



CLARA RICO OSÉS
Conservatorio Superior de Música de Navarra

Los *airs de cour* en español publicados en Francia: 1578–1629

Los recopilatorios franceses de *airs de cour* incluyen, entre 1578 y 1629, treinta y cuatro canciones en español. Sus autores son compositores de la corte francesa como Fabrice Marin Caietan, Gabriel Bataille, Antoine de Boesset o Étienne Moulinié; sin embargo, todo parece indicar que este repertorio existía antes de su publicación en Francia y que estos autores se limitaron a adaptarlo al gusto francés para dar un toque exótico a su obra. En este artículo se presenta un análisis de dicho repertorio, comparándolo con el repertorio español del momento y aportando las correspondencias encontradas con otras fuentes españolas o en español en diferentes bibliotecas europeas.

Palabras clave: *air de cour*, canción, laúd, polifonía, Francia, España, fuentes.

The French airs de cour compilations from 1578 to 1629 include 34 Spanish songs. Their authors are French court composers such as Fabrice Marin Caietan, Gabriel Bataille, Antoine de Boesset and Étienne Moulinié. Nevertheless, it seems that this repertoire existed before its publication in France, and that these authors adapted it to French tastes in order to give an exotic touch to their compilations. In this article we present an analysis of this repertoire, comparing it with the Spanish repertoire and providing connections with other Spanish sources from Spain and different European libraries.

Keywords: *air de cour*, *song*, *lute*, *polyphony*, *France*, *Spain*, *sources*.

Los *airs de cour*¹ son composiciones para varias voces o para voz sola y acompañamiento de laúd o de guitarra. Herederos de la antigua *chanson*, aparecieron por primera vez denominados como tal en 1576 en el primer libro de *airs* de Fabrice Marin Caietan, primer autor en utilizar la lengua española para sus composiciones. Este tipo de repertorio no se interpretaba en grandes teatros y no requería escenografías complejas; su carácter íntimo hacía que su público fuera restringido y, al mismo tiempo, facilitaba su interpretación en diferentes momentos de la vida de la corte. Se imprimían en un pequeño formato fácil de adquirir y no tardaron en convertirse en un repertorio muy a la moda, sobre todo con el auge del laúd a principios del siglo XVII.

Entre 1578 y 1629 fueron publicados treinta y cuatro *airs de cour* en español² en recopilatorios de la corte francesa. Los dos primeros (*Madre al*

¹ Georgie Durosoir: *L'air de cour en France 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991.

² Las obras de referencia para buscar fuentes y antologías donde se recogen estas canciones son las siguientes: Margit Frenk: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XIV-XVII*, México, UNAM, 2003; Mariano Lambea, Lola Josa, Francisco Valdivia: *Nuevo incipit de poesía española musicada 1465-1710*, <http://digital.csic.es/handle/10261/44087>; Daniel Devoto: "Un millar de cantares exportados", *Bulletin*

amor y *Falsa mes la spiga*) fueron escritos por Fabrice Marin Caietain en su *Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines & espagnoles*³. Caietain, compositor de origen italiano pero afincado en Francia, trabajó para Henri de Guise, duque de Lorraine, al que dedica sus dos libros de *airs de cour*.

En 1582 Guillaume Tessier publica tres *airs* en español en su *Premier livre d'airs tant français, italien qu'espagnol*⁴ (*Como harán dos que amor, De unos ojos bellos y No ay en la tierra*). Seis años más tarde, Charles Tessier presenta dos *airs* más en español (*Alla monte parnas fiesta y Una pastor'a hermosa*) en una publicación internacional titulada *Airs et villanelles en français, italien, espagnol, suisse et turc*⁵. Aunque se refiere a sí mismo como músico de cámara del rey, se conservan varios documentos que indican que buscó trabajo en las cortes de varios príncipes extranjeros⁶.

Passava amor, de Gabriel Bataille, fue publicado en 1608 en el primer libro de una serie de veinticinco volúmenes editados por Pierre Ballard⁷. Bataille entró al servicio de la reina Marie de Medicis en 1614 y, entre 1619 y 1630, año de su muerte, compartió con Antoine de Boesset el cargo de *Maître de la musique de la reine*.

En el segundo volumen de esta misma serie y de este mismo autor encontramos diez *airs* en español⁸: *Aver mil damas hermosas, Claros ojos bellos, De mi mal nace mi bien, Dezid como puede ser, El baxel está en la playa, En el valle Ynés, Pues que me das a escoger, Quién quiere entrar conmigo, Río de Sevilla y Vuestros ojos tienen*. Bataille publica dos *airs* en español más en el quinto libro⁹: *Yo soy la locura y Si suffro por ti morena*. El autor del primero parece ser Henri du Bailly (o al menos así aparece indicado en la partitura), *surintendant de la musique du roi* y, según la fuente, pertenece a un *ballet de cour*. El segundo es la versión para voz solista y acompañamiento de laúd de la versión a cuatro voces del mismo título, publicada por Pierre Ballard un año antes en el recopilatorio *Airs à quatre de différents auteurs*.

Antoine de Boesset desarrolló una brillante carrera en la corte francesa durante la primera mitad del siglo XVII. En 1613 hereda de Guedron el cargo de *Maître des enfants de la musique de la chambre du roi*. Ya hemos visto

Hispanique, 96, n° 1, 1994, pp. 5-115; José J. Labrador Herráiz, Ralph A. di Franco: *Tabla de los principios de la poesía española, XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland University, 1993; Judith Etzion: "The Spanish polyphonic cancioneros, c 1580-c 1650; a survey of literary content and textual concordances", *Revista de Musicología*, XI, 1, 1988, pp. 65-107.

³ Fabrice Marin Caietain: *Second livre d'airs, chansons, villanelles napolitaines & espagnoles mis en musique à quatre parties*, París, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578.

⁴ Guillaume Tessier: *Premier livre d'airs tant français, italien qu'espagnol, mis en musique à 4 et 5 parties*, París, Le Roy et Ballard, 1582.

⁵ ... *mis en musique à 3, 4, et 5 parties*, París, Le Roy et Ballard, 1604.

⁶ G. Durosoir: *L'air de cour...*, p. 35.

⁷ Gabriel Bataille: *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, París, Pierre Ballard, 1608.

⁸ G. Bataille: *2^e livre d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, París, Pierre Ballard, 1609.

⁹ G. Bataille: *5^e livre d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, París, Pierre Ballard, 1614.

que compartió con Bataille el cargo de *maître de la musique de la reine*; además, a partir de los años veinte fue *Secrétaire de la musique de la chambre*. En 1617 publica *Una musica le den* en su primer libro de *airs* polifónicos¹⁰. *Frescos ayres del prado* aparece en dos versiones en 1624: la primera a cinco voces¹¹ y la segunda para voz solista y laúd¹².

Las últimas composiciones en español pertenecen a Étienne Moulinié, músico de Gaston d'Orléans, hermano del rey. En 1625 publicó siete *airs* polifónicos en español¹³: *Embiame mi madre*, *Dígame quanto*, *Ojos si quereis vivir*, *Repicavan las campanillas*, *Si matáis cuando miráis*, *Si me nacen colores* y *Si negra tengo la mano*. Cuatro años más tarde incluyó cinco *airs* en español con acompañamiento de guitarra española en su *3ème livre d'airs mis en tablature de luth*¹⁴: *Quando borda el campo verde*, *Ribericas del río*, *Repicavan las campanillas*, *Por la verde orilla* y *Orilla del claro Tajo*.

Varios autores han estudiado desde diferentes perspectivas este repertorio en español: Henri Prunières¹⁵, Théodore Gérold¹⁶ y Miguel Querol Gavaldá¹⁷ presentan el repertorio y transcriben algún ejemplo. John Baron¹⁸ compara estas composiciones con correspondencias encontradas en bibliotecas italianas¹⁹ y transcribe tres ejemplos. Georgie Durosoir²⁰ señala la existencia de este corpus en su libro sobre el *air de cour* en Francia y dedica una comunicación a los *airs* españoles de Étienne Moulinié. Thomas Walker²¹ y Maurice Esses²² se detienen en el *air* *Yo soy la locura* para hablar de dos tipos de danza: el pasacalle y la folía. Por último, contamos con un trabajo de investigación inédito sobre este tema realizado por José Canales Ruiz, que presenta las principales correspondencias entre la poesía española

¹⁰ Antoine de Boesset: *Airs de cour à quatre et cinq parties*, París, Pierre Ballard, 1617.

¹¹ A. de Boesset: *4^e livre d'airs de cour à quatre et cinq parties*, París, Pierre Ballard, 1624.

¹² A. de Boesset: *12^e livre d'airs de cour mis en tablature de luth*, París, Pierre Ballard, 1624.

¹³ Étienne Moulinié: *Airs de cour à quatre et cinq parties*, París, Pierre Ballard, 1625.

¹⁴ É. Moulinié: *3ème livre d'airs de cour mis en tablature de luth et de guitare*, París, Pierre Ballard, 1629.

¹⁵ Henri Prunières: *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, París, H. Laurens, 1914.

¹⁶ Théodor Gerold: *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, Estrasburgo, Commission des Publications de la Faculté des Lettres, 1921.

¹⁷ Miguel Querol Gavaldá: *Canciones a solo y dúos del siglo XVII. Música barroca española*, vol. IV, Barcelona, CSIC, 1988.

¹⁸ John C. Baron: *Spanish art songs in the XVIIth century (recent researches in the music of the barroc era)*, volume XLIX, Madison, A-R editions Inc., 1985; J. C. Baron: "Secular Spanish solo songs in non-Spanish sources, 1599-1640", *Journal of the American Musicological Society*, 30, 1, 1977, pp. 20-42.

¹⁹ Biblioteca Riccardiana de Florencia, MSS 2774, 2793, 2804, 2952 7 2973; Biblioteca Estense de Módena, MSS 2 (= .P.6.22), MSS 3 (= .R.6.4.) y MSS 115 (= .Q.8.21); Vaticano, Chigi Codex L.VI.200; Biblioteca Nazionale de Nápoles, MS XVII. 30.

²⁰ G. Durosoir: *L'air de cour...*, pp. 273-274; G. Durosoir: "Les airs espagnols d'Étienne Moulinié", *L'Âge d'or de l'influence espagnole en France (XXème colloque du CMR, 1990)*, Mont de Marsan, Éditions Universitaires, 1991, pp. 385-392.

²¹ Th. Walker: "Ciaconna and Passacaglia: remarks on their origin and Early history", *Journal of the American Musicological Society*, XXI, 3, 1968, pp. 300-320.

²² Maurice Esses: *Dances and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th siècle and early 18th centuries*, 2 vols., Nueva York, Pendragon Press, 1992.

del momento y este repertorio publicado en Francia, y transcribe las piezas polifónicas²³.

A través de este estudio se pretende presentar todo un corpus unitario de *airs de cour* en español publicado en Francia, ponerlo en relación con las fuentes paralelas localizadas en archivos y bibliotecas europeos y compararlo con el repertorio español del momento para establecer si se trata de un repertorio en consonancia con el repertorio francés junto al que se publica o si, por el contrario, pertenece a una tradición más próxima al mundo hispano.

¿Cómo entró en Francia este repertorio?

La hegemonía española durante todo el siglo XVI permitió que su lengua y su literatura se introdujeran en Francia. Durante los primeros años del siglo XVII, sobre todo tras la muerte de Enrique IV y a partir del Tratado de Fontainebleau (1612), la nobleza francesa disfrutó de una nueva moda: el estudio de la lengua española y la lectura de las traducciones de su literatura²⁴. Los textos del repertorio de canciones en español que nos ocupan en este artículo se encuentran igualmente en buena parte de esa literatura española que la nobleza francesa aprendía a apreciar. Por ejemplo:

- *Falsa mes la spiga*: Baile de *Los locos de Toledo*²⁵.
- *Passava amor*: *La Diana* de Jorge de Montemayor (3er libro, 1559-1565).
- *Aver mil damas*: *El licenciado y el bachiller* de Quiñones de Benavente.
- *El baxel está en la playa*: *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1603-1604).
- *En el valle Ynés*: *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega (1615-1626).
- *Río de Sevilla*: *Amar, servir y esperar* de Lope de Vega (1624-25); *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega (1612).
- *Ribericas del río*: *Baile de Pásate acá compadre* de Lope de Vega.

No sería de extrañar que los compositores franceses hubieran escuchado alguna de estas canciones en obras teatrales, pues está documentada la presencia de varias compañías españolas de teatro en París en aquella época²⁶, aunque se desconoce su repertorio.

²³ José Canales Ruiz: *L'air de cour espagnol en France (1578-1629)*, Mémoire de maîtrise, Université de Paris IV-Sorbonne, 1994.

²⁴ A. Cioranescu: *Le masque et le visage-du Baroque espagnol au Classicisme français*, Génova, Droz, 1983; A. Cioranescu: *Bibliografía franco-española (1600-1715)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XXXVI, 1977.

²⁵ *Flor de las comedias de España, de diferentes autores. Quinta parte. Recopiladas por Francisco de Ávila...*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1616.

²⁶ Ver al respecto Eduardo Fournier: "L'Espagne et ses comédiens en France au XVIIe siècle", *Revue Hispanique*, 25, 1911, pp. 21-31.

Dado el carácter aristocrático de los corpus de *airs de cour* en los que aparecen publicadas las canciones en español, los intercambios reales entre las cortes francesa y española podían haber sido otra importante vía de acceso. Parece lógico que las infantas españolas casadas con príncipes franceses hubieran llevado con ellas músicos de su lugar de origen. Sin embargo, el matrimonio entre Luis XIII y Ana de Austria, estipulado en el Tratado de Fontainebleau de 1612, no dio pie a ese tipo de intercambio: las tensiones políticas entre ambos países obligaron a reducir el cortejo que acompañó a Francia a dicha reina. Así, los músicos que amenizaron la vida de Ana de Austria en París fueron franceses que posiblemente buscaron la manera de complacerla, a través de canciones en su propio idioma.

Las negociaciones previas a la Paz de Fontainebleau fueron largas y complicadas y conllevaron un incesante tráfico de embajadores especiales que viajaban de una corte a la otra; es el caso del duque de Pastrana, que se trasladó a París en 1612 para negociar el asunto de los matrimonios reales. La descripción de su fastuosa entrada en la capital²⁷ nos anuncia que, efectivamente, hubo músicos que viajaron con él a París: “cinco músicos [hace referencia a músicos de instrumentos de cuerda], cuatro oboístas, dos trompetistas”²⁸. Es perfectamente posible que estos músicos fueran el vector de parte de este repertorio español publicado en Francia.

Como ya se ha dicho, la llegada a París de una reina de origen español fomentó el estudio de la lengua española entre los cortesanos, considerándose parte de una buena educación. Cesar Oudin y Ambrosio Salazar fueron los dos profesionales de la enseñanza del español del entorno cortesano en aquel momento. El primero, de origen navarro y autor de la primera gramática española en francés, fue nombrado secretario de Enrique IV en 1597. El segundo fue el profesor de español de Louis XIII antes de su matrimonio con Ana de Austria. El entorno cultural de este último, muy próximo a la reina, pudo haber estado igualmente en el origen de un intercambio poético-musical entre la corte francesa y la española. Su vida productiva parece comenzar al mismo tiempo que el tratado de paz de 1612. Según Morel-Fatio, habría aprovechado la llegada de la reina para “recomendarse a la atención del público francés”²⁹.

Otro nexo entre la cultura francesa y la española en aquel momento lo constituye el método de guitarra de Luis de Briceño³⁰. Aunque cuando vio

²⁷ *L'entrée de Monseigneur de Pastrana, ambassadeur extra Ordinaire de sa Majesté Catholique, faite à Paris le 13 d'Août... à Paris, chez Anthoine de Brueil, MD CXII.*

²⁸ No ha sido posible localizar los nombres de estos músicos.

²⁹ Alfred Morel-Fatio: *Ambrosio de Salazar ou l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, París, A. Picard, 1901, p. 24.

³⁰ Luis de Briceño: *Método muy facilissimo para aprender a tañer la guitarra a la española*, París, P. Ballard, 1626; José Castro Escudero: “La méthode pour la guitare de Luis de Briceño”, *Révue de Musicologie*, 51, 2, 1965, pp. 131-148.

la luz en París, en 1626, la mayor parte de los *airs de cour* en español ya estaba publicada, este método representa una moda que llevaba años creándose³¹. En él se encuentran veintiocho títulos de canciones en idioma español, incluido uno sobre la llegada de la reina Ana, así como dieciséis tipos de danza diferentes, entre los que se encuentran zarabandas, chaconas y españoletas.

Se han encontrado correspondencias de este repertorio con fuentes conservadas en Italia (Módena, Florencia, Turín y Vaticano³²), lo que hace pensar en otra posible vía de entrada a través de Italia. Es la teoría de Danièle Becker, que ve Italia como un centro de impresión donde varios autores españoles publicaban su obra. Según esta autora, Flandes podría ser otra vía de acceso ya que, desde tiempos de Carlos V, los músicos flamencos viajaban a España con asiduidad atravesando Francia y pudiendo ofrecer sus servicios a casas francesas bien relacionadas con España, como las de Guisa o de Lorraine³³.

Formas y temas

La mayor parte de estos *airs de cour* en español tienen su origen en fuentes españolas de inspiración popular, siendo las formas típicas de la lírica popular las más abundantes. Encontramos un gran número de estrofas de arte menor, algunas de ellas con refrán. Las más frecuentes son: seguidillas, rondallas, quintillas, letrillas, romances y villancicos. Algunos *airs* son más difíciles de clasificar: *Claros ojos bellos* se compone de tercetos de arte menor, *Vuestros ojos tienen* de tercetos de arte mayor y *Si me nacen colores* se compone de dos serventesios.

Los temas de estas canciones giran en torno a los grandes temas de la poesía lírica universal: la belleza, a través de los ojos y la mirada de la amada; el amor y sus consecuencias; el barco y el barquero; el río, como frontera y como símbolo del nacimiento de la primavera; la boda: la locura; la fortuna.

¿Música francesa o música española?

La música de este corpus de canciones ha llegado a nuestros días casi al completo. Conservamos la música de todos los títulos citados con dos

³¹ Para tener una perspectiva más amplia de la penetración española en la vida musical francesa se puede leer Clara Rico Osés: *L'Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*, Genève, Pappillon, 2012.

³² Ver más adelante las correspondencias, marcadas en cada ejemplo.

³³ Danièle Becker: "La musique espagnole à la cour de France", *Deux siècles de relations hispano-françaises: de Commynes à Madame d'Aulnoy*, Paris, éditions d'Harmattan, 1987, pp. 66, 68.

excepciones; uno de los *airs* de Charles Tessier³⁴ (*Alla monte parnas fiesta*) ha desaparecido y los *airs* de Étienne Moulinié de 1625 se han conservado de manera parcial: sólo la voz del *dessus* puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Francia, las demás voces se han perdido. En el caso de *Embiame mi madre*, la música se ha perdido dado que precisamente la voz del *dessus* no canta en este *air*.

Los airs de cour en español en el siglo XVI

Los *airs* en español de Fabrice Marin Caietan (*Madre al amor y Falsa mes la spiga*) y de Guillaume Tessier (*Como harán dos que amor, De unos ojos bellos, No ay en la tierra*) presentan un estilo diferente de sus repertorios franceses. Ambos utilizan poemas de base popular, con versos de arte menor, rimas asonantes y formas con refrán, que contrastan con los textos franceses, de origen mucho más culto. Musicalmente utilizan el ritmo ternario y la hemiolia, característica de la música española, que no se utilizaba todavía en la música francesa. Por otro lado, la acentuación española, tan diferente de la francesa, se respeta en todo momento en una textura predominantemente silábica.

Resulta difícil de creer que Caietan y Tessier sean los verdaderos autores de estas obras, ya que no parece que tuvieran el nivel de español necesario para su composición. Dado que se han encontrado fuentes paralelas en Italia y España³⁵, se puede pensar que el repertorio existía previamente a su aparición en Francia y que estos autores se limitaron a introducirlo en sus recopilatorios franceses, dándoles así un toque exótico que comenzaba a estar de moda en la corte francesa.

Recopilatorios para voz y laúd de Gabriel Bataille, 1608, 1609

Bataille compuso diez *airs de cour* en español para voz y laúd, uno en 1608 (*Passava amor*) y nueve en 1609 (*Aver mil damas, Claros ojos bellos, De mi mal nace mi bien, Dezid como puede ser, El baxel está en la playa, En el valle Ynés, Quién quiere entrar conmigo, Río de Sevilla, Vuestros ojos tienen, Pues que me das a escoger*).

³⁴ El único *air* conservado de este autor no ha podido ser consultado para la elaboración de este estudio.

³⁵ *Madre al amor* en el *Cancioneiro de Evora*, *Falsa mes la spiga* en un manuscrito para vihuela en Simancas (Antonio Corona-Alcalde: "A vihuela manuscript in the Archivo de Simancas", *The Lute. The Journal of the Lute Society*, XXVI, Part 1, 1986, pp. 3-20; 20), *De unos ojos bellos* en Florencia (*Canzonette I-Fr*, Ms 2774 RI/9. Citado por Mariano Lambea en el [Nuevo] incipit de poesía española musicada 1465-1710, *Como harán dos que amor* en Rávena (Ravena, ms 263, LXXVIII, 75v, citado por Daniel Devoto: "Un millar de cantares exportados", *Bulletin Hispanique*, 96, n°1, 1994, pp. 5-115), *Una pastor'a hermosa* en el *Cancionero musical de Roma-Vaticana* 1.

Estos *airs* respetan la tradición armónica del corpus francés en el que se integran: si la mayor parte de los *airs* franceses está compuesta en modo menor (sobre todo en Sol), siete de los españoles están en Sol menor y tres en Fa mayor. Como los *airs* franceses, los españoles carecen casi completamente de ornamentación y el laúd se limita a acompañar la melodía sin grandes añadiduras. Sin embargo, muestran importantes diferencias: la sencillez melódica de los españoles es más acentuada, su ámbito más restringido, los movimientos melódicos suelen ser conjuntos y los giros melódicos tienden a repetirse. Por ejemplo, la repetición constante de notas de *Pues que me das a escoger* es rara en el repertorio francés.

La *mesure d'air*, entendida como la libertad rítmica característica de los *airs* franceses desde finales del siglo XVI, no se ve en los españoles; la mayoría de estos se apoya sobre claros patrones rítmicos que se van repitiendo, aportando cierto carácter popular, incluso de danza. Los ejemplos *Quién quiere entrar conmigo*, *Vuestros ojos tienen* y *El baxel está en la playa* utilizan la combinación de troqueo (-u)³⁶ y tribraco (---) y *Claros ojos bellos* se basa en un claro troqueo. Además, los *airs* españoles presentan unas características rítmicas propias: los comienzos en anacrusa, las hemiolias y las síncopas.

Formalmente se encuentra en el repertorio en español un elemento recurrente: el refrán. Siete de estos *airs* presentan un refrán en el texto (*Aver mil damas*, *Dezid como puede ser*, *El baxel está en la playa*, *En el valle Ynés*, *Pues que me das a escoger*, *Quién quiere entrar conmigo*, *Río de Sevilla*) y dos de ellos lo presentan marcado y claro en la forma musical: *El baxel está en la playa* y *Quién quiere entrar conmigo*.

Existe por parte del compositor una clara intención de revalorizar el texto a través de la música, estableciendo una relación coherente entre ambos elementos. La poca ornamentación de este repertorio se reduce a algunos pequeños melismas agrupados en torno a un texto concreto, revalorizándolo. Es el caso de *Dezid como puede ser*, en el que se repite varias veces un melisma de cuatro notas sobre la primera sílaba de la palabra *Alegres*. En *Vuestros ojos tienen*, el autor atribuye una serie de notas cortas descendentes a una enumeración de los efectos de la mirada de la dama. El resultado es un episodio musical muy vivo sobre un texto silábico que trata de los ojos de la dama: *qui me gèlent, me volent, me blessent, me tuent* (que me yelan, me roban, me hieren, me matan). Vemos en este ejemplo que la línea melódica desciende bruscamente para ilustrar la muerte:



Ejemplo 1. Vuestros ojos tienen, Gabriel Bataille, 1609

³⁶ - indica nota larga. u indica nota corta.

La buena relación música-texto de este repertorio se ve también en el ritmo: estas canciones se mantienen fieles a los principios de la dicción española, que es totalmente diferente de la francesa. El autor respeta, prácticamente en todos los casos, el acento característico de la lengua española, que marca el ritmo³⁷. El ejemplo más claro es *El baxel está en la playa*, compuesto en ritmo ternario, en el que se respeta el papel de la sílaba fuerte:

- u - u - u - u
El ba xel es tá-en la pla ya.
- u - u - u -
Pres to pa ra na ve gar.

Lo mismo ocurre en *Claros ojos bellos*, canción que carece de concreción rítmica, pero que consigue un cierto orden gracias a los patrones rítmicos estructurados según la acentuación del poema.

- u - u - -
Cla ros o jos be llos
- u - u - -
Do a mor se mi ra
- u - u - -
Y sus fle chas ti ra.

Se han encontrado varias correspondencias entre este repertorio en español publicado en Francia y otras fuentes europeas, lo que nos permite sugerir que este repertorio en español existiera antes de su aparición en Francia y que Gabriel Bataille, que no parece a priori un experto en cultura española, se limitara a adaptarlo al gusto francés del momento. *De mi mal nace mi bien*, *En el valle Ynés*, *Quién quiere entrar conmigo* y *Pues que me das a escoger* aparecen en un manuscrito para voz y guitarra de Mateo Bezón³⁸. *Passava amor* y *Vuestros ojos tienen* fueron publicados en Londres por Robert Dowland³⁹. *Dezid como puede ser*, *Río de Sevilla* y *Vuestros ojos tienen* aparecen en fuentes manuscritas para guitarra en Florencia, Módena y el Vaticano⁴⁰. *Claros ojos bellos*, *Dezid como puede ser*, *El baxel está en la playa*, *En el*

³⁷ José V. Gonzalez del Valle: "Relación música/texto en la composición musical en castellano del XVII", *Anuario Musical*, 47, 1992, p. 116.

³⁸ Mateo Bezón: Manuscrito para voz y guitarra, Biblioteca Zayas, Sevilla, sign. A VI 8. Descrito en Gaspar Sanz: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, ed. Rodrigo de Zayas, Zaragoza, 1697 (Madrid, Alpuerto, 1985, pp. LXXI-CXVII).

³⁹ Robert Dowland: *A musical banquet, furnished with varietie of delicious Ayres, collected out of the best authors in English, French, Spanish and Italian*, Londres, Printed for Thomas Adams, 1610.

⁴⁰ John Baron: "Secular spanish solo songs in non-spanish sources, 1599-1640". *Journal of the American Musicological Society*, 30, 1, 1977, pp. 20-42.

valle Ynes, *Quién quiere entrar conmigo*, *Río de Sevilla* y *Vuestros ojos tienen se encuentran igualmente en el Cancionero de Kremsmunster, en Austria*⁴¹.

Los airs de cour en español y el ballet de cour

Sólo un *air de cour* en español publicado en estas compilaciones francesas parece haber pertenecido a un ballet cortesano. Al menos el único que lo indica así en la fuente es *Yo soy la locura*, publicado en 1614, en un recopilatorio para voz y laúd realizado por Gabriel Bataille y publicado por Pierre Ballard⁴². El intento de establecer a qué ballet perteneció dicho *air* parece condenado al fracaso: la fuente musical no da el título del ballet y el texto de este *air* no aparece en ningún libreto de los ballets de la época⁴³. Margaret Mc Gowan hace referencia a esta fuente musical pero la cataloga únicamente con el título “Ballet”, dando como sola referencia el año 1614⁴⁴.

La partitura de este *air* aporta mucha información: nos da el nombre del autor, Henri du Bailly, anuncia que se trata de un ballet e indica los nombres de dos danzas, pasacalle y “la folie”, que han dado pie a numerosas interpretaciones. Thomas Walker opina que la introducción musical para laúd es un pasacalle y la estrofa una folía⁴⁵. Miguel Querol no hace alusión al pasacalle y habla también de la posibilidad de cantar este *air* al ritmo de “la folie”⁴⁶. Maurice Esses ve este *air de cour* como un ejemplo de pasacalle y folía de los primeros años del barroco francés⁴⁷. Podríamos aludir a una cuarta interpretación: “la folie” puede hacer referencia al texto (la locura) y podría ser un personaje del ballet, el encargado de cantar estos versos.

Las características musicales de este *air* nos alejan considerablemente del repertorio francés; está compuesto en ritmo ternario, las entradas se hacen en anacrusa y presenta hemiolias:

Ejemplo 2. *Yo soy la locura*, Henri du Bailly, 1614

⁴¹ Citado en Mariano Lambea, Lola Josa, Francisco Valdivia: *Nuevo Incipit de poesía española musicada 1465-1710*, <http://digital.csic.es/handle/10261/44087>

⁴² Gabriel Bataille: *5ème livre d'Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, París, Pierre Ballard, 1614.

⁴³ *Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, 6 vols., ed. Paul Lacroix, Genève, 1868-1870 (Genève Slatkine Reprints, 1968).

⁴⁴ Margaret Mc Gowan: *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, París, CNRS, 1963, p. 277.

⁴⁵ Th. Walker: “Ciaconna and Passacaglia: remarks on their origin and Early history”, *Journal of the American Musicological Society*, XXI, 3, 1968, p. 310.

⁴⁶ Miguel Querol: *Cancionero musical de Lope de Vega*, Barcelona, CSIC, 1981, vol. 3, p. 26.

⁴⁷ Maurice Esses: *Dances and instrumental diferencias in Spain during the 17th siècle and early 18th centuries*, Nueva York, Pendragon Press, 1992, vol. 1, p. 649.

Aunque no se ha encontrado ninguna correspondencia con otras fuentes literarias o musicales españolas o en español, es evidente que esta música difiere considerablemente del repertorio francés. Así lo juzgó ya en 1914 Henri Prunières, seguro, curiosamente, de su autoría francesa, cuando escribió: “Este *air* no tiene de español más que la letra, la música es la obra de Henri du Bailly. La persistencia del ritmo es curiosa. Vemos también una armonía un poco bárbara pero sabrosa”⁴⁸.

Boesset y sus dos airs en español

Los dos únicos *airs de cour* en español de Antoine de Boesset son *Una musica le den* (*Airs de cour à quatre et cinq parties*, 1617) y *Frescos ayres del prado*, publicado en dos versiones, polifónica y solista con acompañamiento de laúd, en 1624.

La obra francesa de Boesset difiere de la de sus predecesores por la introducción de elementos nuevos en cuestión de ritmo, melodía y armonía⁴⁹. Utiliza el recurso de oponer una estrofa en compás binario a un refrán en ternario. Ya no busca la declamación a través de aquella *mesure d'air*, que se caracterizaba por la libertad rítmica; en Boesset los ritmos están bien definidos desde el inicio de la pieza.

La textura renacentista se va transformando poco a poco; Boesset puede comenzar con un dúo (por ejemplo, soprano y bajo), al que se añaden a modo de respuesta las otras dos o tres voces, constituyendo al final “la plénitude harmonique”⁵⁰. Poco a poco, la voz de soprano se va haciendo más independiente para convertirse en la voz principal en los recopilatorios de los años treinta. Paralelamente, el bajo comienza a adquirir un rol de soporte armónico que dará paso al bajo continuo instrumental⁵¹.

La ornamentación en la obra de Boesset está bien integrada en la melodía, es raro ver en este autor adornos de cuatro o cinco notas rápidas sobre una sola sílaba en la búsqueda de un efecto puramente artificioso. Al contrario, Boesset utiliza giros ornamentales fundidos en la línea melódica.

⁴⁸ “Ce récit n’a d’espagnol que les paroles, la musique est l’œuvre d’Henri du Bailly. La persistance du rythme à la base est curieuse. On relève aussi des frôlements d’harmonies un peu barbares mais savoureux”, Henri Prunières: *Le ballet de cour en France*, París, Henri Laurens Éditeur, 1914, p. 239.

⁴⁹ Georgie Durosoir: *L’air de cour en France...*, pp. 226-238.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 226.

⁵¹ *Ibidem*, p. 228. 1630: *7ème livre d’airs de cour à quatre et cinq parties*.

a) *Una musica le den*

Este *air* comienza con un solo del *dessus*, seguido por un coro muy homofónico. Sin embargo, cuando llega el refrán encontramos esta sección en contrapunto:

Dessus 1
es te son. Di li din din lin din.

Haute-contre 2
es - te son. Do lo don do lon don.

Taille 3
Es - te son. Fa la la

Basse-contre 4
Es - te son.

6
Vi - va la ga-la del se-ñor Ba-rón. Di lin din

fa la fa bo bo lon bo lon bon.

Bo lo bon bo lon bon. Vi - va la ga-la del se-ñor Ba rón.

Ejemplo 3. *Una musica le den*, Antoine de Boesset, 1624

Es una pieza compuesta en un ritmo binario muy marcado, que cambia solamente al final a ritmo ternario en un breve solo de la voz de *taille*. La métrica se respeta perfectamente; no aparecen ni hemiolias ni síncopas. En varias ocasiones las entradas de las voces se hacen en anacrusa. Tiene una forma con refrán (*letrilla*), que se respeta también en la forma musical; el refrán se repite tras cada estrofa, siempre con la misma música.

La relación entre la música y el texto es correcta: la acentuación del idioma castellano está bien tratada en una textura de base silábica. Podemos señalar alguna excepción, como el acento sobre *música*, que está mal situado en el siguiente verso:

u u u u - u - u - u - u u - u -
U na mu si ca le den a u na da ma en es te son

La ornamentación es prácticamente inexistente y la idea de revalorizar el sentido del texto no parece preocupar al autor. Se trata de una música

muy sencilla de fuente muy posiblemente popular (ritmo binario, predominantemente homofónico, silábico y sin ornamentación) de carácter alegre y ágil. Es imposible encontrar aquí las huellas del estilo habitual de Boesset.

b) *Frescos ayres del Prado*

Este *air* se publicó en dos versiones (polifónica y para voz sola con acompañamiento de laúd) en 1624. La primera versión se identifica completamente con la tradición de la polifonía española. Como ha sido ya indicado, el texto de este *air* se compone de dos seguidillas, forma popular muy de moda en el siglo de oro, compuesta de estrofas de cuatro o de siete versos heptasílabos y pentasílabos.

Musicalmente sigue las características de la música de los cancioneros españoles del momento. Presenta la forma musical descrita por Gerardo Arriaga y Margit Frenk en el análisis de sus seguidillas del cancionero *Tonos castellanos-B*⁵², es decir, dos frases musicales diferentes: A para los dos primeros versos y B para los segundos. El tratamiento musical de las dos partes es muy diferente. La primera es completamente vertical y está compuesta en ritmo ternario con un cambio a binario en los dos últimos compases. La segunda es mucho más larga y presenta más variedad en el tratamiento musical. El primer verso es homofónico y silábico, con un cambio a ritmo binario desde el segundo compás. En el penúltimo compás (*due-ño*), se puede apreciar una disonancia que, aunque perfectamente preparada, anuncia el cambio de textura del verso siguiente:

Dessus 1
De - cid a mi due - ño.

Cinquième 2

Haute-contre 3
De - cid a mi due - ño. Co - mo me de - xais.

Taille 4
De - cid a mi due - ño.

Basse 5
De - cid a mi due - ño.

Ejemplo 4. Frescos ayres del prado, Antoine de Boesset, 1624

⁵² Gerardo Arriaga, Margit Frenk: "Romances y letrillas en el cancionero Tonos castellanos-B (1612-1620)", *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

Efectivamente, encontramos después una textura menos homofónica con pasajes contrapuntísticos que llegan a esconder el papel protagonista de la voz principal. Esta última parte está llena de alternancias de ritmos binario-ternario, de hemiolas y de síncopas, características que nos alejan de la música de Boeset.

La intención de revalorizar el sentido del texto es visible en ciertos pasajes. El tratamiento musical de los dos primeros versos (*Frescos ayres del prado*), en ritmo ternario y con una textura homorrítmica, podría transmitir una sensación de alegría y de rapidez característicos de un ambiente bucólico. Sin embargo, el tratamiento del último verso (*Decid a mi dueño como me dexais*) describe el estado de tristeza de la protagonista a partir de sucesivas disonancias preparadas por retardos.

La versión para laúd retoma la melodía de la voz principal, pero el acompañamiento de cuerda no reproduce la riqueza de la polifonía de la segunda parte.

Todas las características citadas en este análisis nos acercan a la tradición polifónica española del momento: la mezcla de texturas, el silabismo, el cambio de ritmo ternario-binario, la utilización de la síncopa y la anacrusa y, finalmente, la popularidad de la seguidilla en la España del primer barroco.

La calidad lingüística del texto es buena y podría encontrarse perfectamente en un repertorio español; la única correspondencia que se ha encontrado de este *air* con otras fuentes musicales o literarias en castellano se encuentra en el Cancionero musical de Berlín⁵³.

Los airs de cour en español de Étienne Moulinié

Étienne Moulinié compuso siete *airs* polifónicos⁵⁴ (1625) y cinco para voz y guitarra⁵⁵ (1629). Este autor es prometedor en la composición de música para textos en castellano, dada su condición de músico de cámara de Gaston de Orléans, hermano del rey y gran conocedor de la cultura española; seguramente tuvo la posibilidad de colaborar con poetas de la talla de Vincent Voiture, muy interesado en la literatura y la lengua españolas.

a) *Airs de cour polifónicos, 1625*

La obra de Moulinié, como la de sus predecesores, es la de un compositor de corte: no encontramos en él características de la música popular. Sus melodías son ágiles, fluidas y estudiadas. Sus frases son largas y están unidas

⁵³ Mariano Lambea: *Nuevo incipit de poesía española musicada*.

⁵⁴ E. Moulinié: *Airs de cour à quatre et cinq parties*, París, Pierre Ballard, 1625.

⁵⁵ É. Moulinié: *III livre d'airs de cour avec la tablature de luth et de guitare*, París, Pierre Ballard, 1629.

a la calidad literaria del texto. Como Boesset, Moulinié deja de lado la *measure d'air* para centrarse en métricas más estables.

Los *airs* polifónicos en español de Moulinié que se han conservado son: *Dígame quanto*, *Ojos si quereis vivir*, *Repicavan las campanillas*, *Si matáis cuando miráis*, *Si me nacen colores* y *Si negra tengo la mano*. El primero es un diálogo entre dos personas y las dos voces se han conservado en la parte del *dessus*; como ya se ha indicado, estas canciones debían interpretarse a cuatro o cinco voces, pero sólo la parte del *dessus* se ha conservado.

Las melodías se elaboran sobre métricas variadas y bien definidas. *Si negra tengo la mano* y *Si me nacen colores* están compuestas en un estricto ritmo ternario; *Si matáis cuando miráis* y *Repicavan las campanillas* en binario; *Dígame quanto* y *Ojos si quereis vivir* alternan el binario y el ternario; en el caso del diálogo *Dígame quanto*, el doctor se expresa en valores binarios, la paciente en valores ternarios y al final cantan los dos al unísono en ritmo ternario.

El tratamiento melódico es variado según cada *air*, complicándose en algunas ocasiones. *Si negra tengo la mano* y *Si me nacen colores* presentan melodías simples, silábicas, sin ornamentación y con intervalos reducidos. Estas melodías, de ámbito muy pequeño, se construyen sobre constantes repeticiones de notas, característica que las aleja de los *airs* franceses de este autor. Sin embargo, las melodías de *Ojos si quereis vivir* y *Repicavan las campanillas* muestran intervalos más amplios, cromatismos y una gama de ornamentación más variada. Las fórmulas cadenciales son también más simples y diferentes de los *airs* franceses: acaban a menudo por una segunda descendente.

Podemos ver una clara intención de revalorizar el sentido del texto a través de la música. En *Repicavan las campanillas* un gran melisma planea sobre la última sílaba de los versos “tañían las maravillas del amor de Anna y Louis” subrayando así la importancia de esta unión real. La música que acompaña a la palabra *Repicavan* es rápida y variada rítmicamente en un intento de imitar el sonido de las campanas. Para dar dinamismo al texto *Y las damas saltando y bailando rompen el aire*, la música es silábica y se compone de valores cortos e invariables:

Voice

Del a-mor de A - na y Lu - is

Y las da-mas sal-tan do bai - lan - do rom - pen el - ai - re re - pi - can do al son.

Ejemplo 5. *Repicavan las campanillas*, Étienne Moulinié, 1625

En cuanto a *Ojos si quereis vivir*, el autor introduce un cromatismo para expresar la viveza del texto que dice “nuestros enojos”. En la tercera repetición de “por ellos ha de salir” (el amor debe salir por los ojos), el autor introduce un melisma en notas negras sobre la sílaba “e” que contrasta con las blancas utilizadas para las dos primeras repeticiones. En este mismo verso encontramos una hemiolia sobre las sílabas “ha-de”:

The image shows two staves of musical notation for the voice part of 'Ojos si quereis vivir'. The first staff is in 3/8 time and contains the lyrics: 'por e - llos por e - llos por e - llos ha_'. The second staff starts at measure 6 and contains the lyrics: '_ de sa - lir por e - llos ha ha ha_ de sa lir'. The melisma on the syllable 'e' is represented by a series of eighth notes in the second staff.

Ejemplo 6. Ojos si quereis vivir, Étienne Moulinié, 1625

El cromatismo del segundo verso en *Si matáis cuando miráis* refuerza la imagen de la mujer acusada de matar por placer (“señora por vuestro gusto”):

The image shows a single staff of musical notation for the voice part of 'Si matáis cuando miráis' in 4/4 time. The lyrics are: 'si ma - táis cuan - do mi - ráis se - ño - ra por vues - tro gus - to.' The melisma on the syllable 'víváis' is represented by a series of eighth notes.

Ejemplo 7. Si matáis cuando miráis, Étienne Moulinié, 1629

En este mismo *air*, un grupo de semicorcheas forma un rápido melisma sobre la palabra *víváis* subrayando así la importancia de la vida frente a la muerte.

En cuanto a la forma, cuatro de estas composiciones son letrillas y conllevan refrán: *Dígame quanto*, *Ojos si quereis vivir*, *Repicavan las campanillas* y *Si matáis cuando miráis*. Como en la forma poética, el refrán se repite tras cada estrofa siempre con la misma música. *Si negra tengo la mano* y *Si me nacen colores* no llevan refrán; la misma música se repite para cada estrofa.

Las fuentes alternativas encontradas para este repertorio no son numerosas. La más significativa es la de *Ojos si queréis vivir*, de la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata de una composición polifónica a tres voces⁵⁶ con el mismo texto que la versión francesa. Está recopilada en la colección *Romances y letras a tres voces*, manuscrito editado parcialmente por Miguel Querol en 1956⁵⁷.

La composición de Madrid presenta diferencias y similitudes con respecto a la de Moulinié. Lo primero que salta a la vista es que los textos no

⁵⁶ E-Mn, Ms M 1370.

⁵⁷ Miguel Querol Gavaldá: *Romances y letras a tres voces (XVII)*, Barcelona, CSIC, 1956. Este *air* no fue elegido por el autor para su publicación.

son los mismos: las dos últimas estrofas de la versión de Moulinié no aparecen en la de Madrid y la versión de Madrid presenta una estrofa inexistente en la francesa. La versión de Madrid está escrita en ritmo ternario, mientras que la de Moulinié presenta cambios de ritmo binario-ternario.

A pesar de estas diferencias, la relación entre los dos textos es evidente: su línea melódica es la misma y el texto de la primera estrofa es estrictamente idéntico en ambos casos. La melodía del *dessus* de Madrid canta así:



Ejemplo 8. Ojos si quereis vivir, anónimo, versión de Madrid

La de Moulinié:



Ejemplo 9. Ojos si quereis vivir, Étienne Moulinié, 1625

La versión de Madrid posee una textura polifónica con contrapunto característico de la música culta del Renacimiento, diferente de las músicas con influencia del mundo popular descritas hasta el momento. Ahora bien, dada la pérdida del resto de las voces de la versión francesa, es imposible comparar las dos texturas. Es interesante constatar que este tipo de composición culta, extendida en la España de la época, llegó también a Francia y no solamente el repertorio más marcado por la influencia popular.

El *air Si matáis cuando miráis* tiene una fuente alternativa (*Pues matáis cuando miráis*) en uno de los manuscritos españoles de la Biblioteca de Módena (Ms a Q 8-21) cuyo texto ha sido editado por Charles Aubrun⁵⁸. El título *Repicavan las campanillas* aparece en los catálogos de manuscritos musicales de bibliotecas de Londres y de Bélgica⁵⁹.

b) *Airs* para voz y guitarra de 1629

El recopilatorio para laúd y guitarra de 1629 es el más variado de la producción de Moulinié. Además de sus cinco *airs* en español (*Orillas del claro Tajo*, *Por la verde orilla*, *Quando borda el campo verde*, *Repicavan las campanillas*, *Ribericas del río*), el autor introduce *airs* italianos, una canción gascona

⁵⁸ Charles Aubrun: "Chansonniers espagnols du XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique*, 1949-50, t. LII, 1950, pp. 313-373.

⁵⁹ BG-Lbl, Manuscritos musicales de la biblioteca de Londres: Harley, 7549, f. 15 ; B-Br, *Livre septième de chansons vulgaires*, Amsterdam, Paulus Matthysz, s.d.

y *airs à boire* (canciones para beber). Excepto un *air* en italiano que está acompañado de laúd, el resto del repertorio italiano, español y gascón, presenta tablatura para guitarra.

En todos los parámetros del análisis musical, se afirma el intento de Moulinié de acercarse a la tradición musical española alejándose de la francesa.

El ritmo es rápido y muy marcado. Los ritmos ternarios predominan con cambios rápidos a ritmo binario, como es el caso de *Por la verde orilla*, *Quando borda el campo verde* y *Orillas del claro Tajo*. *Repicavan las campanillas* se construye en dos partes, la primera binaria y la segunda ternaria y *Ribericas del río* está compuesta en su totalidad en ritmo ternario. Únicamente la estrofa de *Por la verde orilla* presenta un ritmo libre, más cercano a la declamación, que contrasta enormemente con el ritmo enérgico del refrán.

Las hemiolias y los ritmos sincopados forman parte igualmente de estas composiciones. Por ejemplo, en *Por la verde orilla* encontramos:

The image shows a musical score for the song "Por la verde orilla" by Étienne Moulinié, 1629. It consists of two systems of music. The first system has a voice line and a lute line. The voice line is in G major and 3/4 time, with lyrics: "Por la verde orilla del claro". The lute line is in G major and 3/4 time, with various chords and rhythmic patterns. The second system continues the voice line with lyrics: "Tor - mes del cla - ro Tor - mes." and the lute line with various chords and rhythmic patterns.

Ejemplo 10. *Por la verde orilla*, Étienne Moulinié, 1629

El acompañamiento de guitarra en rasgueado contribuye a acentuar el ritmo de la melodía. Si el laúd hacía sobresalir las líneas vocales de la polifonía, la guitarra reconstruye los acordes y les da un vigor y una vitalidad que otorgan a la composición un carácter exóticamente español: exactamente lo que el público francés buscaba en este tipo de repertorio extranjero.

Las melodías son más complicadas que las que se han visto hasta ahora. El ámbito es apenas más amplio, pero los intervalos son más audaces y, aunque la textura silábica se mantenga como predominante, encontramos algunos melismas de gran extensión y de valores rítmicos muy diversos, completamente extranjeros a los hábitos franceses. Es el caso del gran melisma que planea sobre la sílaba –“ni” de “niña” en el compás 26 del refrán *Por la verde orilla*:

Ejemplo 11. *Por la verde orilla*, Étienne Moulinié, 1629

Formalmente, tres de estos *airs* son letrillas que contienen un refrán: *Repicavan las campanillas*, *Por la verde orilla* y *Orilla del claro Tajo*. El largo refrán de este último *air* está construido sobre una seguidilla. *Ribericas del río* es otra seguidilla, un poema muy corto que se convierte en una forma musical más amplia. Este *air* sigue la estructura de la seguidilla descrita por Arriaga y Frenk: una forma en dos partes (A y B) que se corresponden respectivamente con los dos primeros versos (A) y con los dos últimos (B).

La relación música-texto de este repertorio está bien trabajada. El aspecto más expresivo de esta relación es sin duda alguna su ritmo. En *Por la verde orilla* los ritmos rápidos en negras se adaptan al texto de “va corriendo la niña” y contribuyen claramente a la sensación de aceleración. *Quando borda el campo verde* presenta un melisma en semicorcheas sobre las últimas sílabas de “cantareis paxarillos” en una tentativa de reproducir los cantos de los pájaros. En esa misma línea, el texto continúa con una sucesión de corcheas ascendentes y descendentes sobre las sílabas de “paxarillos nuevos de rama en rama y de flor en flor”:

Ejemplo 12. *Quando borda el campo verde*, Étienne Moulinié, 1629

La única correspondencia de este repertorio con otras fuentes se encuentra en el *Cancionero de Sablonara*⁶⁰. Se trata de una letrilla titulada *Cantaréis pajarillos*, en la que el refrán es el mismo que el del *air Quando borda el campo verde*: “cantareis pajarillos nuevos, de rama en rama y de flor en

⁶⁰ Judith Etzion: *El cancionero de la Sablonara*, Londres, Tamesis Book, 1996.

flor”. Sin embargo, no es posible establecer paralelismos musicales entre estas dos composiciones.

Conclusión

Los *airs de cour* analizados fueron publicados en momentos cruciales para las relaciones entre Francia y España: los primeros, de F. M. Caietan y G. Tessier, todavía en un momento de supremacía española; los de C. Tessier y G. Bataille, durante el reinado de Enrique IV, aún en período de guerra; *Yo soy la locura* en 1614, después de la firma de la paz entre los dos países, pero antes de la llegada a París de la reina Ana de Austria; los *airs* de A. de Boesset y de E. Moulinié, cuando la tensión crecía a ambos lados de los Pirineos (la guerra entre ambos países fue declarada en 1635) al mismo tiempo que la lengua y la literatura española se ponían de moda en la corte francesa.

Los *airs* en español proponen un modelo estilístico que se aleja completamente del arte cortesano francés del momento. La mayor parte de este repertorio español presenta la huella de la música popular a menudo con carácter de danza, con ritmos marcados, síncopas y hemiolias. Las formas más utilizadas en este corpus son típicas de la literatura española del Siglo de Oro como las seguidillas o las formas con refrán. Estas características nos acercan al repertorio de los cancioneros españoles de principios del siglo XVII. El tratamiento prosódico es correcto: la acentuación española está bien tratada y la ornamentación está relacionada con el sentido del texto.

Judith Etzion, en el ya citado estudio sobre el *Cancionero de Sablonara*, ve en el refrán, de ritmo ternario y esquemas rítmicos bien establecidos, un elemento recurrente. Estos refranes rápidos son típicos de la lírica popular hispánica, de formas como las seguidillas o las letrillas, muy presentes en el repertorio que nos ocupa en este momento: *Río de Sevilla*, *Frescos ayres del prado* o *Ribericas del río Manzanares* son seguidillas y *Aver mil damas*, *El baxel está en la playa*, *En el valle Ynés*, *Repicavan las campanillas...* son letrillas. Etzion ve en estos refranes un uso constante de hemiolias y acentos cambiantes, al igual que hemos visto en el corpus analizado aquí. Al mismo tiempo, esta autora descubre nuevos elementos musicales ya propios del barroco, como las disonancias sin preparación en pos de una mejora en la expresión del texto o una cierta independencia de la línea melódica con respecto a la textura polifónica del Renacimiento. Una última línea poético-musical presente en esta fuente es la que sigue la influencia de la poesía italiana, los madrigales en español típicos del final del siglo XVI.

Es el caso particular del *air Ojos si quereis vivir*, cuya fuente española, anterior a la francesa, ha sido conservada. Fue recopilado en España durante los primeros años del siglo XVII y tiene pocos elementos comunes con las

características populares de los *airs* en español: su textura polifónica, sus valores largos y su carácter melódico presentan la otra realidad de la música española del momento. Lejos de los ritmos de danza, está enraizado en la tradición polifónica de la música culta del Renacimiento que existía en toda Europa. Étienne Moulinié, que seguramente conocía este *air* español, decidió centrarse en elementos más exóticos y extraños a la cultura francesa para el resto de su corpus en español. Con la introducción del acompañamiento de guitarra, supo responder a dos imperativos: por una parte se acercó a la tradición española gracias al rasgueado de este instrumento, pero además, este repertorio en español seguía de cerca una moda que estaba instaurándose en Francia; colmaban el gusto del hermano del rey por el exotismo y por la cultura del país vecino y constituían un homenaje a una reina de origen español.

El descubrimiento de una importante cantidad de fuentes literarias que se corresponde con estos *airs de cour* en español, incita a pensar que la música de estos *airs* existía ya antes de su publicación en Francia. Además, la buena relación entre la música y el texto de todo el corpus hace pensar en el buen conocimiento del idioma español por parte del compositor, hecho que podría aplicarse tal vez a Etienne Moulinié, pero no a los otros.

La existencia de este corpus de canciones es una fuente de gran importancia para el estudio del primer barroco español dada la ausencia de fuentes españolas de música para voz y tablatura durante la primera mitad del siglo XVII⁶¹. Precisamente el hecho de que no exista ese repertorio, hace que este corpus en español publicado en Francia, cubra un vacío en la cultura musical española.

Recibido: 30.05.2014

Aceptado: 19.09.2014

⁶¹ M. Querol Gavaldá: *Canciones a solo y dúos del siglo XVII, Música barroca española*, vol. IV, Barcelona, CSIC, 1988, p. ix.