

TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL VILLANCICO  
¡AY DE MÍ! (1722), DEL MAESTRO ANTONIO YANGUAS  
(1682-1754)

*Transcription and analysis of the carol «Poor me!» (¡Ay de Mí!,  
1722), by the composer Antonio Yanguas (1682-1754)*

MARIANO PÉREZ PRIETO

*Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Salamanca*

IGNACIO COCA TAMAME

*Departamento de Lengua Española. Universidad de Salamanca*

RESUMEN: En este artículo presentamos, además de la transcripción, un análisis del villancico titulado *¡Ay de mí!*, data del año 1722 y fue compuesto por Antonio Yanguas (1682-1754), el cual ejerció en Salamanca, desde 1718 hasta su fallecimiento, el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral y el de Catedrático de Música de la Universidad.

Además de recuperar esta obra manuscrita, la analizamos en este breve trabajo, contemplándola desde su doble condición de obra literaria y musical; lo hacemos así para no romper la idea de unidad con que fue creada e intentamos, en consecuencia, apoyar con esta investigación la tendencia metodológica del casi inexplorado análisis interdisciplinar, abordándolo bajo una fructífera y apasionante, pensamos, perspectiva literario-musical.

ABSTRACT: We present in this article both a transcription and a literary analysis of a carol entitled *Ay de mí!* It was written in 1722 by Antonio Yanguas (1682-1754) who worked in Salamanca from 1718 until his death. He was Chapel Master at the Cathedral and Chairman of Music at Salamanca University.

In this short essay, we recover the manuscript and analyze it, taking into account its double aspect as a literary and musical piece of art. We think we had to do it this way to prevent breaking the internal unity with which it was created but also to follow the new metodological approach of interdisciplinary analysis which has barely been explored. This double perspective (literary and musical) has been fascinating and fruitful.

1. ANÁLISIS MUSICAL<sup>1</sup>

«¡Ay de mí!» es un villancico compuesto en honor del Santísimo Sacramento y conservado en el archivo de la Catedral de Salamanca bajo la signatura E-SAC 74.14/Nº 3345<sup>2</sup>. En la portada aparece la descripción siguiente: *Billancico A Quatro / Al SSmo Ay de mí / DEL Mro Dn. Anttº Yangs. / Año D 1722/*. El original contiene cinco hojas dobles, dobladas, escritas por ambos lados, manuscritas. Partes: tiple, alto, tenor 1.º, tenor 2.º y acompañamiento continuo.

Su estructura es la típica de estribillo (A) y coplas (B). El estribillo, a su vez, se organiza de la siguiente manera:

- Estribillo (A) (compases 1-85):
  - Parte a) (cc. 1-46).
  - Parte b) (cc. 46-72).
  - Parte a') (cc. 72-85).

Se aprecia en el estribillo una incipiente forma ternaria tipo “da capo” ya que los cinco primeros compases de *a*, que tienen auténtico carácter introductorio, se repiten en el comienzo de *a'* (cc.72-76), reclamando la atención del oyente que, a lo largo de las secciones *a* y *b* ha asistido a continuas exposiciones y reexposiciones del tema principal en un recorrido por el tono de la obra (Sib M) y sus vecinos; además, la sección *a'*, después de repetir la introducción, hace una última exposición-ree Exposición en Sib M, que asegura el carácter conclusivo típico de la estructura ternaria.

Volvemos a encontrarnos, igual que en obras de otros autores contemporáneos<sup>3</sup>, con la estructura ternaria “da capo”, que recuerda la forma del aria. De este modo, se acerca también la composición de Yanguas a los usos del barroco en el ámbito de la música escénica.

Las coplas, por el contrario, presentan una organización binaria contrastante con la del estribillo:

- Coplas (B) (cc. 86-112):
  - Parte c) (cc. 86-94).
  - Parte d) (cc. 95-112).

En la textura de la obra hay un alejamiento de los procedimientos del contrapunto clásico, a pesar del recuerdo del mismo en el uso de los recursos imitativos. En estas imitaciones se presenta el tema en dos voces que discurren simultáneamente a intervalo de 3.<sup>a</sup> y el consecuente a la 5.<sup>a</sup>, también en otras dos voces en terceras paralelas; son imitaciones naturales, directas y de carácter libre, como también lo son el relleno del juego antecedente-consecuente y las codas que marcan el final de las secciones *a-b-a'*. Así está realizado el estribillo y los cinco primeros y trece últimos compases de las coplas.

1. Véase el apartado 4.

2. Según la catalogación de GARCÍA FRAILE, Dámaso: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1981.

3. Como en el villancico «Qué habrá en esta nave» (1707), del maestro Tomás Micieces. Ver PÉREZ PRIETO, Mariano: *Tres capillas musicales salmantinas: catedralicia, universitaria y de San Martín, durante el período 1700-1750*. Tesis doctoral inédita. Salamanca, 1995.

No obstante, el juego imitativo está construido y fundamentado en las técnicas del contrapunto libre, que, a su vez, se sustenta en las leyes de la tonalidad y de la armonía. Esto mismo hace que, a pesar de lo anterior, sea la textura homofónica la que predomine; es clara en el estribillo: introducción de la primera sección (cc. 1-5), construcciones en 3as. paralelas en temas y sus reexposiciones, codas de final de sección (cc. 40-42, 68-72, 80-85); también está presente en las coplas: 3as. en el juego imitativo y a cuatro voces en cc. 90-100. Podríamos decir que, por su construcción en función de la tonalidad moderna, por el uso de las técnicas de la armonía (bien en texturas homofónicas o en juego imitativo libre), y por la existencia de acompañamiento continuo, entre otras razones, la configuración de esta pieza es la de un concertado de cuatro voces sobre bajo continuo.

Las realizaciones, en cuanto al movimiento de las voces, es de predominio del movimiento contrario (40%) y oblicuo (40%); la distancia entre ellas es menor de una 8va, lo que le da una sonoridad muy concentrada; no hay cruces y la realización es la clásica en cuanto a 5as, 8vas y unísonos; emplea preferiblemente la inmovilidad de voces o movimiento conjunto y la resolución regular de la sensible. En cuanto a las notas extrañas, hay que destacar la ostensible disminución de retardos (25,9%), el aumento de notas de paso (59,25%) y la presencia de bordaduras (7,4%) y apoyaturas (7,4%); esto nos demuestra directamente, a la vez que un cierto distanciamiento del contrapunto clásico (disminución de retardos), un mayor acercamiento a las técnicas del concertato para voces en el ámbito de la tonalidad (paso, apoyaturas, bordaduras).

Si analizamos el uso que Yanguas hace de la tonalidad observamos que, aunque en el original las alteraciones aparecen señaladas todavía de forma arcaica, la obra está en Sib M y es, precisamente desde ese tono desde el que se modula a los vecinos sol m, Fa M - rem, Mib M - do , Do M. Los procedimientos moduladores son: el enarmónico, fundamentalmente (96%), y el diatónico (4%); las modulaciones serán reales (85%) y pasajeras, en menor medida (15%); las distancias recorridas para modular serán mayoritariamente de 5.<sup>a</sup> (87,5%), aunque también hay por relativo (6,25%) y 2.<sup>a</sup> (6,25%); hay en el estribillo cuatro progresiones modulantes por 5.<sup>a</sup> ascendente; la más importante la encontramos en los cc. 6-22.

El uso afianzado de la tonalidad sigue constatándose en la presencia de las funciones de tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV, VI, II) en secuencias V-I (42%), IV-V-I (33%), II-V-I (14%) y en cadencias V-I, imperfectas, en finales e internas. La frecuencia en el empleo de los grados tonales es: I (36%), V (39%), IV (10%), VI (4%) y II (2%). Los acordes perfectos mayores y menores siguen predominando (78,66%), y, entre ellos, los presentados en estado fundamental (82%); los hay también en 1.<sup>a</sup> inversión (17%) y comienzan a aparecer en 2.<sup>a</sup>, (1%); igualmente, se comprueba la existencia de acordes de 7.<sup>a</sup> natural (21,3%), principalmente sobre V en estado fundamental (76%) y 1.<sup>a</sup> inversión (14%). Las disonancias empleadas siguen siendo las de 7.<sup>a</sup> y predominan más las que sólo están resueltas (60%).

Los diseños melódicos de la obra, al alejarse de las configuraciones típicas del contrapunto vocal, se acercan a las formas relacionadas con la tonalidad, la armo-

nía y el estilo concertante. Prueba de este hecho son los diseños breves de seis u ocho compases, simétricos, con organización sujeto-respuesta y generados por el ritmo y la tonalidad (cc. 5-11; tenor 1.º: sujeto. Tenor 2.º: respuesta). Son melodías claras, sin adornos, de distribución silábica con respecto al texto; en ellas se puede apreciar el influjo del “bel cantismo” italiano (presente en el uso del metro ternario, del silabismo, de la escasa ornamentación y de melodías breves y cantábiles) junto con la existencia de síncopas y hemiolias, rasgos de marcado carácter hispano.

En los diseños rítmicos, se observa un proceso similar ya que están generados, también, por esquemas de danza más que por el texto; presentan, en efecto, una pulsación única en todas las partes. Las fórmulas son ternarias; con ictus inicial de predominio tético o anacrúsico, y final conclusivo principalmente.

Las tesituras empleadas en las voces son: Tiple (Re3-Fa4), Alto (Lab2-Sib3), Tenor 1.º (Do2-Sol3) y Tenor 2.º (Sibi-Sol3).

No se especifican instrumentos, sólo figura la glosa “acompañamiento”, en la parte del continuo, el cual, en consonancia con el carácter concertato de la obra, es independiente de las partes vocales; en el fragmento del continuo se enumeran parcamente tres alteraciones: una 6.<sup>a</sup>, una 5.<sup>a</sup> y una 2.<sup>a</sup> inversión de 7.<sup>a</sup>. Volvemos a encontrarnos con la ausencia de instrumentos, diferentes del continuo, en concertato con las voces, siendo éste, posiblemente, un rasgo musical típico de comienzos del siglo XVIII. Confirmamos nuestra apreciación porque, por un lado no encajan los instrumentos tradicionales (bajones, chirimías, cornetas...) y, porque, por otra parte, hay reticencias en el empleo de violines y otros instrumentos modernos, más apropiados para estas obras de influencia escénica y profana<sup>4</sup>.

En cuanto a la retórica musical, podemos encontrar elementos tan significativos como la representación que hace Yanguas en el metro: “es al Cielo su partida”; en este verso utiliza una especie de fugato vocal para apoyar la idea de ascensión del alma; también llamamos la atención sobre el empleo de suspensiones para expresar los suspiros (cc. 1-2); este recurso es moneda legal en la época, piénsese, por ejemplo, en Micieces (+ 1718), o en Sebastián Durón (1660-1716).

## 2. COMENTARIO LITERARIO DEL VILLANCICO: “¡AY DE MÍ!”

Soy consciente de que, en virtud de lo que se me ha insinuado, no se pretende en este artículo un comentario exhaustivo, ni siquiera un comentario lingüístico, en sentido estricto, del presente texto literario. El único objetivo que nos planteamos es el de intentar parangonar la creación musical con el soporte lingüístico literario del villancico. En realidad, nos encontramos ante dos tipos de lenguaje cuya conjunción, en el marco histórico-religioso de la Fiesta del Corpus (s. XVIII), adquiere significativos caracteres didáctico-moralizantes. La armonización entre música y lengua, entre lengua y música, consigue grabar inequívocamente

4. Así lo observábamos también en la obra citada en la nota 3. Ver nota 3, p. 354.

en el pueblo el mensaje religioso que, con fecha tan señalada como la que hace al caso, no es otro sino el de exaltar la Eucaristía en cuanto imán que ejerce una irresistible atracción sobre el alma. Ésta, enamorada y rendida busca sosiego en la Comunión pero no sólo no consigue mitigar su sentimiento sino que lo acrecienta situándose en un estado de <permanente amante insatisfecho>.

Según nuestro propósito, no intentaremos un comentario riguroso desde ningún presupuesto crítico metodológico concreto; por ello, en nuestro acercamiento a este texto literario, seremos deudores tanto de Castagnino, de Aguiar e Silva como de Trabant y de M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes; igualmente seguiremos, aunque sea en líneas muy generales, el pensamiento de Lázaro Carreter, de López-Casanova, de Flydal, del Grupo de Lieja...

Unos y otros insisten en los siguientes puntos de confluencia:

- a) Estructura formal interior: forma de expresión, sintaxis...
- b) Contenido interior: forma del contenido estético, semántica, análisis temático...
- c) Relación del texto con lo exterior: sustancia del contenido estético —interpretación— o pragmática.

Suele ser también común la coincidencia en diferenciar en el análisis del lenguaje literario la existencia de un plano de la expresión y de un plano del contenido.

Desde estos presupuestos generales y, sin intentar trasvasar el objetivo formulado, ceñiremos el comentario de este villancico a una exposición en la que se entrecruzan plano de expresión estética y plano del contenido, con exigencias de mutua reciprocidad explicativa, inserta en un tiempo concreto que determina históricamente la adscripción del poema a un movimiento literario postbarroco. Por tanto, abordaremos un análisis de lo que Trabant denomina la forma de expresión estética; analizaremos los <instrumentos del artista>, según Flydal, e interpretaremos las figuras estilísticas utilizadas.

Algo que, desde el principio, tenemos claro es que, como confirma J.D. Caparrós, no hay “normas para valorar en un texto aislado ni su expresividad ni su grado de belleza, ni su significación histórica. Esto dependerá de un contexto más amplio que afecta al lector lo mismo que a la obra”<sup>5</sup>.

El villancico comienza con un estribillo que se constituye semánticamente en la síntesis perfecta de todo el poema: Amor incontrolado/tímido rechazo/conciencia de la situación. Aparece el alma incapaz de autocontrolar su sentimiento amoroso; la aliteración de sonidos nasales ratifica sinestésicamente la magnitud y, a la vez, la fluidez natural de tal sentimiento.

Consciente, el alma de este estado, profiere un grito apasionado de dolor: *Ay de mí*. Es el sabor agridulce del estado amoroso que se manifiesta con dos tipos graduales de optación. En el juego amoroso no se sabría distinguir si ambos corresponden a un deseo vehemente o más bien a una deprecación pues la insistencia: *déjame/déjame*, queda mitigada por: *dueño mío/vida*, como si de una litotes se tratase.

5. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J.: *Introducción al comentario de textos*. Madrid, M.E.C., 1977.

Todo el poema se inscribe en el ámbito de este juego de contrarios: *Ay de mí-déjame-déjame/de amor rendida-dueño mío-vida*. Observamos que el primer componente informa las estrofas segunda, tercera y cuarta mientras el segundo se plasma metafórica, plástica e íntegramente en la primera. Así, pues, comienza el villancico con una exclamación, figura patética por medio de la cual el alma manifiesta emocionalmente el júbilo, la alegría y, a la vez, el frenesí y la angustia de sentirse atraída irresistiblemente por su dueño. En efecto, los vocativos: *dueño mío* y *vida* contrastados con la repetición antitética: *déjame, déjame...*, se constituyen en el foco cuasimístico y paradójico de una especie de juego amoroso entre el alma y el Santísimo Sacramento. El grito desgarrado: *Ay de mí* personaliza y ubica el amor en un alma concreta para sugerir verosimilitud y realismo; se observa en la pronominalización de primera persona (*mí, me*) y en el posesivo (*mío*). Pero a la vez se metonimiza el sujeto pasivo-activo del amor.

En la primera copla, la tematización realizada por medio del hipérbaton de inversión, al invertir el orden gramatical y la ilación lógica, *esphera de nieve*, destaca la prelación, en la fiesta del Corpus, del Santísimo Sacramento, en el idilio amoroso entre Eucaristía y alma. Este idilio se configura como eje vertebrador del texto. La deidad se oculta en la Sagrada Forma y el alma amante y personificada corre en su busca; esta ansia de encuentro antropofágico parece natural; tan natural que el autor utiliza un encabalgamiento suave para dirigir serenamente al alma en su partida hacia el *Cielo*. Este vocablo está metonímicamente empleado y, por medio de la connotación y del estereotipo positivo característico, transfiere el mundo amoroso a un campo entre ascético y místico, de todo modos, espiritualizante.

La fisicalización amorosa llevada a efecto en la comunión conforma semánticamente la segunda copla. El misterio de la consubstancialización aparece barrocamemente tratado por medio de la utilización de sinónimos, de antónimos y de antítesis. Adquiere, así, el villancico un tono popular y el estilo contribuye a forjar una representación, dentro de lo posible, relativamente nítida y singularizadora de lo que la Eucaristía tiene de arcano e insondable. Comprobamos, por medio de este barroquismo, cómo se recurre en la poesía lírica amorosa al empleo de la antítesis y de la antonimia para la expresión de lo inefable. Lo dicho se plasma en el texto con la recursividad diseminada de la metáfora antropofágica: *comerle*; es ésta la palabra clave de la estrofa. El sentido figurado de la citada repetición y su consecuencia: *dar vida*, consiguen mayor énfasis y relieve por recurrir el autor a una aparente contradicción explícita en el verso: *por comerle se moría*. Es éste un verso de carácter coloquial e hiperbólico en el que se focaliza el constante claroscuro del frustrante estado de amante imperfecto. Así, pues, la combinación de luces y sombras en esta estrofa se manifiesta en un contraste binario sustentado metafóricamente y sinonímicamente. Se evidencia, así, la bipolarización estrófica en torno a dos hechos antitéticamente paradójicos, derivados de la consumpción de la Eucaristía. En efecto, el acto de comulgar, es fuente a la vez de la antítesis: *vida/muerte*. La paradoja hay que entenderla contextualizada, en el sentido amoroso en que se expresaba Quevedo en *Definiendo el amor* (“es un soñado bien, un mal presente”). “Es un breve descanso muy cansado”) pues la impaciencia y la pasión del alma

encendida truecan el amor en “muerte que ha nacido a un tiempo con la vida” y en anhelo de contacto continuado.

El conceptismo, pues, informa completamente la estrofa que comentamos y se inscribe en la tópica recurrencia a la metáfora antropofágica cuya valoración semántica es evidentemente dual por antitética.

Las dos últimas estrofas son una especie de anticlímax explicativo y especificador de las antítesis anteriormente descritas. Se desvela el conceptismo incorporando nuevamente insistentes recursos barrocos ya conocidos. En efecto, en la primera copla se observa cómo el alma, después de su unión con Dios, goza de felicidad y alberga, a la vez, sinonímicamente: quietud y consuelo. De inmediato surge una nueva antítesis que configura la oposición restrictiva: *pero no le falta dolor*, pues por la propia esencia del estado amoroso, el alma siempre está gimiente y deseosa de un nuevo reencuentro. Así, la comunión es causa de una felicidad mitigada y precaria ya que hiperbólicamente el alma siempre gime insatisfecha.

Por medio de un doble hipérbaton estructural, el autor destaca, en principio, la serenidad y *la quietud* de espíritu, que pronto se ve erosionada por la antítesis explícita del dolor generado por el continuo gemir ante la imposibilidad de una unión permanente. El verbo *gemir* implica enfáticamente no sólo la aflicción íntima sino incluso su manifestación lastimera con voz y sonido. Da, así, a entender el autor que esta ansia natural amorosa del alma con Dios es una herida profunda e incurable. Es el amor no sosegado que, según la última copla, entristece hasta los afectos. He aquí su especificación: el estado permanente de amor se salda con la pasión afectiva dolorosa ya que, por satisfacer o intentar satisfacer el sentimiento, el mero alentar se convierte en constante suspiro. Nuevamente vuelven a aparecer en esta estrofa la estructura hiperbática, la metáfora, la elipsis, la hipérbolo y la antítesis, recursos propios de una imitación formal del barroco decadente de la época.

## CONCLUSIÓN

Queda, pues, claro, a lo largo del texto, la concepción negativa petrarquista del amor que, en cuanto estado permanente, genera dolor y sufrimiento. El autor anónimo de este poema presenta, por medio de un villancico degradado en su estructura, la relación amorosa petrarquista y platónicamente interpretada entre el Santísimo Sacramento y el alma, en incesante estado de amante insatisfecho. Tal estado no deriva del epicureísmo ni de Ovidio ni del cristianismo siquiera; en el texto se conjugan en extrañas simbiosis la unión antropofágica y las consecuencias sociológicas derivadas de la actitud religiosa quintaesenciada y platónica. La introspección anímica amorosa es, según hemos podido comprobar, el hilo conductor de la composición que fluye normalmente por cauces postbarrocos, a principios del siglo XVIII.

El texto, soporte de la música, pertenece a una poesía circunstancial y representa una fusión de la lírica tradicional (utilización del metro corto, de la estructura ya degenerada del villancico) y de la lírica barroca caricaturizada en la que, a

pesar de los artificios estilísticos y de un lenguaje pretenciosamente culto, ha desaparecido la brillantez culterana, al unísono con la sutileza conceptista. El barroquismo del poema se manifiesta en la continua recurrencia a una serie de recursos característicos de un barroco ya anacrónico y decadente. Entre ellos destacamos el empleo de metáforas, el uso continuado de juegos de contrarios, de antítesis, de hipérbatos, de elipsis... Con ellos, el autor pretende plasmar plásticamente lo inefable del juego amoroso que, por su propia idiosincrasia, resulta en la realidad tan inasible para la palabra como real para el sentimiento.

Así, pues, la letra, escrita para ser cantada, es o pretende ser una reminiscencia barroca en cuanto al estilo, un remedo casi trovadoresco en cuanto al metro y a la estrofa y, en último término, deviene en un pálido reflejo lírico-religioso (que goza del favor popular) de raigambre culterano-conceptista.

### 3. RELACIÓN MÚSICA-LENGUA

Una vez realizados por separado el análisis del texto y de la música, parece procedente buscar puntos de contacto entre ambos lenguajes artísticos. En principio, hay que pensar que es lógico que haya conexiones entre distintos elementos de los dos soportes, ya que ambos son distintas facetas de un mismo producto artístico, cuya intención expresiva, en esta época, se caracteriza por la búsqueda de eficacia en la transmisión de mensajes religiosos y sociales, siendo consecuencia de ello una cierta coherencia y correspondencia entre los distintos elementos formales de la obra. Las diferencias, pensamos, vienen dadas por los distintos procedimientos estructurales de cada lenguaje; procedimientos necesarios por ser diferentes las formas de aprehensión intelectual y sensible de sus respectivos mensajes.

Veamos, a continuación, los principales puntos de inflexión entre música y uso literario de la lengua, en cuanto a recursos expresivos se refiere:

1) Según el analista del texto literario, el estribillo «se constituye semánticamente en la síntesis perfecta de todo el poema». Quiere decir esto que es en esa parte donde reside la más importante concentración de significado, donde son expuestas de modo rotundo y sintético, a la vez, las principales ideas que informan toda la composición poética. Las coplas o estrofas serán una reiteración, variada, de dichas ideas o en una exposición más explícita y, a veces, pluridimensionada de la esencialidad del estribillo.

Musicalmente encontramos algo similar. Hay una mayor relevancia del estribillo; es más largo y de mayor complejidad estructural; la música de las coplas es más corta y más sencilla y, además, el hecho de que sea la misma para las distintas estrofas, le da un cierto carácter despersonalizado, que minimiza esta sección frente al estribillo.

2) La idea central del texto, según ha quedado expuesto más arriba, es la antítesis *dolor-placer* que caracteriza la relación amorosa entre el alma y el Santísimo Sacramento: «Todo el poema se inscribe en el ámbito de este juego de contrarios: *Ay de mí-déjame-déjame / de amor rendida-dueño mío -vida*». [...] «En efecto, los vocativos: *dueño mío y vida* contrastados con la repetición antitética: *déjame*,



*déjame...*, se constituyen en el foco cuasimístico y paradójico de una especie de juego amoroso *entre el alma y el Santísimo Sacramento*. Como ya hemos indicado, el estribillo será el lugar donde esta idea o, mejor dicho, contraposición de ideas, encuentre su expresión más firme, diáfana y concentrada, siendo las coplas o estrofas amplificadores, en juego variado, del propio estribillo: «Así, el primer componente informa las estrofas segunda, tercera y cuarta; mientras el segundo se plasma metafórica, plástica e íntegramente en la primera».

Esta idea del juego paradójico y antitético que tiñe la relación amorosa alma-Santísimo, eje del texto literario, tiene su correspondencia musical en el juego contrapuntístico del estribillo que, como hemos visto anteriormente, es el lugar donde, por su importancia semántica, se concentran los principales elementos de la expresión musical. La antítesis se manifiesta en la oposición entre el tema repetitivo, que discurre a dos voces en terceras, y las partes en controposición temática de carácter libre, en las otras dos voces; este juego se completa con la estructura formal del texto: en las voces que llevan el tema aparece una idea, y en las que llevan el contratema, la contraria. Prácticamente todo el estribillo estaba escrito así.

3) En sus conclusiones, al hablar del estilo del texto, el analista observa una triple influencia. Por un lado, una petrarquista, neoplatónica, imbuida de sentimiento religioso, que podría ser adscrita a las corrientes literarias del Renacimiento; se manifiesta fundamentalmente en «la concepción petrarquista del amor que, en cuanto estado permanente, genera dolor y sufrimiento»; por otro lado, son evidentes los rasgos de un estilo «postbarroco» plasmado en «la introspección anímica amorosa» y en «la continua recurrencia a una serie de recursos característicos de un barroco ya anacrónico y decadente»; no se olvidan, por último, los elementos populares, presentes en la «utilización del metro corto y de la estructura ya degenerada del villancico».

En cuanto a la música hay que decir que la adscripción estilística es similar. La antítesis amorosa, que el autor del poema describe con ecos de la poesía mística española del quinientos, será revestida por el compositor mediante un juego contrapuntístico que, aunque no estricto, en su resultado sonoro evoca las construcciones delicadas del clásico estilo imitativo renacentista. Independientemente de la estructura general de la composición musical, que está inscrita en la práctica del primer cuarto del siglo dieciocho, reconocemos la influencia de un barroco de síntesis hispano-italiana, presente en la línea melódica y en su simbolismo retórico fundamentalmente, elementos equiparables con el culteranismo y conceptismo literario; igual que en lo verbal este tipo de barroco resulta algo anticuado para su época, ya que en esta fecha (1722), estos rasgos musicales nacidos de un estilo barroco de mediados del XVII, resultan tardíos en comparación con el virtuosismo exuberante de una escuela veneciana o con la galantería de la escena napolitana; escuelas que por aquellos años cierran una época y abren, a la vez, un nuevo estilo. Lo popular también está presente en la música mediante lo que se ha catalogado como rasgos autóctonos de la música hispana que, en este caso, consisten en síncopas y hemiolías.

## 4. TRANSCRIPCIÓN

4.1. *Texto*: [Anónimo. Transcrito en ortografía original; el original no presenta ninguna puntuación ni distribución de versos].

Ay de mí que me lleva de amor rendida  
déjame dueño mío, déjame vida.

Coplas:

Quando la esfera de niebe  
que oculta deidad Divina  
a buscar el alma corre  
es al Cielo su partida.

Si llega a comerle amante  
de aquel bocado icontrita  
aunque bida da al comerle  
por comerle se moría.

Quietud le causa y consuelo  
dándole felices dichas  
pero no el dolor le falta  
pues siempre por él gemía.

De los afectos se paga  
que nacen del alma misma  
y por darle gusto al alma  
en quanto alienta suspira.

4.2. *Música*:

Ratificamos la correlación música, lengua o lengua, música con las dos siguientes ejemplificaciones: Ejemplo primero: compases 1-22, y segundo ejemplo: compases 79-94.

*Cóstribillo*

Tiple  
Ay de mí

Alto  
Ay, ai de mí

Tenor 1º  
Ay, ay de mí

Tenor 2º  
Ay, ai de

Acorpetto

\* N.T.: hemos conservado los  
"mi b" que aparecen en el original.

5

de mí, ay, ay

ai de mí, que me lle - ba sea

de mí que me lle - ba sea

de mí, ai a

a

10

15

le - ba ren - di - da      ay,      ay,

si      de      mi, que me      le - ba ren

de      mi, que me      le - ba dea

le - ba dea - mor ren -      di - da, ay

20

de      mi que me      le - ba ren - di - da,

- di - da,      si,      si      de

- mor ren -      di - da, ay      de

de      mi que me      le - ba dea - mor ren -

80

- me due - ño mí - o, de - ja - me  
 - ja - me bi - da, de - ja - me due - ño mí - o,  
 - ja - me vi - da, de - ja - me vi - da,  
 - me due - ño mí - o, de - ja - me bi - da

85

Coplas

vi - da. vi - da. bi - da. vi - da.

1. Gra - ña lae -  
 2. Gra - ña lae -

90

1. gran-dox laxos - fe - ra de nie - be greo -  
fe - ra de nie - be, greo -  
1. gran-dox laxos - fe - ra de nie - be, greo -  
- fe - ra de nie - ve, greo -

95

- ul - ta dei - dad Di - vi - na. (4)  
- ul - ta dei - dad Di - vi - na.  
- ul - ta dei - dad Di - vi - na.  
- ul - ta dei - dad Di - vi - na. (4)