

Canciones españolas del siglo XV.

(1)

Uno de los códices más notables de vieja música española existentes es el conocido con los nombres de "Cancionero de Palacio" o "Cancionero de Barbieri," denominación esta última derivada del nombre del musicólogo ilustre y no menos ilustre compositor Don Francisco Asenjo Barbieri que tradujo a la notación moderna el citado códice y preparó la edición, con substanciosas notas, que de él publicó la Real Academia de San Fernando el año 1890.

Contiene este códice, en la edición de Barbieri, cuatrocientas sesenta composiciones; según se desprende del índice original, contenía originariamente el manuscrito otras noventa piezas más, que se perdieron con las hojas que le faltan.

Están estas composiciones escritas para coro mixto a tres o cuatro voces y sobre texto en su gran mayoría

castellano, aunque los hay también en italiano, (2
en portugués, en francés muy estropeado y hasta en
vascuence. Estos versos son canciones, villancicos, ro-
manes y cantarcillos, y desarrollan temas los más
variados: amoroso, religioso, histórico, caballe-
rescos, políticos, pastoriles, picarescos y de danza. En
el índice original van clasificados en cuatro secciones:
Villancicos, Estrambotes, Romanes y Villancicos om-
nium Sanctorum, o sea canto religioso.

Según Garbieri, la escritura del códice, de dos
o tres manos diferentes, permite situarlo en el último
tercio del siglo XV, con adiciones de principios del XVI.

Con ser muy importante el contenido literario del
Cancionero de Palacio, es mucho mayor su importancia
bajo el aspecto musical; gracias a este Cancionero podemos
formar un juicio exacto del carácter y tendencia de la

música vocal profana en España en los confines del ⁽³⁾
quinceavo siglo durante el reinado de los Reyes Católicos,
en el momento en que alboreaba la evolución del madri-
gal musical con la incorporación del estilo imitativo
de la música vocal de iglesia o "a capella".

En el Cancionero de Palacio aparecen tímidos en-
sayos de escritura imitativa, pero predomina de ma-
nera casi absoluta la escritura vertical, la marcha
de las voces a menudo nota contra nota. Esta es la
escritura característica de los géneros profanos cono-
cidos en Italia con los nombres de Gallata, Stram-
botto, Fróttola, Villanella y otros. Estos géneros tienen
su arraigo en la canción genuinamente popular y
aquí es donde radica, a nuestro juicio, uno de los aspec-
tos más interesantes del Cancionero de Palacio, en el
cual hallamos nuestras más o menos puras de todos
los citados géneros que nos ofrecen una muy impor-

tan cantidad de melodías que tienen todo el ⁽⁴⁾ carácter y la fisonomía de cantos populares presentados en toda su simplicidad o con ínfimos retoques de artificio contrasuntístico.

Con el deseo de reintegrar al uso práctico algunas de estas bellísimas canciones y con la finalidad de ensanchar el repertorio coral de música española para voces masculinas, hemos armonizado a cuatro voces de hombre las melodías que mejor se han prestado a ello, procurando no destruir su sabor arcaico ni traicionar su carácter.



(5)
1) Menga la del Gustar

El texto de esta canción expone el rústico amoroso coloquio de una pastora serrana, del pueblo actualmente llamado Gustarviejo, cerca de Torrelaguna, y un buen mozo campesino. La melodía, de ritmo ternario, suave y expresiva, tiene todo el encanto del coloquio amoroso al cual va unida, y no es poco decir. La oscilación de la tonalidad entre el modo mayor y su relativo menor es de un efecto delicioso.

2) Oh Castillo de Montanges

Es el lamento de un prisionero condenado a muerte por causa de amores. El Castillo de Montanges parece ser que adquirió cierta celebridad durante la guerra de sucesión a la corona de Castilla que concluyó en el año 1479. La melodía, con sus inflexiones lastimera y quejumbrosa, con sus notas largas de desaliento, es de una gran bellera y expresa de manera admirable el sentimiento doloroso de la poeña con el recuerdo obsesivo de la madre que no tiene otro hijo que el que va a morir.

3) Quim agora se me antoja.

(6)

Un doncel se queja de su mala fortuna que, apenas salido de unos amores que no habrán sido muy afortunados por lo que de ellos se lamenta, le hace volver a enamorarse. El canto es muy gracioso y de un sabor nada dramático, como es natural; la oscilación tonal entre el mayor y su relativo menor es muy acusada y constante en esta melodía y le da un carácter original muy bello y adecuado a la expresión de los encontrados sentimientos del ciuitado galán.

4) Ay Santa María! ^(Música)

Bellísima invocación a la Madre de Jesucristo en demanda de valimiento. Una frase musical de una noble sencillez, que recorre el ámbito de una octava en diseño ascendente y descendente, repetida íntegramente al principio y al fin y presentada otras dos veces en la parte central, más reducida de dimensión, he aquí los elementos simplicísimos de esta emocionante plegaria, indudablemente popular.

(Música)

5) Tres morillas.

(7)

Esta canción de las tres morillas es el recuerdo vivo de la presencia de los árabes en España y la prueba de que las relaciones entre las bellas moras y los cristianos no fueron tan adustas como podría creerse. La melodía, completamente autóctona y sin ninguna influencia de carácter oriental, revolotea graciosamente con inflexiones amorosas y acariciadoras.

(Música)

X. Mina de Gloria en contrapunt sobre tenors de cant gregorià per a una veu blanca, tenor i baix, amb accomp. d'orgue L. "De lucis ante terminum". (590-604)

Les veus a vegades no formen un tot complet i satisfactori d'harmonia. Poc seriós d'estil. Compàs 12 del Gloria, quintes entre tenor i baix de les que no poden anar Altres quintes buingles entre darrer acord veu (pag. 19 i 1.^{er} pag. 20. D'aprenent. Car general poca traca i molts llocs comuns.

2. Mina a tres veus suavitats (nois, tenor i baixos) L. Adoramus te Christe.

Les veus a vegades no formen un tot complet i satisfactori d'harmonia. Temes de la Mina "Fons bonitatis", tractats però d'una manera ciruta i poc graciosa. Excessiva mobilitat d'acords que sense donar varietat tonal arriba a marejar, perquè produeix una gran incertesa de tonalitat en certs moments. Altres vegades la insistència en la reaparició d'acords determinats produeix monotonia. Algunes modulacions antipàtica. Estructuració corint manera esbocinada. De tota manera és obra molt interessant. Si no és de Mon. Vincta és de Mr. Rouen.

B. Mina de Gloria a tres veus, triple tenor i baix, amb accomp. d'orgue. L. Regina coeli. (A la Mare de Déu de la Merie).

Manera profana i poca traca. Minica de girar els ulls en blanc.

A. Mina Cum iubilis, per a 1 veu blanca, ten. i baix amb accomp. d'orgue. L. Totus sanctorum
Pag. 10. Entre darrer compàs segon sistema i 1.^{er} tercer, quintes a l'acompanyament.

En el Qui tollis (Gloria) cançon entre soprano i baix que, en arribar a mirerere nobis no fa gaire bonic per moviment cromàtic massa greguès. A l'amen del Gloria, al final, una corrona de molt mal gust. Sembla feta d'un mistic del motllo vell, d'una certa habilitat, però amb tocs de molt gust com certs moviments del baix per a omplir, i altres detalls. Tot plegat és massa operístic i poc sever.

5 Missa "Ave Mariæ Stella", 3 v. m. i acompany. d'orque. Gairebé correctament escrita a base de totes les fórmules més gastades. La inventiva és nul·la. Les petites formulletes introductives fan riure. (Vid. en el Gloria, pàg. 5, Franquillo). També fa riure quan vol donar moviment a les veus d'un acord de llarga durada. De tant en tant surten algunes octaves de mala llei (Vid. Credo. temps 5, acompanyament, tenor i soprano. Comp. 6 de pàg. 11, acompanyament, baix i tenor.) A pàg. 12, comp. 4, l'entrada de l'acompanyament amb el re $\frac{7}{4}$ al baix és benyol; si ha d'ésser mi $\frac{7}{4}$, és pobre. No va.

6 Missa in honorem B. V. Mariae. 3 v. m. acompany. d'orque i cor unisonal alternant. L. Virgo Santa, Virgo Pia. Sobre el motiu d'un gorg popular. Benyol. La interció és bona, però la tècnica és infame.

7 Missa in honorem B. V. Mariae Adjutricis. 3 v. m. i orgue. L. Hodie Genita Virgo Maria praezum Esrum praeclaritate in templo... Modulacions soltades de gust molt dubtós; per ex. et incarn-

natus, pag. 48. Immediatament abans l'òrgue té un pasatge de 5 compassos en el qual afirma absolutament la tonalitat de fa # major que li han deixat les veus. Sense cap preparació les veus oïen ataquen et incarnatus en si bemoll. Aquesta modulació solitada al to de la mediant major és molt corrent, però no encaixa amb la severitat de la música religiosa.

Algunes vegades hi ha en l'acompanyament moviments cromàtics bastant barrocs i de gust dubtós; per ex. pag. 60, 1.^{er} compàs 2.^{on} sist; pag. 61, 2.^{on} compàs 2.^{on} sist; pag. 63, 3.^{on} compàs 1.^{er} sist; pag. 64, 2.^{on} compàs 1.^{er} sist; pag. 68, compàs 2.^{on}, 1.^{er} sist (a les veus aquí). Pag. 74, 1.^{er} compàs 2.^{on} sist.

Pag. 68, modulació mal conduïda. Al ters compàs les veus deixen l'acord de dominant de la major d'una manera inequívoca, adhuc havent fet sentir la òcplima el tenor. Al compàs següent, sense cap transició, entra l'òrgue amb l'acord de dominant de si menor, per a anar a parar a re major al cap de tres compassos. No li ha ces delictuos en tot això, sinó la poca severitat.

Pag. 74, modulació pesimament conduïda. Al ters compàs les veus i l'òrgue, per a modular de re maj a la maj, fan l'acord de supertònica de re maj, passen a l'acord de supradominant ~~per a fer una modulació a si menor~~ amb caràcter de dominant de fa menor i en el darrer acord del compàs (sol #, si, fa #), quan semblen voler afirmar la tonalitat de fa menor es precipiten damunt la dominant de la major amb un efecte lamentable d'incongruències. Això o hauria

evitat si el darrer acord del compàs ha quès estat fa#
la, fa#, amb el qual es produiria un encadenament
diatònic amb la dominant de la major d'excel·lent
efecte i absolutament natural.

El Benedictus és ple de cromatismes de gust dubtós
Sense que siguin testuals, els tenes de la mima són de procedèn-
cia gregoriana, so que exigeix un tractament preponderant-
ment diatònic i un ús molt sobri dels cromatismes.
L'autor no ha seguit aquest criteri. L'obra demostra una
tècnica sòlida i un bon temperament musical, però
manca depuració del gust.

El darrer compàs del Christe, que a conseqüència del ritornel
del re comença amb un acord de 5^a augmentada, re-
sulta de mal gust a causa d'això.

Exemples de notes de complissages no mana ben resultats: Pàg. 10,
comp. 1 i 3.

Exemple de falsa relació: Pàg. 10, comp. 3^a entre sop. i baix del acomp.
" " " " " 22, comp. 2^a i 3^a entre ~~tenor i baix~~ tenor.
" " " " " 23 comp. 3^a i 1^a int. entre sop. i tenor

A pàg. 16, 1^a comp. el tenor hauria estat millor pujant a fa dos de mi#.

A pàg. 18, comp. 1^a i 2^a, modulació retmada de re major a si ben. major.
" " 22 " 2^a i 3^a " " de mi ben. major a si natl. major.

Grans qualitats.

Mima de l'òria a tres veus. C. Ross de Sant Jordi.

Exmpl. de ore només Christe eleison al sopran: a pàg. 2 comp. 5, 2^a int. tenor i baix treuant el mot eleison

Missa de la M. de D. de Montserrat. Gungl,

Missa "Regina Pacis" a 3 v. m. i orgue. L. Natura gratta
perspicitur." ^{el Kyrie incongruències harmòniques} Final en
major és de mal gust.

A pag. 4 v. modulació tres compassos darrer 1.^{er} sist. i 1.^{er}
2.^o sistema, de no gaire bon gust. Concretament, el mal efecte
és causat pel segon acord del darrer compass del 1.^{er} sistema que
estaria millor 2.^o inversió acord de sol. Valdria més, també,
que en quedar l'orgue sol l'harmonia no fos únicament a 3 veus.

- Tanpoc és gaire feliç la modulació de sol maj. a do men
(i així que és fàcil) del segon sist. de pag. 5 v.

- Més infeliç és la modulació des de darrer compass 1.^{er} sistema
pag. 7 (de do men) a 4.^{ta} compass segon sist. a re major. Con-
cretament el disbarat més gros és el mi 4 del 2.^o compass del 2.^o
sistema. - Final del gloria (des de Cum Sancto, pag. 7 v.)
incongruent d'harmonia. - Primer compass pag. 8 darrer
compass estaria molt millor un mi al tenor (acompanyament)
Sol com està, un do, es de mal gust. - 5.^o comp. pag. 8 darrer
acord binyol a l'acompanyament. Estaria millor el baix no pujant
al re, sinó restant al do. D'altra banda, el moviment de segones con-
secutives entre el sopran (veu) i el sopran accomp. no és de bona
lleï ni imprescindible. - Els gammes cromàtics que precedeixen el
Crecifixus (darrer compass pag. 10 i següent) no són molt feli-
ços. - Tot el Crecifixus no resulta gaire per l'harmonia poc
seriosa i bastant poca trasa. - El 1.^{er} compass de la pag. 11 deu
estar equivocat, puix és incongruèncie. Probablement al segon
acord manca diesi al si, i al 3.^o el baix ha d'ésser do
amb si becaire a dalt. - El Martoro de pag. 13 (l'últim)

és bastant carreginoli. - Sanctus, compunys 3 i següents
segun sistema incongruent, amb un baix a les veus i altre
a l'acompanyament, que no sona. - Darrer compàs ~~1er~~ ^{1er}
sistema pag. 15 ^{directes} reptimes retardades entre soprán i baix (veus)
no sonen bé. - L'Agnus, amb les atenuances de sensible alta
i sensible natural, resulta bastant incongruent. - Al Et in
unum sanctum, pag. 8, especialment segun sistema, hi ha
un tema tractat en imitacions canòniques que fa invre una
mica. La continuació és també un aic caòtica a les veus.
- Les veus a vegades no formen harmonia prou completa.
- Certes incongruències harmòniques provenen sovint
de poca habilitat en tractar la unió de les tres veus amb
l'acompanyament en amplat. A vegades els baixos
de les veus i els de l'acompanyament, quan marxen
separats, no satisfan. - No és d'era menyspreable
però no està foron. bé.

11. Mina de Nostra Dona de Montserrat. Lema. Vigilanza.

Sobre el tema dels Goigs del Llibre vermell.

Es d'una tècnica absolutament diferent. És un Mn. Jomeu
molt més primitiu i despullat. Però jo crec que faria
bé.

Deu vos salve, oh Maria Immaculada
Verge Santa del Remei,
giveu vostres ulls, Regina afiadada
sobre la plana d'Urgell.
Vos sou tota nostra vida i l'esperança
d'aquest Castell del Remei
a Vos prega i suspira ben confiada
tota la plana d'Urgell.
Per nos a votra Fill preguem ben amon
~~ben agra~~ Verge Santa del Remei
i vinga la gràcia de Deu ben abundona
sobre la plana d'Urgell

Dios te salve, oh Maria Immaculada,
clara fuente de bondad
oh Madre Clemente! indigna tu mirada
~~tu ojo me mira, oh Reina afiadada~~
~~miras a yonall con piedad~~
~~miras a yonall con piedad~~
y del mortal tota piedad.
En vres ~~tuas~~ ^{alegrías} ~~esperanza~~ y esperanza,
celestial claridad;
A ti ruega y suspira con confianza
para implorar tu piedad.
~~tuas tuas~~ ~~tuas tuas~~ ~~tuas tuas~~ ~~tuas tuas~~
Orogamos tu intercecion. Madre amorosa,
clara fuente de bondad,
y alianza de tu Hijo el puer, oh glorioso!
de nerver en piedad.

Pregaria a la Verge del Remei.

Deu vos salve, oh Maria
Immaculada,
Verge Santa del Remei.
Gireu vostres ulls, Regina,
apiadada,
sobre la Plana d'Urgell.

Vos sou tota. nostra vida
i l'esperança
d'aquest bastell del Remei.
A Vos prega i sospira,
ben confiada,
tota la Plana d'Urgell.

Per nos al vostre Fill preguem,
ben amorosi,
Verge Santa del Remei.
I vinga la gracia de Déu,
ben abundantosa,
sobre la Plana d'Urgell.