

Ay, que el aliento falta
Villancico, a 4 para Miserere
(Archivo de Música del Monasterio
de San Lorenzo del Escorial, Sig. 155-3)

RESUMEN

En este artículo se presentan una serie de observaciones y correcciones hechas al artículo citado en la nota 1. A la vez se analiza la estructura del villancico *Ay, que el aliento falta* (siglo XVII) y se incluye su transcripción y la composición de la voz del tiple 2.º, que falta en el manuscrito original.

ABSTRACT

This article presents a series of observations and corrections made to the article cited in footnote 1. At the same time the structure of the 'villancico' *Ay, que el aliento falta* (17th century) is analyzed. It also includes the transcription of the whole 'villancico' and the composition of the voice of the 'tiple 2.º', missing in the original manuscript.

El presente estudio quiere hacer una serie de observaciones al artículo «*Un Villancico de Miserere para la liturgia penitencial de la Semana Santa del Monasterio del Escorial*»¹ a fin de corregir determinadas inexactitudes que aparecen en él, relativas a su presentación, descripción, textura y estructura, a la vez que se propone un análisis diferente del Estribillo y se reconstruye

1 Gustavo SÁNCHEZ, Universidad Autónoma de Madrid, «Un Villancico de Miserere para la liturgia penitencial de la Semana Santa del Monasterio del Escorial», en *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, Actas del Simposium, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n.º 57, Ediciones Escorialenses, 2017, Vol. II, pp. 1055-1069.

la voz que le falta en el manuscrito original. No se tratarán aquí aspectos históricos ni del momento litúrgico en que se interpretaría este Villancico, asuntos que se dejan para otro momento. Tampoco se hará una valoración de la transcripción del villancico que presenta el artículo.

En las líneas que siguen sólo preocupa el afán científico y el respeto a los documentos del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. La ciencia musical necesita ser tratada con mucho detalle. De ahí derivará el respeto que se tenga a la Musicología y a las obras de arte que, en caso contrario, quedan falsificadas. Quizá merezca la pena un nuevo esfuerzo.

I. PRESENTACIÓN

I.1. A pesar de que el manuscrito original del Archivo de Música del Monasterio del Escorial (signatura 155-3) diga en la parte del Acompañamiento «Villancico a 4 / Para miserere, / Ay q. el aliento», el artículo de referencia utiliza indiferentemente «Villancico de Miserere» o «Villancico para miserere». Esta ambigüedad confunde al lector puesto que en la pág. 1055 se dice que la obra está «descrita en el original como «Villancico de Miserere» y más adelante en esa misma página se dice que en «... una parte instrumental para bajo cifrado, en cuyo reverso figura el título de la composición: «Villancico a 4 / para Miserere / Ay que el aliento (véase la Imagen del ANEXO I)»². El lector pensará que hay dos denominaciones diferentes en los papeles originales, pero solo hay una. El articulista, no obstante, utiliza para el título de su artículo la que no pone el original («Un Vi-

2 En el pie de la Imagen que reproduce este ANEXO I se da la signatura confundida de 33-5bis, siendo así que es la 155-3, tal como el lector puede ver en esa misma reproducción. Y asimismo el lector puede ver el título original, a pesar de que el pie insista en llamarlo «villancico de Miserere». Llama también la atención el hecho de que este pie denomine «bajo continuo» a lo que en la pág. 1055 se denomina «bajo cifrado». Esta indiferente denominación también podría ser equívoca debido a que puede haber un bajo continuo que esté o no cifrado. Precisamente, como se verá en la transcripción que se presenta aquí, hay dos partes perfectamente diferenciadas en la parte del Estribillo en que el Acompañamiento, o el bajo, va cifrado o no. Por otra parte —y esto es más interesante— el Acompañamiento a las Coplas se hace de forma diferente a como se hace en el Estribillo, mediante un «basso seguente» es decir, que el bajo «sigue» la voz baja de la parte vocal haciendo el mismo dibujo. Y esto es una característica importante de la obra que no se ha resaltado en el análisis que hace el artículo.

llancico de Miserere...»), haciendo pensar al lector que ésta sería la más apropiada de las dos. Lo pensaría hipotéticamente porque sobre ello no se le da explicación en el artículo.

I.2. Dado que el articulista no cita nunca de dónde ha tomado la signatura de la obra que analiza (algo muy sorprendente en un artículo escrito desde una Universidad), lo anotaremos aquí para que el lector tenga noticia de ello, sepa de su existencia, pueda consultarlo y se haga justicia a su autor y a la institución:

Samuel Rubio, *Catálogo de Música del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Instituto de Música Religiosa, Cuenca, 1976³.

La obra que analizamos está en la página 158, número 165, en la sección de Anónimos⁴.

Tampoco cita el articulista la reciente página Web de la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial donde se recoge el Catálogo de Rubio con las correcciones y/o aportaciones posteriores, obra realizada por Maigua Suso y el cuidado de su actual director, el P. José Luis del Valle Merino. Sobre la obra que analizamos se dice allí que la parte que falta es el «papel primero del Tiple 2º».

Si se hubiera consultado esta obra, el articulista no habría hecho las conjeturas que hace para decir que es una obra a 3 voces en el Estribillo, asunto que se tratará más adelante. Si ha

3 Existe una segunda parte de este Catálogo en el que se recogen los Incipits: S. Rubio-J. Sierra, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial (II)*, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1982.

4 La obra que analizamos, *¡Ay, que el aliento falta!*, que el Catálogo recoge entre los Anónimos, la atribuí hace tiempo al Maestro de capilla escurialense Juan Durango, explicándolo así: «Después de un estudio del grupo de 252 Anónimos del archivo de música y de un estudio de la grafía y estilo musical de Durango, junto a la evidencia de la época derivada de la grafía notacional y del papel, atribuyo a Durango las siguientes obras y las extraigo del grupo de Anónimos» (*P. Juan de Durango (1632-1696). I. Música Religiosa*, en la colección Maestros de Capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, dirigida por José Sierra Pérez, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escurialenses (EDES), 1998, pág. 17).

La atribución a Juan Durango ya estaba puesta al frente de una transcripción manuscrita de Elisa Ruiz prestada por mí al articulista hace tiempo. Hay que decir, no obstante, que Paul Laird atribuye la copia del Villancico al copista V (que no sería Durango), tal como puede verse en su tesis *The Villancico Repertory at San Lorenzo el Real del Escorial, c. 1630-c. 1715*, printed in 1988, University Microfilms International, Vol. I, cap. II, pág. 269.

consultado la página Web y, no obstante, mantiene su opinión, debería defender y razonar su decisión, diciendo que es diferente a la que se expone en el Catálogo de la página Web, y por qué.

Más adelante se demostrará de forma inapelable cómo los propios papeles demuestran que se trata de una obra a 4 voces en toda su extensión.

I.3. Se dice en pág. 1055 que la obra que se analiza es el «...único ejemplo... existente en el archivo escurialense, de entre sus más de 2.000 títulos». Sin entrar a juzgar el significado de tal estadística, habría que decir que se le hace un flojo servicio al Archivo de Música del Monasterio del Escorial con esta cuenta, que solo considera el número de «Papeles sueltos», que llegan a 2185, y deja sin contar los Libros de facistol (10) y libros de Partituras (28), que llegarían con facilidad a sumar otras 1.000 obras más, sin tener en cuenta la Música Instrumental. Es decir, se le ha disminuido en un tercio el número de sus obras al Archivo.

II. DESCRIPCIÓN

II.1. En pág. 1055 se dice: «En primer lugar, describiremos la obra, tanto en su soporte físico (la partitura), como en su contenido musical, analizando su estructura y su textura».

No se trata de una partitura. No se puede decir que su soporte físico sea la «partitura», porque no está escrita en partitura sino en papeles sueltos, tal como dice luego a renglón seguido. No cabe este lenguaje ambiguo en un artículo de investigación.

II.2. En la pág. 1056 se dice: «La escritura musical está enmarcada en el tipo de notación mensural blanca con coloración».

No se puede decir «notación mensural blanca con coloración», sino solo «notación mensural blanca», puesto que la coloración (o ennegrecimiento) es consustancial a la notación mensural blanca, y de forma especial (y casi exclusiva) a la mensuración ternaria, que es el caso de la obra que se analiza. Es tan impropio como decir en una definición que nuestra notación actual tiene corcheas o notas negras. No es necesario decirlo, ni conviene.

III. TEXTURA

Sobre la Textura del Estribillo se dice en p. 1056 que es «... predominantemente polifónica o contrapuntística, con breves

pasajes imitativos (cc.1-2 y 19-21), alternando con diversos fragmentos homofónicos».

Remito sobre este punto al análisis que se hace más adelante en IV.2. *La forma o estructura del Estribillo. Naturaleza y comportamiento de las voces.*

Pág. 1056: «... el discurso melódico... con numerosos cromatismos».

Solo hay un cromatismo a lo largo de toda la obra (en el paso del compás 45 al 46) y sin especial relevancia como comportamiento cromático, pues se hace sólo para llegar a la sensible y cadenciar.

IV. LA FORMA O ESTRUCTURA DEL VILLANÇICO Y EL NÚMERO DE VOCES

IV.1. *El Estribillo no es a 3 voces, sino a 4*

El articulista, después de decir que el villançico consta de Estribillo y Coplas (p. 1056), trata el asunto del número de voces en la p. 1057 defendiendo que el Estribillo es a 3 voces, en lugar de a 4, tal como indica el original. Lo explica así:

«Volviendo a un interesante aspecto de la pieza, el relativo al número de voces empleadas, se debe resaltar la circunstancia de que el estribillo está escrito a tres⁵ (Tiple 1º, Alto y Tenor) y las coplas a cuatro, añadiendo a los dichos la voz de Tiple 2º. En primera instancia cabe pensar en el extravío de uno de los papeles del Tiple 2º, el destinado al estribillo, pero si se observa y analiza detenidamente la textura musical de esta sección y la conducción de las voces nos e debe descartar que se trate de una elección original del autor. De hecho, la corta distancia —de tercera, segunda e incluso unísono— entre el Tiple 1º y el Alto en algunos pasajes (cc. 4-5, 10, 13-17, 20-22, 37-38), dejan muy poco espacio o ninguna a otra voz intermedia. No obstante, era común en el estilo y época en que fue escrita la obra que las dos voces superiores (sopranos o tiples) se alternaran en la línea superior, presentándose a menudo el tiple 2º por encima del Tiple 1º. No obstante, y para concluir, el resultado final de la textura a tres voces resulta bastante convincente y no produce sensación de vacío o falta de una cuarta

5 No obstante en pág. 1056 había dicho que «... se trata de una pieza vocal "a 4" (2 Tiples, Alto y Tenor)...»

voz, la del Tiple 2°. Sin duda, habría resultado muy original la opción de escribir el estribillo a tres voces y las coplas a cuatro, cuando lo habitual era justamente lo contrario: usar el máximo de voces en el estribillo y reducir las en las coplas».

Sin embargo, el Estribillo es también a 4 voces, igual que las Coplas. Se aportan las siguientes razones:

- a) Los manuscritos originales especifican siempre el número de voces para el que está compuesta una obra y también es muy habitual que especifiquen si hay cambio en alguna de las secciones. Por ejemplo, el Miserere de Durango (número del Catálogo 670) especifica que es «a 4, a 8 y a 9»; un Benedicamus de Antonio Soler (n° 1515) es «a 4 y a 8»; Pedro de Tafalla tiene también un Miserere (n°1895) «a 4 y a 8»...

Si el villancico *Ay, que el aliento falta* fuera a 3 y a 4 voces, habría sido indicado en el manuscrito de forma especialmente clara debido a lo excepcional del caso.

- b) Pero no sería necesario aludir a este hecho habitual de los copistas porque los mismos papeles indican expresamente que tanto el Estribillo como las Coplas son a 4 voces. Así, en los papeles respectivos del Estribillo se escribe «Tiple a 4, Alto a 4, Tenor a 4» y en las Coplas se vuelve a repetir lo mismo en todas las voces: «Coplas a 4» [Cop.s a 4]
- c) Otra evidencia absolutamente clara e incontestable de que el Villancico es a 4 voces viene dada por el cifrado del Continuo en el Estribillo, en que aparecen sucesivamente las cifras 4 3 para expresar el retardo de la tercera por la cuarta precisamente en el lugar que le corresponde hacer tal retardo a la voz que falta (el Tiple 2°) puesto que ninguna de las voces restantes hace este movimiento. Quiere decir esto que tal retardo debe hacerlo la voz del Tiple que falta, es decir, el Tiple 2°. Véanse los compases 26,27, 29, 30, 32,33, del Período 2 de la transcripción.
- d) Y, efectivamente, la voz del Tiple 2° se puede reconstruir perfectamente si se atiende a la forma en que está escrito el Estribillo, que es muy clara y, por otro lado, muy especial.

IV.2. *La forma o estructura del Estribillo. Naturaleza comportamiento de las voces*

Reconstruir o suplir una voz que le falta a una obra ofrece dificultades de diversa índole, que dependen de la estructura de la obra y, sobre todo, de la voz de que se trate. A veces no se puede reconstruir o se quedaría muy lejos de llegar a lo que sería el original. En este caso, la forma (valdría también decir estructura) del Estribillo ayuda de manera casi definitiva para hacer una reconstrucción muy aproximada o casi idéntica a la que pudiera ser la original. No obstante hay que mantener las lógicas reservas.

En pág. 1056, después de decir que el villançico consta de Estribillo y Coplas, se dice sobre el Estribillo lo siguiente: «El Estribillo se divide a su vez en dos secciones, una más extensa y otra más breve hacia el final, a modo de coda». Nada más. Sin embargo, el Estribillo tiene una forma mucho más rica y compleja. Y especialmente interesante.

El villançico tiene, en efecto, la forma de Estribillo y Coplas (aquí en número de seis), habitual, y abundantísima en el Archivo de Música del Monasterio del Escorial.

La forma del Estribillo, que es donde se ha extraviado el papel de una voz, es la siguiente⁶:

Introducción: Ay, que el aliento falta (Compases 1-11. Cadencia en FA).

Período 1: que el aliento falta,
que el amor pronunçia
con voz intercadente (Compases 12-24. Cadencia en DO).

Período 2: que el aliento falta,
que el amor pronunçia
con voz intercadente (Compases 25-37. Cadencia en SOL).

Intermedio: Ay, que el dolor corta
y el suspiro turba (Compases 37-48. Cadencia en DO)

⁶ Téngase en cuenta que los términos que se utilizan aquí (Introducción, Período, Intermedio, Coda) sirven solo para analizar esta obra concreta y nada tienen que ver con la terminología de la época ni con la estructura del Estribillo en general, que, como se ha dicho, parece que es muy especial en este caso.

- Período 3:** Que la vida muere,
que la luz fluctúa (Compases 49-60. Cadencia en Sol)
- Período 4:** Que la vida muere,
que el amor fluctúa (Compases 61-72. Cadencia en RE)
- Coda:** Ay, que la vida muere;
ay, que la luz fluctúa (Compases 73-83. Cadencia en DO)

En resumen: Introducción / dos Períodos / Intermedio / dos Períodos / Coda

La forma está perfecta y simétricamente equilibrada:

- I. Introducción: 11 compases
- II. 4 Períodos, divididos en dos Períodos de 13 cc., separados por un Intermedio de 11 cc., más dos Períodos de 12 cc.
- III. Coda final: 10 compases.

La casi perfecta simetría formal está asimismo cimentada en la lógica de las cadencias. La Introducción, Intermedio y Coda son diferentes a los Períodos, que son idénticos entre sí, en el sentido que se analizará luego.

Si se observa la transcripción de la obra se verá que el Acompañamiento no está cifrado en la Introducción, el Intermedio y la Coda, mientras que sí lo está en los 4 Períodos. Esto indica que hay una alternancia en los procedimientos compositivos. Si además, se observa que las cifras aparecen en momentos equidistantes en los 4 Períodos, se llega fácilmente a la conclusión de que pertenecen a Períodos paralelos.

El hecho de que la Introducción, Intermedio y Coda no tengan cifrado el Acompañamiento significa, como se ha señalado, que el procedimiento compositivo es diferente al de los 4 Períodos, en que sí lo está. La diferencia consiste en que en aquel caso el Acompañamiento tiene la forma de *basso seguente* —o casi—, que consiste en doblar la voz más baja. En el caso de los 4 Períodos, sin embargo, el Acompañamiento se comporta de forma totalmente diferente, es decir, no sigue la línea de la voz más baja sino que tiene un comportamiento melódico muy distinto, el que conviene a su carácter armónico o, propiamente, de *bajo continuo*.

En el caso de las Coplas el Acompañamiento es también un *basso seguente* y, en este caso, mucho más exacto, pues sigue exactamente la línea de la voz más baja. Aunque no se entrará en este asunto, quizá convenga decir que históricamente el *basso seguente* es anterior al *basso continuo* y que ambos comportan aspectos compositivos diferentes.

La diferencia de comportamientos compositivos, resaltada por el tipo de Acompañamiento que venimos analizando dentro del Estribillo, y la diferencia de éste en las Coplas, debe tenerse muy en cuenta a la hora de la interpretación porque están puestos al servicio de la expresión del texto.

Se analizan a continuación las distintas partes del Estribillo:

La Introducción comienza con un proceso imitativo doble, al unísono (Alto-Tiple 2º) y a la octava (Tenor-Tiple 1º), imitación que termina enseguida porque solo hay 11 compases y, sobre todo, porque «el aliento falta». Se da paso a los dos Períodos primeros.

El **Intermedio** comienza también con el mismo motivo de la imitación que se ha hecho en la Introducción, pero dura aún menos porque el «dolor corta» y el «suspiro turba» y no se puede seguir porque la música suspira entrecortada. Se da paso a los dos Períodos segundos.

La Coda, que tiene la indicación de «*Despaçio*»⁷, da fin al Estribillo utilizando en su primera mitad el motivo de corcheas que han empleado los 4 Períodos para hacer la cadencia. En la segunda mitad utiliza el famoso motivo de lamento de cuarta descendente (la-sol-fa-mi) en el Tiple 1º.

Los 4 Períodos, escritos a 4 voces, tienen todos la misma estructura, aunque en tonos diferentes. Los primeros 9 compases se utilizan para bajar todas las voces por terceras descendentes cada tres compases. El resto de los compases, hasta el final, se utilizan para hacer la cadencia, que siempre finaliza con un mismo adorno de corcheas. Cada una de las líneas de las voces tiene un ritmo y melodía diferentes, que se repite en los 4 Períodos, pero a diversas alturas y ejecutados por diversas voces.

7 El articulista en pág. 1056 cita esta palabra como «despacio»; sin embargo, si la escribe entre comillas la debe escribir tal y como está en el original, es decir, «Despaçio»

Si llamamos a, b, c, d. a las cuatro voces en sentido descendente (Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor) tal como están colocadas en el Período 1, se obtienen las siguientes combinaciones, siempre en sentido descendente:

Período 1: abcd

Período 2: cadb

Período 3: dcab

Período 4: abcd

Las cuatro voces van emparejadas: *a-d // b-c*. Quizá la voz más llamativa sea la *b*, que comienza con tres largas exclamaciones de tres compases de duración cada una sobre la interjección ¡ay! Su compañera paralela, la voz *c*, tiene los mismos sonidos, aunque a otra octava y con otro ritmo, haciendo un salto de octava descendente en cada uno de esos tres niveles en que se va descendiendo de tercera, hasta el punto de que muy posiblemente no alcance a llegar a la profundidad que se le pide. Y esto mismo sucede en cada uno de los 4 Períodos. No debe importar mucho que llegue o no llegue el ejecutante a esa octava baja porque la ausencia de esa nota (que está en su voz paralela) no ocasionaría ningún tipo de desajuste armónico y, sin embargo, expresa muy bien el ahogo y falta de aliento de que habla el texto.

La pareja de voces *a-d* van en terceras o sextas paralelas, dependiendo de la colocación que tengan en cada Período, y llevan el mismo ritmo.

Una vez que se ha analizado la forma y el procedimiento de los Períodos y su combinación, es relativamente fácil ver qué tipo de voz (abcd) es la que corresponde al Tiple 2º que falta en cada Período. La solución que se ha dado para realizar esta voz parece que se acerca bastante al original. Véase la transcripción.

Si se observa el texto tal como se presenta más arriba en la división de los 4 Períodos musicales, se puede ver que los dos primeros Períodos tienen un texto idéntico y lo mismo sucede entre los Períodos tercero y cuarto.

Sobre las Coplas, además del ya señalado *basso seguente*, hay que añadir que están compuestas en un estilo completamente homofónico en que todas las voces tienen un mismo ritmo. Estructuralmente queda dividida cada Copla en dos mitades totalmente simétricas, versos 1-2 y 3-4, con idéntica melodía y ritmo, pero la segunda mitad está escrita una segunda más baja.

Hay un comportamiento armónico especial que se repite exactamente en las dos mitades, compases 87-88 = 95-96, y que consiste en un choque disonante no muy ortodoxo aunque permitido y —quizá— pretendido por el autor.

V. SOBRE EL CONCEPTO «MÚSICA»

Dice el articulista en pág. 1059 que «En el contexto escurriense (e hispano) de otras épocas, el término «música» equivalía a «capilla de música» o, en un sentido más amplio, a «polifonía».

Esto hay que matizarlo —dejando al margen la generalización «de otras épocas»— porque «música» no es igual a «polifonía» en este contexto. El término «música» se utiliza en este contexto para oponerlo al «canto llano»; es decir, «música» es todo aquello que no es canto llano, sea monodia (a solo) o polifonía. Por esa razón «música» puede ser también un «solo» con violines o flautas, como los «solos» que el articulista cita de Durón y Literes en la p. 1055. Si «música» equivale a «polifonía» estos dos «solos» con acompañamiento instrumental quedarían excluidos de la «música». ¿Qué serían en ese contexto?

No son capricho ni cosa menor estas observaciones o correcciones. La falta de precisión en la terminología conduce a errores como los que en su día se cometieron al no distinguir el canto de órgano de la polifonía, pensando que son la misma cosa. O entre polifonía, contrapunto y canto de órgano. Todo trabajo científico debe quedar sujeto a revisión, incluyendo el presente. En la ciencia de la Musicología no caben ambigüedades que nos lleven a falsificar la historia, la tradición y la interpretación.

VI. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

La transcripción del texto ofrece especiales dificultades en el caso de esta obra con respecto a otras de la misma época y estilo, yendo más allá de las habituales dificultades barrocas de ideas e imágenes y de las no menos dificultades sintácticas por la ausencia de acentos, interrogaciones, signos de puntuación... con que aparecen los textos en la música.

Por ejemplo, no se tiene la seguridad de que el Estribillo sea tal como se presenta, que es según la secuencia de la música. Parecería que la lógica de la forma y del pensamiento expresado en esta rara y absolutamente infrecuente e irregular estrofa

de siete versos (séptima) en la música de esta época podría ser la siguiente:

¡Ay, que el aliento falta
a quien el dolor corta
y el suspiro turba!

Que el amor pronuncia
con voz intercadente,
que la vida muere,
que la luz fluctúa.

Con ello se obtiene una estrofa compuesta de un terceto y un cuarteto, rimando éste en *abba*, como la redondilla, pero con seis sílabas, si se exceptúa el verso segundo, que tiene siete.

Con las Coplas surgen parecidas dificultades. La versión que se presenta aquí deberá ser muy matizada. Si el lector comprueba este texto con el que aparece en el facsímil y en la partitura musical entenderá las dificultades a que se hace referencia⁸. La estrofa de las Coplas es una cuarteta octosilábica con los versos impares sueltos y los pares con rima asonante (abcb).

Aquí se presentan los textos añadiendo la acentuación, la puntuación y actualizando la ortografía, excepto cuando hay un fonema diferente, que en este caso sólo es el de la *ç*. En la transcripción de la música se considera especialmente importante no cambiar este fonema porque afecta de forma muy evidente a la pronunciación y, por tanto, a la interpretación.

Estribillo

—¡Ay, que el aliento falta,
que el amor pronuncia
con voz intercadente!

—¡Ay, a quien en dolor corta
y el suspiro turba,
que la vida muere,
que la luz fluctúa!

8 Quisiera llamar la atención sobre la versión que da el artículo que comentamos de la Copla 4.^a, en que transcribe «judíos» por «su dios» y a continuación «traidores» por «traidor es». El texto, lógicamente, deja de tener sentido, pero no porque lo dificulte la sintaxis o el barroquismo sino porque no se ha leído correctamente. Se podrían poner más casos. No obstante, hay que decir que tampoco está claro el sentido tal como se presenta aquí.

Coplas

1.^a
Murió la vida, mortales,
y si la vida murió,
¿qué vida como la muerte?
¿qué aliento como el dolor

2.^a
Murió porque, viva el alma,
quedase con su pasión
más apasionada, sí,
pero más ausente, no.

3.^a
Quien muere de la fineça
eternaça en la raçón
La deuda, porque el cariño
dulcemente ejecutó.

4.^a
Si los vientos se conmueven
porque está muerto su dios,
traidor es toda quietud
Del aire del coraçón.

5.^a
¿De qué le sirven sus telas
a las que vuelan a voz,
si en el pecho no se rasgan
para vestir al dolor?

6.^a
Ser el penar sin morir
vivir en la compasión,
con mucha alma al padeçer
y el alma con mucho Dios.

VII. TRANSCRIPCIÓN DEL VILLANÇICO CON LA PROPUESTA DE RE-
CONSTRUCCIÓN DE LA VOZ DEL TIPLE 2º QUE FALTA EN EL MA-
NUSCRITO ORIGINAL

En la transcripción se pondrán entre corchetes las distintas partes analizadas del Estribillo, [Introducción], [Período 1.º], [Período 2.º], [Intermedio], [Período 3.º], [Período 4.º], [Coda]. Ello facilitará la comprensión del análisis propuesto. En la sección de las Coplas sólo se ha colocado el texto de la primera porque las restantes no son de difícil adaptación si se tiene en cuenta el lugar de los acentos dentro del verso.

El cifrado en el Acompañamiento se ha dejado conforme está, aunque presente algunas dudas sobre su intención (véanse, por ejemplo, los compases 18-19, 56-57), que se dejan al criterio del intérprete. En los compases 19-20 y 31-32 se añade entre corchetes la alteración sugerida por la cifra debido a lo sorprendente de la sonoridad.

JOSÉ SIERRA PÉREZ

12 [Perfodo 1^o]

que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun - çia.

ay, ay,

(1)

que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun - çia,

que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun - çia,

4 3 4 3 4 #3 4 #3

18

que el a - mor pro - nun - çia con voz in - ter - ca - den - - te,

ay, con voz in - ter - ca - den - - te;

que el a - lien - to fal - ta con voz in - ter - ca - den - - te,

que el a - mor pro - nun - çia con voz in - ter - ca - den - - te,

4 3b 4 3b

(1) El texto del Alto en los compases 15-20 dice "que el aliento falta". Se ha corregido por "que el amor pronuncia", por paralelismo con las otras voces.

25 [Período 2°]

que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun - cia,

que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun - cia,

que el a - lien - to fal - ta, que el a - mor pro - nun - cia,

ay, ay,

4 3 4 3 4 3 4 3

31

que el a - mor pro - nun - cia con voz in - ter - ca - den - - te; ay,

que el a - mor pro - nun - cia con voz in - ter - ca - den - - te;

que el a - mor pro - nun - cia, con voz in - ter - ca - den - - te;

ay, ay con voz in - ter - ca - den - - te;

4 3b 4 3b

38 [Intermedio]

a quien el do - lor cor - ta, cor - ta, ay,
 ay, a quien el do - lor cor - ta, ay,
 ay, a quien el do - lor cor - ta,
 ay, a quien el do - lor cor - ta, cor - ta

43

y el sus - pi - ro, y el sus - pi - ro tur - ba;
 y el sus - pi - ro, y el sus - pi - ro tur - ba;
 y el sus - pi - ro, y el sus - pi - ro tur - ba;
 y el sus - pi - ro y el sus - pi - ro tur - ba;

49 [Periodo 3°]

que la vi - da mue - re, que la luz fluc - tú -

que la vi - da mue - re, que la luz fluc -

que la vi - da mue - re, que la luz fluc - tú -

ay: ay:

4 3 4 3 4 3 4 3

54

- a, que la luz fluc - tú - a, que la luz fluc - tú - - a;

tú - a, que la luz fluc - tú - a, que la luz fluc - tú - - a;

- a, que la luz fluc - tú - a, que la luz fluc - tú - - a;

ay: ay que la luz fluc - tú - - a;

4 3 4 3# 4 3

61 [Período 4*]

que la vi - da mue - re que la luz fluc - tú -

ay. ay.

que la vi - da mue - re que la luz fluc -

que la vi - da mue - re que la luz fluc - tú -

4 3 4 3 4 3#

66

- a, que la luz fluc - tú - a, que la luz fluc - tú - - a.

ay. que la luz fluc - tú - - a.

tú - a, que la luz fluc - tú - a, fluc - tú - - a.

- a, que la luz fluc - tú - a, que la luz fluc - tú - - a.

4 3# 4 3 4 3

Despaço

73 [Coda]

Ay, que la vi - da mue - - - re; ay, que la

Ay, que la vi - da mue - - - re; ay, que la

Ay, que la vi - da mue - - - re; ay, que la

Ay, que la vi - da mue - - - re; ay, que la

78

luz, que la luz fluc - tú - - - a.

luz, que la luz fluc - tú - - - a.

luz, que la luz fluc - tú - - - a.

luz fluc - tú - - - a.

3b

83 Coplas

1ª Mu - rió la vi - da, mor - ta - les y si la vi - da mu - rió, mu - rió

1ª Mu - rió la vi - da, mor - ta - les y si la vi - da mu - rió, mu - rió

1ª Mu - rió la vi - da, mor - ta - les y si la vi - da mu - rió, mu - rió

1ª Mu - rió la vi - da, mor - ta - les y si la vi - da mu - rió, mu - rió

6 6 7 6 7 3b 3#

91

— qué vi - da co - mo la muer - te, qué g - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor.

— qué vi - da co - mo la muer - te, qué g - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor.

(2)

rió qué vi - da co - mo la muer - te, qué g - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor.

— qué vi - da co - mo la muer - te, qué g - lien - to co - mo el do - lor, el do - lor.

3# 6 6 7 6 7 3b

(2) La nota Fa del compás 94 del Alto aparece con sostenido en el manuscrito.

