

“DEL MODO DE CANTAR CON LETRA EL CANTO DE ÓRGANO”

Mariano LAMBEA
Departamento de Musicología, CSIC, Barcelona

Abstract

On the wide set of problems that raises the application of literary text to the music with one's fixed on an accurate musical performance, this paper studies and analyses, through some musical examples, a concrete aspect it could be considered in some compositions with texts on Spanish language of seventeenth century. This aspect deals with those pieces which shows only one tune for different stanzas of the lyrical text, considering two possibilities from the point of view of handwriting: 1) only one tune written for the different correspondent texts; 2) only one tune, but written again every time for each one of the different texts. In order to illustrate first possibility, which specially concerns to us, we will refer to the theoretical treatise of Pablo Nassarre (*Escuela música...*, 1724), as an authority criterion useful for the period. There is provided the responsibility that has to be assumed by the singer when for performing the tune in an skillful way, making it suitable to the correct accent and flow of the words.

Resumen

Dentro de la amplia problemática que suscita la aplicación del texto literario a la música con vistas a una correcta interpretación musical, el trabajo estudia y analiza, mediante ejemplos musicales, un aspecto concreto observable en algunas composiciones con textos en lengua española del siglo XVII. Dicho aspecto se refiere a aquellas piezas que presentan una única línea melódica para varios textos poéticos, teniendo en cuenta sus dos posibilidades de escritura: 1) la misma melodía escrita una sola vez para varios textos; 2) la misma melodía escrita cada vez para cada texto. Con el fin de ilustrar la primera posibilidad, que es la que interesa especialmente, se recurre al testimonio del teórico Pablo Nassarre (*Escuela música...*, 1724), en el que se contempla la responsabilidad que debe asumir el cantor para interpretar con habilidad la melodía, ajustándola a la acentuación de las palabras.

Introducción¹

La interpretación de la música española en lengua romance de los siglos XVII y XVIII presenta una serie de aspectos y criterios que se han de estudiar y analizar con la debida atención y detenimiento. Dentro de esa gran variedad de facetas y posturas interpretativas (que afectan al ritmo, a la afinación, a la transposición, a la melodía, a la modalidad, a la relación música/texto, etc.), el objetivo del presente trabajo es concreto y específico, pues se circunscribe a la correcta aplicación del texto a la música, única y exclusivamente, en aquellas composiciones que presen-

1. Los ejemplos musicales del presente artículo han sido realizados por mi alumno Raúl Benavides, a quien le agradezco sinceramente la eficacia y competencia de su trabajo.

tan una misma melodía para diferentes estrofas, frases o versos del texto poético. No obstante, en otra ocasión confío en poder abordar otros aspectos mucho más complejos de la relación música/texto, como, por ejemplo, los que se derivan de la dependencia que muestra la disposición acentual del verso castellano con el compás de proporción menor. Me estoy refiriendo a la estructura rítmica de la frase literaria y a su estrecha relación con las sutilezas expresivas de ese compás (ennegrecimientos, hemiolias, síncopas, etc.), sin olvidar el contenido intelectual y conceptista de los versos que también delimitan una serie de apreciaciones relacionadas con la semántica, la hermenéutica y el simbolismo muy interesantes de estudiar. Todos estos aspectos configuran una línea de investigación definida por José Vicente González Valle en varios de sus trabajos².

Antes de proseguir con el tema, conviene hacer una observación referente a la exacta correspondencia visual entre notas y sílabas. Todos sabemos que en los manuscritos musicales de esta época, el texto viene aplicado a la música, digamos, de manera no muy cuidadosa, excepto en aquellos casos en los que el copista es metódico y persigue esa correspondencia. En realidad, esta falta de simetría no representa ningún problema, puesto que en muchos casos se trata de obras en las que predomina el estilo musical silábico, es decir, que cada sílaba tiene su nota musical, y, en consecuencia, poca o ninguna alternativa le queda al intérprete. Estoy plenamente de acuerdo con Luis Antonio González Marín, cuando dice que estamos ante “un dato que carece de interés musicológico”³. Téngase presente, además, que los intérpretes de la época no necesitaban percibir esa simetría, porque cantaban los textos según unas normas determinadas que respetaban la acentuación de las palabras, el énfasis retórico y expresivo de su sentido conceptual y otros detalles, como tendremos ocasión de comprobar más adelante. Hasta aquí la observación a la que hacía referencia.

Al transcribir manuscritos musicales de esta época, es normal encontrarse con varias estrofas en los romances, o con varias coplas en los villancicos, que vienen escritas debajo de una única melodía por la cual se cantan todas. También es verdad que no faltan manuscritos que repiten la misma música tantas veces como estrofas o coplas tiene el texto, pero con la salvedad de incluir pequeñas variantes en cada línea melódica. Estas pequeñas variantes no alteran sustancialmente la melodía, sino que se adaptan a la acentuación particular de cada verso, o se ciñen al mayor o menor número de sílabas en versos de métrica irregular. La problemática de aplicar el texto a la música en manuscritos que hacen servir una misma línea melódica para diversas estrofas, quedaría zanjada si imitáramos el proceder mostrado por el compositor (y quizá también por el copista) en lo referente a aquellos manuscritos en los que sí se escribe cada música para cada verso, es decir, incluyendo pequeñas variantes. Pero, como es lógico pensar, esa imitación no

2. Vid., entre otros, los siguientes: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”, en *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 95-109. “Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española”, en *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 103-132. “La notación de la música vocal española del s. XVII. Cambio y significado según la teoría y práctica musicales de la época”, en *ALTES IM NEUEN: Festschrift Theodor Göllner*, Herausgegeben von Bernd EDELMANN und Manfred HERMANN SCHMID, Tutzing, 1995, pp. 177-191. “Relación entre el verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)”, en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 39-69.

3. Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: *Seis villancicos del maestro de capilla de el Pilar don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*, (Polifonía Aragonesa IV), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1987, p. 16.

puede realizarse mecánicamente y de manera estereotipada —y creo que tampoco debe fundamentarse en exclusiva en parámetros puramente empíricos basados en nuestra propia experiencia y capacidad musicales—, sino que conviene aplicar un procedimiento adecuado a cada verso en particular, a cada pieza, a cada situación afectiva. La musicología, como ciencia al servicio del arte musical, precisa de una metodología apoyada en la teoría de la época para cumplir sus objetivos de interpretación musical fiable con criterios históricos. A la ciencia musicológica no le basta la intuición, la confrontación entre fuentes o el empirismo científico para establecer que determinada música antigua se interpretaba de una u otra manera; necesita la sanción teórica, la cual, por otra parte, puede llegar con retraso en el tiempo (como suele suceder), pero aun así, nuestra obligación como científicos es respetarla, acatarla y aplicarla, siempre y cuando sus postulados no vayan en contra de los principios básicos del arte.

El testimonio de Nassarre

La formulación teórica que necesitamos se halla en el tratado *Escuela música según la práctica moderna* (1724) del teórico Pablo Nassarre (*c.1664 - †1730). Este libro es posterior en un siglo a las fuentes musicales que voy a utilizar en este trabajo, pero esto no constituye ningún problema de falseamiento por aplicación retroactiva de postulados teóricos posteriores a la práctica musical del momento, ya que resulta evidente que, en lo referente a nuestro tema, Nassarre se nos muestra como continuador de una práctica secular perfectamente consensuada entre los intérpretes. Antes de citar el fragmento que nos interesa, conviene detenerse en este otro para observar la importancia que otorga el tratadista aragonés al hecho de acentuar correctamente las palabras, tanto al leer como al cantar:

“Es tan importante guardar el acento en lo que se canta, como el cantar bien; porque aquél cantará mal, que [=¿si?] no lo guardare. Muchos dicen que en el canto llano no se puede accentuar bien lo que se canta, porque dicen que hay unas palabras que se quieren pronunciar breves, y otras largas, y que en el canto llano han de ser todas las notas de igual valor, y que en tales casos, o se ha de valer del canto de órgano, [en el] que son desiguales los valores de las notas, o el acento no se puede hacer con la puntualidad cantado, como leído; téngolo por error grande este dicho, y se conoce, que la ignorancia de los tales es causa de que estén en este sentir; y, así, para desengaño suyo digo que, cuanto en el canto llano se canta, se puede accentuar también, como si tan solamente se leyera; porque allí donde ha de cargar el acento, ¿qué hace el que lee, más que detenerse? Pues, ¿hay impedimento para que se detenga en lo cantado? Si responde que las notas son de igual valor, y que no permite más detención una que otra, ¿hay más que poner dos ligados debajo de una sílaba, y si no son bastantes dos, poner tres? Pues, si en esto pone cuidado el cantor, ¿qué palabra habrá que no pueda accentuarla? En el canto de órgano, ordinariamente donde carga el acento, se pone figura que valga doblado, o más, que la que se sigue; pues, ¿qué impedimento hay para que en el canto llano se pongan dos o tres que, ligadas, suponen como si fuera una sola? Por eso importa mucho que el cantollanista lea bien; porque el que bien lee, bien accentuará; pues es circunstancia para leer bien, el entender el acento; y si lo entiende, y sabe disponer las notas, can-

tando lo hará bien. Otras naciones hay más defectuosas en no guardar el acento que la española, aunque en lo que se canta con canto llano, no se pone el cuidado que se debía poner en España.

El llevar la vista adelantada el que canta no es poco importante para prevenir los inconvenientes con tiempo, como es los acentos en cuanto a la letra, en cuanto al canto.”⁴

La prolijidad en los tratadistas musicales parece ser su norma habitual, pero es comprensible ante temas tan delicados, e, incluso, deseable para evitar malentendidos. La solución para nosotros es leer despacio, y atentamente. Citaré ahora el fragmento que más interesa a nuestro tema; el último párrafo es especialmente revelador:

“El que en el leer es corto, ¿cómo ha de atender a la letra y al canto? Será corto en todo y cometerá muchas impropiedades, así en las palabras, como en los acentos de ellas, y, mayormente, si cantare latín, no entendiéndolo, va muy arriesgado en cometer muchos solecismos. También a veces se cantan dos y tres letras con un mismo canto, como sucede en los *himnos* ordinariamente, que con el canto del primer verso se cantan los demás, y porque no vienen los acentos en el mismo puesto, o sobre las mismas figuras que en el primero, ha de poner todo cuidado el cantor en acomodar las sílabas a las notas, de modo que no falte al acento; porque es necesario, a veces, venir dos sílabas para una *mínima*, y en este caso se hacen de la *mínima* dos *semínimas*, o si fuere *semínima* dos *corcheas*, y, a este modo, cualesquiera otras figuras que fueren. Aunque estas figuras que se añaden, serán causa de que haya de haber otras ligadas antes, o después de ellas, porque como el verso es todo de una medida y los acentos no caen siempre sobre unas mismas figuras, por eso es necesario añadir y ligar.

Esto mismo se practica cuando se canta en lengua vulgar; porque ordina[ria]mente todas las coplas de un villancico se cantan por una misma música, la que el compositor ajusta con la primera copla, y las demás quedan a la discreción del diestro cantor, ajustándolas a la música de la primera, acomodando los acentos, según he dicho arriba. A más de lo dicho, en otros muchos cánticos, cuando dos o tres versos vienen juntos de un mismo metro, acostumbran los compositores no poner música más que para uno, y por aquélla se cantan todos, y debe estar el cantor advertido para acomodarlos como dejo dicho.”⁵

A partir de estas lecturas intentaré ahora ejemplificar en la práctica su contenido metodológico que es, a fin de cuentas, el objetivo del presente trabajo.

La misma melodía escrita una sola vez para varios textos

En primer lugar pondré un ejemplo de una obra de Joan Pujol (*1570 - †1626). Se trata del villancico *Amor pone cerco a Dios*⁶, cuyo texto completo es el siguiente:

4. Fr. Pablo NASSARRE: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, (Vols. I y II), con un estudio preliminar de Lothar SIEMENS, edición facsímil de la de Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Vol. I, “Lib. II, Capítulo IX. *De cómo se ha de poner la letra en canto llano, y de las circunstancias que debe observar un cantollanista para ser diestro*”, p. 128.

5. *Ibidem*, “Lib. III, Capítulo XI. *Del modo de cantar con letra el canto de órgano*”, pp. 279-280.

6. Biblioteca de Catalunya, sign.: M. 749/2. Es una composición a solo, tres y cuatro voces.

[Estribillo]

Amor pone cerco a Dios,
no se le irá por los pies.
Preso está, cogido es,
alma mía, para vos.

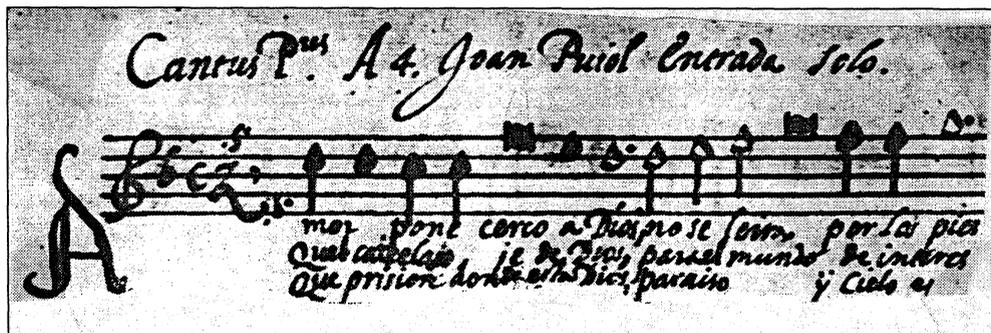
Copla 1ª

Una blanca torre tiene
por cárcel donde estará.
La patente pagará
con un convite solenne,
que el carcelaje de Dios
para el mundo dé interés.
Preso está, cogido es,
alma mía, para vos.

Copla 2ª

Pues rinde su voluntad
al amor con tanto exceso,
visitemos este preso,
que es obra de caridad,
que prisión donde está Dios,
paraíso y cielo es.
Preso está, cogido es,
alma mía, para vos.

La introducción o entrada muestra una única línea melódica para tres textos diferentes:



Joan Pujol: Amor pone cerco a Dios, Biblioteca de Catalunya, Ms. 749/2

Transcribo el fragmento anterior a notación moderna, añadiendo las alteraciones subintelectas que considero oportunas:



[1] A - mor po - ne cer - co_a Dios,
[2] que_el car - ce - la - je de Dios
[3] que pri - sión don - de_es - tá Dios,

no se le_i - rá por los pies.
 pa - ra_el mun - do dé_in - te - rés.
 pa - ra - í - so_y cie - lo es.

Cántese ahora el primer texto y compruébese como es cierto que Pujol ajustó la música a los acentos de ese texto. Escribo las sílabas acentuadas, así como su signo convencional (ó) y su numeración, en negrita:

A - mor po - ne cer - co_a Dios,	no se le_i - rá por los pies .
o ó ó o ó o ó	ó o o ó o o ó
1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a	1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a

Téngase en cuenta que no todas las sílabas tienen una acentuación importante o decisiva dentro del verso en lo referente al contenido intelectual y poético y a su énfasis musical, sino que hay algunas que pueden considerarse de acentuación secundaria, ya sea porque pertenecen a palabras con una carga expresiva menos impactante o porque musicalmente carecen de relieve melódico. Así, es evidente que en estos dos primeros versos las palabras más significativas y llenas de contenido argumental son “cerco” —forma circular de la Hostia e idea de prendimiento— e “irá” —huida, mejor dicho, imposibilidad o renuncia a huir, ya que se entiende que Dios acepta el sacrificio en favor de la salvación del alma del hombre—. ⁷

Por lo que concierne a la música, las dos notas principales, melódica y temporalmente, es decir, cualitativa (intensidad, acento) y cuantitativamente (cantidad, duración) de toda la frase musical son las dos brevis ennegrecidas, FA y SOL (redondas con puntillo ligadas a blancas en la transcripción a notación moderna). En mi opinión toda la fuerza expresiva de índole musical de la frase literaria “A - mor po - ne **cer** - co_a Dios, no se le_i - **rá** por los pies” gira en torno a las dos sílabas en negrita que toman para sí las dos brevis llenas de color. Tenemos aquí, además, el testimonio de Nassarre extraído de la primera de las dos citas que hemos referido: “En el canto de órgano, ordinariamente donde carga el acento, se pone figura que valga doblado, o más, que la que se sigue.”

Volvamos a la transcripción moderna (o al manuscrito) y comprobemos la imposibilidad de cantar con corrección acentual la segunda y tercera frases del texto con los valores musicales originales. Se han de manipular esos valores, siguiendo a Nassarre, pero sin que la melodía pierda su perfil más acusado ni sus intervalos más característicos. La solución que yo propondré no tiene porqué ser la idónea, y estoy seguro de que no agrada a más de un intérprete, pero, por lo

7. Léase el texto íntegro del villancico para su comprensión y confróntese con mi artículo “Apuntes sobre el conceptismo sacro en algunos villancicos de Joan Pau Pujol (*1570 - †1626)”, en *Revista de Literatura*, 62, n° 123 (Enero-Junio, 2000), pp. 41-60.

menos, no será incongruente ni gratuita, sino que estará fundamentada y justificada. Ésta es mi propuesta para la segunda frase (en primer lugar, el texto con sus acentos):

que _el car - ce - la - je de Dios	pa - ra_el mun - do dé _in - te - r és .
ó o o ó o o ó	ó o ó o ó o ó
1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a	1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a

Y ahora la música, debidamente ajustada, teniendo en cuenta que, en mi opinión, las palabras clave de la frase son “carcelaje” y “mundo”:

que_el car - ce - la - - - je de Dios

pa - - ra_el mun - - do dé_in - te - r**és**.

Observemos ahora la tercera frase, que precisará una solución musical diferente a las otras dos, puesto que sus acentos caen en diferentes lugares de los versos, salvo algunas coincidencias puramente casuales:

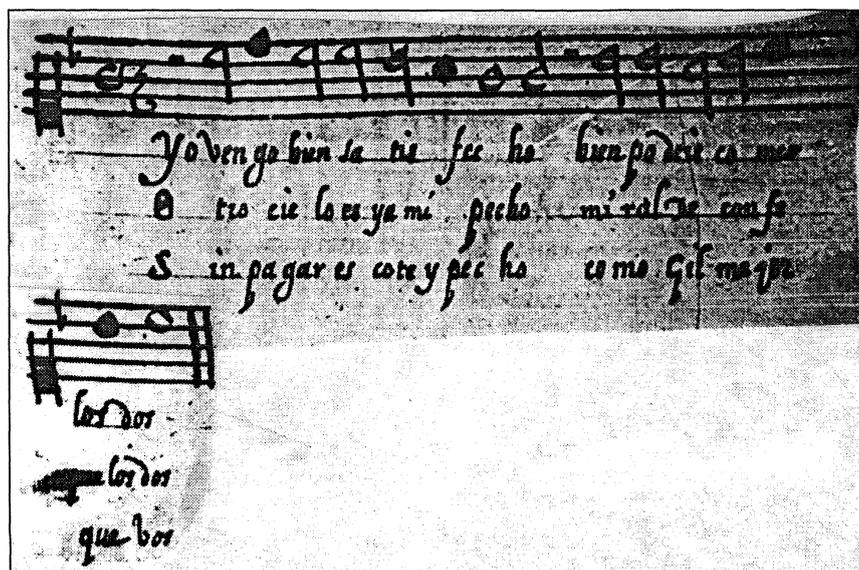
que pri - sión don - de_es - tá Dios,	pa - ra - í - so_y cie - lo es.
o o ó ó o ó ó	o o ó o ó o ó
1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a	1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a

Quizá pueda parecer un poco forzada la solución musical que propongo para el primer verso:

que pri - sión don - de_es - tá Dios,

pa - ra - **í** - - - so_y cie - lo es.

Pondré un ejemplo más con estas características. Se trata de un segundo villancico, también de Pujol, titulado *Yo vengo bien satisfecho*⁸. Su entrada, con tres textos diferentes, es la siguiente:



Joan Pujol: *Yo vengo bien satisfecho*, *Biblioteca de Catalunya*, Ms. 759/25

Transcribo a notación moderna el fragmento anterior en las mismas circunstancias que las del primer villancico:

[1] Yo ven - go bien sa - tis - fe - cho,
 [2] O - tro cie - lo es ya mi pe - cho,
 [3] Sin pa - gar es - co - te y pe - cho,

bien po - déis co - mer los dos.
 mi - rad - le con fe los dos.
 co - mo, Gil, me - jor que vos.

8. Biblioteca de Catalunya, sign.: M. 759/25. Es una composición a solo, dos y ocho voces.

Una vez cantado el primer texto y comprobada la eficacia de Pujol en ajustarle la música correspondiente, escribo y acentúo los dos primeros versos:

Yo ven - go bien sa - tis - fe - cho,	bien po - déis co - mer los dos.
o ó o ó o o ó o	ó o ó o ó o ó
1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a 8 ^a	1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a

En lo que se refiere a las frases segunda y tercera de la entrada de este villancico, voy a ofrecer las siguientes soluciones:

O - tro cie - lo_es ya mi pe - cho,	mi - rad - le con fe los dos.
ó o ó o ó o ó o ^o	o ó o o ó o ó
1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a 8 ^a	1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a

O-tro cie - lo_es ya mi pe - cho,

mi - rad - le con fe los dos.

Sin pa - gar es - co - te_y pe - cho,	co - mo, Gil, me - jor que vos
ó o ó o ó o ó o	ó o ó o ó o ó
1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a 8 ^a	1 ^a 2 ^a 3 ^a 4 ^a 5 ^a 6 ^a 7 ^a

Sin pa-gar es - co-te_y pe - cho,

co - mo, Gil, me - jor que vos.

9. Nótese la uniformidad de este verso basada en el pie métrico denominado trocaico: larga - breve (óo). Sucede lo mismo en el primer verso de la siguiente frase.

La misma melodía escrita cada vez para cada texto

Ahora estudiaré y ejemplificaré el proceso contrario, es decir, observaré la manera que tiene el compositor de disponer los valores de las notas cuando se preocupa en escribir (o en mandar escribir) cada música para cada texto, y, en consecuencia, no permite que sea el intérprete quien ajuste la música.

Pondré como ejemplo un romance de Pujol que lleva por título *De fuego de amor*¹⁰. Debido a la extensión de esta pieza sólo tomaré los primeros versos de las siguientes estrofas:

Romance

1. De fuego de amor herido,
que todo el pecho le pasa,
la causa de sus amores
escrita dentro del alma.

2. Sale de blanco vestido;
saca de blanco las armas,
el Rey de la tierra y cielo
que para justas se arma.

5. Entro en justas y torneos
porque sé que, si reparas
en el amor que te tengo,
caerás en tu cuenta errada.

Facilito los fragmentos manuscritos que nos interesan:



Joan Pujol: *De fuego de amor*, *Biblioteca de Catalunya*, Ms. 755/7.

10. Biblioteca de Catalunya, sign.: M. 755/7. Es una composición a cuatro y ocho voces.

Copio los versos con la acentuación de las sílabas y su tratamiento musical individualizado a cuatro voces (Tiple I, Tiple II, Alto y Tenor):

De fue - go de_a - mor he - ri - do
 o ó o o ó o ó o
 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

De fue - go de_a - mor he - ri - - - - do

De fue - go de_a - mor he - ri - - - - do

De fue - go de_a - mor he - ri - - - - do

De fue - go de_a - mor he - ri - - - - do

Sa - le de blan - co ves - ti - do
 ó o o ó o o ó o
 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

Sa - le de blan - co ves - ti - - - - do

Sa - le de blan - co ves - ti - - - - do

Sa - le de blan - co ves - ti - - - - do

Sa - le de blan - co ves - ti - - - - do

En - tro_en jus - tas y tor - ne - os
 ó o ó o ó o ó o
 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

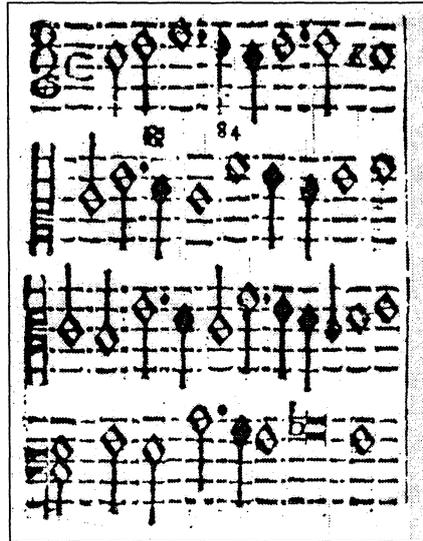
The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 2/2 time and features a melodic line with a discant-like structure. The lyrics are 'En-tro_en jus - tas y tor - ne - - - - os'. The score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is characterized by a series of eighth notes in the first three measures, followed by a half note in the fourth measure, and a final half note in the fifth measure. The lyrics are aligned with the notes, with hyphens indicating syllable placement.

En lo que respecta a los valores musicales de los ejemplos anteriores, fijémonos que los tres últimos compases son exactamente iguales en los tres textos, ya que la acentuación de las sílabas [6ª], 7ª y 8ª es uniforme:

[he] - ri - do, [ves] - ti - do, [tor] - ne - os.

Se forma en esas dos sílabas una cláusula de discanto, remisa, en el Tiple II (intervalo de sexta mayor Sib - SOL con el Tenor y resolución en la octava LA - LA). Esta cláusula es convencional y constituye un lugar común para los compositores. Cerone incluye una, prácticamente idéntica, en la relación de cláusulas de su tratado y yo la reproduzco a continuación, con su correspondiente transcripción a notación moderna¹¹:

11. Pedro CERONE: *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*, (Bibliotheca Musica Bononiensis, sezione II, n. 25), Bologna, Forni editore, 1969, (Vols. I y II), con una introducción a cargo de F. Alberto GALLO, reimpresión anastática de la edición de Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores, 1613. Vol. II, "Lib. XV, Que es de los lugares comunes, entradas, cláusulas, &c. Cláusulas a quatro voces. Núm. X", p. 843, ejemplo 84.



Pues bien, convendría analizar ahora cómo se llega a esta cláusula tan lógica, normal y estereotipada, es decir, con qué carga expresiva y conceptual, de qué modo la acentuación literaria empuja a la música, y, asimismo, de qué forma la música resalta las acentuaciones que preceden a la cláusula. En este sentido hemos visto que cada verso en su inicio (primer compás de la música) evoluciona musicalmente de manera distinta debido a la diferente acentuación de sus sílabas. Así, en este principio de verso¹²,

12. Ejemplifico solamente el Tiple I.



la segunda sílaba “**fue-**” necesita y exige una acentuación musical diferente de la preposición “De” que le antecede, para poder encarar con fluidez el compás siguiente.

En cambio, en este segundo verso,



es la primera sílaba “**Sa-**” la que recaba para sí el impulso rítmico y acentual, y la que goza del valor más largo: una blanca con puntillo.

Por último, el tercer verso ofrece dos acentuaciones en las sílabas “**En-**” y “**jus-**” (hablo siempre del primer compás). Pujol opta aquí por utilizar un valor breve para la primera de ellas. Por otra parte, la música hace posible que la acentuación de la segunda sílaba tenga, quizá, mayor importancia; véase:



Conclusión

Espero haber cumplido con el objetivo del presente trabajo al ejemplificar algunas piezas que muestran las dos opciones expuestas en el transcurso de estas líneas. Evidentemente pueden encontrarse muchos más ejemplos, cada una con su problemática particular, pero considero que es suficiente el material referido aquí. También se habrá podido constatar, una vez más, cómo la teoría acostumbra a codificar con tardanza las aportaciones que la práctica desarrolla con anterioridad en el tiempo.

Por otra parte, y en lo referente a la transcripción a notación moderna, y posterior edición, de las piezas que contengan fragmentos con “la misma melodía escrita una sola vez para varios textos” existen dos alternativas: la primera es transcribir la melodía y los textos y dejar “a la discreción del diestro cantor” de nuestros días la posibilidad de que sea él quien acomode el resto de las estrofas a la buena prosodia musical; y la segunda es que el musicólogo vuelva a transcribir la música para cada estrofa y ofrezca su propia versión, pero justificando los cambios introducidos e intentando que sean la menor cantidad posible de ellos. Estará por comprobar, entonces, si intérprete y musicólogo tienen criterios semejantes o dispares. De ahí la necesidad —que

he dicho en otras ocasiones y no me canso de repetir— de que la formación intelectual y capacidad investigadora del musicólogo y la preparación técnica y artística del músico vayan de la mano y converjan en una misma persona, o al menos que exista una sensibilización de esta problemática formativa y un planteamiento básico para intentar por todos los medios que el musicólogo sea músico.