

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 contraponía 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 escuchen atiendan, Pa Sn Fran.co de Paula* [finales del s. XVII] a 11, 6º 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 “responsiones”, 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 responsiones 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 responsión. 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 responsiones.

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 sílabas. 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.