas çen - te - llas no le bus-queis con es - tre - llas q[ue] se_a de_ha-llar con la lu - na.
 mor çen - te - llas çen - te - llas no le bus-queis con es - tre - llas q[ue] se_a de_ha-llar con la lu - na
 mor çen - te - llas çen - te - llas no le bus-queis con es - tre - llas q[ue] se_a de_ha - llar con la lu - na

Tiple Solo.

Acompt° de la boz sola.

Re - yes Re - yes Re - yes al sol en la cu - na que bri - lla de_a - mor çen -

5

te - llas no no no le bus - queis con es - tre - llas no no no [que] se_a de_ha - llar con la

11

lu - na Re - yes al sol en la cu - na que que bri - lla de_a - mor

17

çen - te - llas no le bus - queis con es - tre - llas [que] se_a de_ha - llar con la lu - na Re - yes Re - yes al

23

sol en la cu - na [que] bri - lla de_a - mor çen - te - llas no no no no le bus -

28

queis con es - tre - llas [que] se_a de_ha - llar con la lu - na, con la lu - na,

Coplas. Solo

Solo

Acomp^o

[1]Re - yes pues es la ver - dad la ca - li - dad mas y - lus - tre no os pa -

5

gueis de mu - cho lus - tre y de po - ca ca - li - dad Re -

[2] el que ni llamo ni llama abejas a las abispas
no llame luces las chispas que nunca suben a la llama,
siempre tuvieron la fama los ardores de lucientes
pues el fondo de balientes es balor y no fortuna. Reyes.

[3] que mal sus aprecios pide cada chispa por mas Rosa
pues un yerro las aRoja y un pedernal las despide,
el golpe nunca comide ni es gusto la Resistencia
que boluntad y biolencia nunca partieron a una. Reyes.

[4] Ceda a la una la estrella, que la luz del sol Recibe
pues sabe que por el vive y que se muere por ella,
no presumirá de bella pues para belleza Rara,
defectos en una cara son ocasión oportuna. Reyes.

“Si aveis de llorar ausencias”

Correa

Zac B-57/830

Romançe a 4

Tiple

Tiple

Alto

Tenor

Acompa°
Romançe

Si a-veis de llo - rar au - sen - çias o - jos mi - os em - pe - çad pues veis que

Si a-veis de llo - rar au - sen - çias o - jos mi - os em - pe - çad pues veis que

Si a-veis de llo - rar au - sen - çias o - jos mi - os em - pe - çad pues veis que

Si a-veis de llo - rar au - sen - çias o - jos mi - os em - pe - çad pues veis que

6

vues - tros a - mo - res oy se os quie - ren au - sen - tar [oy se os quie - ren au - sen - tar]

vues - tros a - mo - res oy se os quie - ren au - sen - tar [oy se os quie - ren au - sen - tar]

vues - tros a - mo - res oy se os quie - ren au - sen - tar [oy se os quie - ren au - sen - tar]

vues - tros a - mo - res oy se os quie - ren au - sen - tar [oy se os quie - ren au - sen - tar]

[2] Decidle con eloquência
de vuestro mudo cristal
q[ue] no quiere quien se ausenta
ni se preçia de galan
ni se [preçia de galan]

[3] Aseguradle la muerte
si os deja en la soledad
aunq[ue] si moris de amores
Como puede estaros mal
Como [puede estaros mal]

[4] Romped el ayre suspiros
y como çisne mortal
muriendo a vuestros amores
asi a vuestro amor llorad
asi [a vuestro amor llorad]

[5] Ojos decidle q[ue] escuche
que parece crueldad
en el letargo q[ue] os deja
no moverle la piedad
no mo[verle la piedad]

[6] Verted golfos de favores
trepando la inmensidad
suban en su compaña
al Nuevo Reyno q[ue] va
al nue[bo Reyno q[ue] va]

[7] Silicidad su presençia
con vuestro tierno raudal
q[ue] se enterneçe el ama[n]te
q[uan]do ve a su amor llorar
[q[uan]do ve a su amor llorar]

[8] Haçed las pestañas lenguas
y en este tierno cantar
explicad el sentimiento
q[ue] os dara la soledad
[q[ue] os dara la soledad]

Estribo a 4

Tiple
 Tiple
 Alto
 Bajo
 Acomp^o

Pues os vais vi-da mi-a a los cie - los [Pues os vais vi - da mi-a a los cie - los]

Pues os vais vi-da mi-a a los cie - los [Pues os

Pues os vais vi-da mi-a a los cie - los [Pues os vais vi - da mi-a a los

Pues os vais vi-da mi-a a los cie - los a los cie - los pues [os vais vi - da mi-a a los cie -

6

a los cie - los pues [os vais vi - da mi-a a los cie - los] a los cie - los a los

vais vi - da mi - a a los cie - los Pues os vais vi - da mi-a a los ie - los] a los

cie - los] a los cie - los [pues os vais vi - da mi-a a los cie los] a los

los] a los cie - los Pues [os vais vi - da mi-a a los cie - los] a los cie - los] a los

11

cie - los y en el sue - lo me de - jais Per - mi - tid q[ue] mue - ra de a - mo -

cie - los y en el sue - lo me de - jais

cie - los y en el sue - lo me de - jais

cie - los y en el sue - lo me de - jais

