

VILLANCICOS QUE SE CANTARON. CONSIDERACIONES ANALÍTICAS SOBRE EL VILLANCICO DEL SIGLO XVI

Bernat CABERO PUEYO

Abstract

About Analysis of two *Villancicos* by Juan del Enzina (*Más vale trocar* and *Amor con fortuna*) the author shows some of the most important characteristics of the Musical *Villancico* from the XVI Century and its analogy with poetry work. The sketch of a interdependences outline between musical structure and poetry composition deserves a special attention, then it involves the discussion of one of the most immense themes from the *villancico*: the question about Symmetry between asymmetric styles of the language and those symmetries from Music.

Resumen

Sobre al análisis de dos villancicos de Juan del Enzina (*Más vale trocar* y *Amor con fortuna*) el autor expone algunas de las características más esenciales del villancico musical del siglo XVI y su correlación con la obra poética. Especial atención merece el esbozo de un esquema de interdependencias entre la estructura musical y la composición poética, el cual implica la discusión de uno de los temas más vastos del villancico: el problema de la simetría entre las tendencias asimétricas del lenguaje y aquellas simétricas de la música.

Algunas de las características más esenciales del villancico musical del siglo XVI y su correlación con la obra poética, son el centro de interés de este artículo. La atención se dirige también hacia la cuestión si, comparable con los modelos métricos clásicos del villancico, es posible derivar o quizás esbozar un esquema de interdependencias entre la estructura musical y la composición poética.

El estudio sistemático más exhaustivo realizado hasta ahora en relación con el villancico, fue llevado a cabo por José Romeu Figueres sobre el *Cancionero Musical de Palacio*.¹ Romeu dedica el análisis a un examen de la constitución formal del texto, así como principalmente a la

1. Véase *La Música en la Corte de los Reyes Católicos IV-1/2*, *Cancionero Musical de Palacio*, vols. 3-A/B. Introducción y estudio de los textos por José ROMEU FIGUERES, Barcelona 1965 (= Monumentos de la Música Española 14/1,2), en adelante abreviado ROMEU, CMP. Este estudio, poco recibido y aceptado por la investigación musicológica, comenta la edición de Higinio ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos II (Polifonía Profana)*, *Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, 2 vols., Barcelona 1947, 1951 (= Monumentos de la Música Española 5, 10), en adelante abreviado ANGLÉS, CMP.

revisión de la apariencia melódica y formal de los versos. Se trata pues de un planteamiento que se ocupa esencialmente de un parámetro, el melódico, y de su posible reflejo en la constitución métrica. La forma musical de las obras que contiene este cancionero se corresponde en su mayoría con la clara imagen de la forma métrica; a cada verso del villancico corresponde un modelo melódico, el cual se repite o no, según la dependencia de los versos entre sí (como partes del *estribillo* o de la *copla*); el dibujo melódico se supedita habitualmente a la relación nota por sílaba, la sílaba se dibuja pocas veces melismáticamente. Verso y melodía coinciden con las propiedades de la disposición del lenguaje. La imagen harmónica y melódica sonora se corresponde con la estructura poética. Si añadimos a ello el pensamiento renacentista nos encontramos con una expresión artística, en la que música y texto se conjugan en una unidad difícil de descomponer en sus parámetros individuales, si queremos comprenderla como imagen global de la palabra sonora.

Posterior a Romeu, también dedican su interés a la relación entre la constitución del texto y la disposición musical los estudios de Samuel Rubio y Miguel Querol.² Aunque ambos autores se dedican explícitamente a la forma musical del villancico, apoyan implícitamente su proceder metodológico sobre la base de la imagen métrica. La comprensión de categorías sobre elementos musicales formales se orienta en este procedimiento según el principio de distribución en la disposición poética.³ Su aplicación permite sobretudo el examen de la correspondencia entre el verso y la melodía del verso por un lado; y entre la constitución métrica y la estructura musical, o los modelos genéricos por otro. Este proceder selecciona, pues, especialmente modelos melódicos, que registra, categoriza y compara con otros modelos;⁴ y aunque el procedimiento como método de valoración e interpretación ofrece resultados provechosos, su examen crítico muestra algunos problemas y límites de practicabilidad. Véase su efecto en dos conocidos villancicos de Juan del Enzina que nos transmite el *Cancionero Musical de Palacio*:⁵

	Juan del Enzina		Juan del Enzina	
	<i>Amor con fortuna</i>		<i>Mas vale trocar</i>	
				<i>estribillo</i>
<i>cabeca</i>	Amor con fortuna	a	Más vale trocar	a
	Me muestra enemiga	B	Plaser por dolores,	B
	No sé qué me diga.	B	Que [e]star sin amores.	B

2. Véase *Romances y letras a tres voces (siglo xvii)*, vol. I, Transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ, Barcelona 1956 (= Monumentos de la Música Española 18), pp. 14-19 y Samuel RUBIO, *Forma del Villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*, Cuenca 1979.

3. En general, la investigación del villancico se ha servido repetidamente de este procedimiento, por supuesto analítico, aunque de hecho ha evitado hasta ahora, junto a su aplicación, la comprobación de su eficiencia.

4. «Un modelo debe tener carácter general, es decir, debe demostrar las particularidades esenciales de una multitud de casos. Eso es, sólo este carácter general hace posible mostrar los aspectos variables a través de la interpolación del elemento concreto inexistente, del experimento con ellos y de la valoración cognitiva del comportamiento variado del modelo», Vladimir KARBUSICKY, *Systematische Musikwissenschaft*, München 1979, p. 131 (tr. d. a.).

5. Sobre *Mas vale trocar* véase ROMEU, CMP, vol. III-B, Nr. 298, p. 401, y ANGLÉS, CMP, vol. II, Nr. 298, p. 65. La poesía lleva todavía una estrofa más, con su correspondiente *vuelta* (véase allí mismo); sobre *Amor con fortuna* véase Romeu, CMP, vol. III-B, Nr. 102, p. 296 y Anglès, CMP, vol. I, Nr. 102, p. 127.

					<i>copla</i>	
<i>mudanzas</i>	No sé lo que quiero,	c	Dond'es gradeçido	c		1 ^a
	Pues busqué mi daño,	d	Es dulce morir;	d		
	Yo mesmo m'engaño,	d	Bivir en olvido	c		2 ^a
	Me meto dó muero;	c	Aquel no es bivir;	d		
					<i>vuelta</i>	
<i>vuelta</i>	Y muerto no 'spero	c	Mejor es sufrir	d	<i>verso de enlace</i>	
	Salir de fatiga.	B	<i>Pasión i dolores</i>	B	<i>verso de vuelta</i>	
	<i>No sé que me diga.</i>	B	<i>Que [e]star sin amores.</i>	B	<i>repetición</i>	

En la estructura de la palabra, la periodicidad musical del primer villancico, *Amor con fortuna*, es con respecto a la relación entre verso y modelo melódico, clara y evidente; aparece, pues, en todas las partes de la composición por medio del reparto de una unidad melódica concreta en cada uno de los versos (*a*, *b*, *c* o *d*).⁶ El transcurso de cada voz refleja tanto la duración o acento silábico del verso, como el contraste con los otros (*a* ↔ *b* o *d*); puede ser parecido (o aparece como variación de él: *b-d*) o idéntico (*c*). Una evolución sobre la base de una de las figuras melódicas no se observa. Según la fórmula de un «modelo melódico» pueden constatarse cinco unidades repartidas en los versos de la siguiente manera:

	Disposición		
<i>métrica:</i>	a b B	c d c d	d b B
<i>musical:</i>	a b c	d c d c	a b c

La simplicidad de la línea melódica por una parte y de su escritura polifónica por otra, insinúan de forma encubierta la idea concretizada por el texto; su realización musical, sin embargo, se escapa del trato analítico según el proceder del modelo melódico.

El inicio del superius *A-mor* ↔ *con*, por ejemplo, es, melódicamente, análogo. En *-mor* se sucede sin embargo, excepto en una voz (la superior con el *la* estable) un cambio sonoro, que fluye con sonido completo de 3^a y 5^a de *molle* a *durum*. A la invariabilidad melódica de *A-mor con* (estabilidad) se contraponen en el sucesivo *con for-tu-na* un movimiento interválico (semitono inferior y superior y cuarta descendiente) y con cambio harmónico (inestabilidad). *Enemiga* muestra en su momento, en el ámbito grave y en reflejo simétrico invertido, la figura de *Amor con fortuna* (*la-la-sol*(#)-*la* = *la-si-la-la*); ambos motivos forman, en *no se qué me diga*, la melodía del último verso de la *copla* (*mi-fa-mi* [*enemiga*] / *mi-re-mi-mi* [*fortuna*]). Planos semánticos de la palabra (*amor*, *enemiga*, *fortuna*) se comentan musicalmente a través de esta minuciosa distribución y representación sonora y se unen, por encima de su significado individual, en pares contrapuestos (*amor* ↔ *fortuna*, *enemiga* ↔ *fortuna*, *amor* = estabilidad, *fortuna* = variabilidad: estabilidad ↔ fluctuación).

6. Véase para la siguiente descripción, al final del artículo, *Enzina - Ejemplo 1* para el villancico *Amor con fortuna*, y *Enzina - Ejemplo 2*, para el villancico *Mas vale trocar*.

La composición musical del segundo villancico de Enzina, *Mas Vale trocar*, se comporta de forma semejante.⁷ La sucesión melódica completa, en el superius, de *Mas vale con trocar* constituye, por intervalos ascendentes conjuntos, el primer tetracordo dórico (*re mi / - mi - fa sol*) y sigue rítmicamente la acentuación del verso en acentos dáctilos con final agudo en *-car*, y grave en *-lores*. El plano representativo más esencial del villancico recae sobre este verso y especialmente sobre el término *trocar* (mudar). El sonido igual (en todas las voces) en *va-le (mi-mi)* cambia efectivamente en *trocar* (plano representativo: alteración), no sólo en su sonoridad horizontal, sino también en su cualidad *mollem-durum* (vertical). *Mas vale*, pues, muestra una mutación sonora interna *mollem-mollem (re-la)*, a la que subsiguientemente se sobrepone, en *trocar*, el cambio *mollem-durum*. A través de sus respectivos sonidos análogos de cambio en la melodía y en la disposición polifónica, también se aproximan en el plano semántico de *trocar* (alterar, mudar) *pla-cer* por una parte, y *do-lo-res* por otra. La conclusión llana, con tercera menor descendente en *-lo-res*, subraya finalmente la cualidad «dolorosa» (*mollem*) del concepto, consecuencia del «cambio» representado de *placer* por *dolores*.

El *estribillo* de *Mas vale trocar* abraza melódicamente y por grados conjuntos ascendentes el primer tetracordo natural dórico; *placer por dolores* por su parte el segundo tetracordo correspondiente a la tonalidad plagal, la *mudanza* sobre sol. La línea ascendente busca, si bien queda medio suspendida cadencialmente en «dolores», su reflejo idéntico en la octava superior *re* (inicio del tercer verso: *que star*), la nota en la que el proceso de constitución melódica culmina y gira descendiendo hacia la resolución final del estribillo. También este cambio de tetracordo corresponde al principio de alteración del texto e indica por inequívocamente una alteración del modo musical (*mudanza*).

La sucesión, en el *estribillo*, del primer y segundo versos, de rima libre, prepara en plano todavía desconocido en el tercer verso y como conclusión de la *cabeza* del villancico, tanto en el texto como musicalmente, la alternativa a la oposición *placer ↔ dolor* (cambio del uno por el otro). Los componentes de esta alternativa serán la rima unificante entre segundo y tercer verso, la descomposición del tetracordo ascendente en dos períodos melismáticos descendentes, y la negación del estado de indiferencia (*que estar sin amores*) en la unidad del movimiento melódico (fluctuación), no ya silábico-representativo de la imagen escrita, sino sonoro del gesto afectivo, y de estabilidad a través del giro semicadencial en (*es*)-*tar sin a*-(*mo-res*) y cadencial final.

La melodía de los dos primeros versos abraza el ámbito de los siete sonidos naturales, que culminan en la octava e inicio del tercer verso, dispuesto periódicamente de forma semejante a los dos primeros; el gesto implicativo del tercer verso se desenvuelve en dos secciones sonoras semejantes a las expuestas durante los dos versos anteriores, que conducen la línea melódica a la *initialis* de la pieza (*re*).

En comparación con el villancico anterior, el tercer verso de la *cabeza* en *Mas vale trocar* está decorado con pequeños melismas en *qu'es^^^tar* (estar como condición) y en *a-*

7. Véase para la siguiente descripción al final del artículo, *Enzina - Ejemplo 2, Mas vale trocar*.

mo^^^^-res (amor, afecto, *estar sin amores* = condición de soledad, amor no correspondido). Los melismas ponen de relieve en este caso el plano semántico de un estado invariable a través de la interrupción del flujo de la palabra (*es- /melisma/ -tar, estar, a-mo- /melisma/ -res*). El movimiento (cambio, alteración en el plano musical) que aparece a través de los melismas, contradice por un lado el plano semántico de un estado que no sufre alteración, pero confirma por otro el campo de lo inalterable a través de la repetición del melisma en la segunda sección del verso, a la que siguen las cláusulas concluyentes. También el punto de inflexión rítmico y melódico en el que recae el primer melisma y el segundo inicio, coinciden aquí con un cambio rítmico (ampliación a tres breves), así como con un rodeo sonoro de la última nota del tetracordo (mediante en *sol*), sobre las sílabas (*es*)-*tar sin a-mo*-(*res*).

Cambio, mutación (*trocar*), así como estática o estado de invariabilidad, se relacionan y reflejan mutuamente con el respectivo plano contrapuesto de representación en la composición del texto y del sonido. Contenido, forma y representación de los elementos expresivos música y palabra, aparecen en esta obra en una clara y excepcional síntesis, en la que la composición poética y sonora sufren cada una una nueva interpretación a través de la semejanza (o identidad) y la divergencia, complementándose a sí mismas. Y sin embargo este nuevo sentido aparece esencialmente en la interrelación simultánea de la música y la palabra, cuyo resultado notoriamente sólo lo puede aportar la interpretación sonora de la obra («Aufführung», «performance»). Es en este momento en el que música y palabra concurren juntas en otra nueva forma expresiva, que se independiza de las respectivas posibilidades constitutivas creativas individuales.

El mensaje musical encubierto que se desprende de este villancico es simple y singular al mismo tiempo: a la oposición entre *amor* y *dolor*,⁸ cuya imagen se diluce en el movimiento de tendencia grave según la relación nota por sílaba, se contrapone el movimiento melismático, ligero, airoso, icono alternativo al placer —del regocijo musical—, cual «vale trocar [...] por dolores». En cuestiones de «amor desafortunado» «más vale trocar» o *sufrir*⁹ el *dolor*, descrito en las *coplas* (la dualidad entre la vida y la muerte) y representado, a través de la declamación de la palabra (tono de recitación, proceso variable → *mudanza* poética) por su transfiguración en la expresión musical (*placer, pasión*: melisma, abandono de la palabra y sobreposición sonora), que sucumbir al silencio creativo (*estar sin amores*). La misma composición y realización musical son objeto temático y referencia indirecta al relato poético y su transcurso sonoro. La creación artística se materializa como imagen emotiva independientemente del carácter evidencial de la misma emoción.

8. Apréciense también la minuciosidad y complementariedad recíproca de tal oposición en la consonancia métrica de ambos términos.

9. Véase el paralelismo que se propone musicalmente en la *vuelta*, con el cambio de *trocar* por *sufrir*.

El problema de la simetría

Tiene importancia singular para el análisis del villancico del siglo XVI según el modelo melódico, no sólo en el lenguaje sino también en la música, tanto la disposición formal después del *estribillo*, como la relación existente entre éste último y la estrofa. En el villancico *Mas vale trocar* de Enzina, el primer verso de la *represa* repite la rima del último verso de la estrofa, la *vuelta* toma de nuevo la rima del segundo verso del *estribillo* y concluye con la repetición o *represa* del tercer verso; es éste un proceso de estructuración muy concreto del reparto métrico en este tipo de villancico. Musicalmente se habla aquí por lo general y también según el punto de vista melódico, de una repetición en el sentido estricto de la palabra, aunque la cuestión queda sin responder, si los campos interpretativos de este término se corresponden con la imagen global (sonora y del lenguaje), que se sucede a través de estas dos estructuras desiguales:

	motivos melódicos / métricos		momentos <i>repetitivos</i>	
texto:	a b B	c d c d- d b B	d	d (<u>b B</u>)
música:	a a' b b'	d e d e- a a' b b'	(a a' b b')	<u>a a' b b'</u>

En general prevalece la opinión sobre el hecho de que el material sonoro que contiene la *represa* o *vuelta* es el mismo que el que aparece en el *estribillo*. A partir de este resultado comparativo, es posible deducir que, musicalmente, el principio formal de esta disposición se basa sobre un paradigma de contraposición entre dos elementos A-B, a los que sucede la repetición del primero de ellos A (A-B-A: *estribillo - coplas - estribillo*), mientras que en el plano textual (*cabeza - mudanzas - vuelta*) la composición mezcla, en la tercera parte (*vuelta*), elementos de la segunda (B: *verso de enlace*) con algunos de la primera (A: *verso de vuelta, represa* o *repetición*). Tampoco puede ponerse en duda el hecho, según el cual la *vuelta* del mismo villancico contiene la repetición del último verso del *estribillo*. Y sin embargo, la forma literaria refleja a través de ello un paradigma, un esqueleto métrico concreto y predeterminante. Las obras musicales, especialmente durante el siglo XVI, muestran por su parte una estructura interna y externa unitaria, abierta pero independiente, análoga, mas no idéntica a la del villancico literario. De la estructura de la palabra y del sonido se desprende en la llamada *vuelta* del villancico un proceso arquitectónico, cuya característica esencial se resume generalmente bajo el concepto de «asimetría entre lenguaje y sonido». Una asimetría que aparece por comparación y discrepancia en el plano formal, y que sin embargo denota más un problema de análisis heurístico e interpretativo, que un resultado científico de carácter cognitivo.

Sobre la asimetría del lenguaje

Por discrepancia se entiende aquí el efecto que presupone o nos sugiere la mencionada «repetición musical» del *estribillo*. Las estructuras poéticas del villancico del siglo XVI, según sus

formas tipológicas más usuales,¹⁰ se caracterizan en general por una sucesión de unidades lingüísticas enlazadas entre sí y dependientes entre ellas. *Estribillo* y *coplas* forman, desde un punto de vista formal, dos secciones claramente separables y diferentes. Tanto su disposición formal como su función semántica (*estribillo* = exposición temática, *coplas* = glosa, comentario), reproducen la relación atribuida a ellas respectivamente. Otro tipo de conexión se establece entre la *copla* y los versos de *vuelta* (*represa*). La *represa* se refiere semánticamente a la descripción temática, a la glosa del villancico más próxima a ella y expuesta mediante la estrofa. Aunque ambas secciones sintácticamente pueden estar también netamente separadas por puntuación, el primer verso de la *vuelta* aproxima la idea del *estribillo* al plano del comentario estrófico, en cuanto que transporta el contenido estrófico al campo de significados del *estribillo*. El momento complementario entre la estrofa y el *estribillo* (que se sucede sobre y en la *vuelta*), tiene lugar en el momento en el que ambos planos se correlacionan en inmediata dependencia semántica y sintáctica.

La correlación retrospectiva de la estrofa con el *estribillo*, cuya función aclara el mismo término de *verso de vuelta*, se produce sobre dos caminos: sobre la rima igual entre el último verso de la estrofa y de la represa por una parte, y sobre los versos siguientes por otra (*vuelta*). Dos funciones son propias del *verso de vuelta* a través del juego diverso con los planos lingüísticos y semánticos. Por una parte la rima invariada establece una relación de identidad, entre la estrofa y la *vuelta*, que sugiere una dependencia entre las dos secciones, y al mismo tiempo neutraliza una posible puntuación. Por otra parte este verso prosigue semánticamente la temática de la estrofa, y recupera parcialmente motivos ya expuestos en el *estribillo*. La procedencia, es decir, el origen de los versos referenciales de la *vuelta*, se determina, se desvela ya en su segundo, como más tarde en su último verso. Al *verso de vuelta*, pues, puede atribuirse a través de estas características, la función de un indicador doble respectivamente del *estribillo* y de las *coplas*. El miembro poético de la *vuelta*, resumiendo estas observaciones, se distingue por su función formal y semántica como elemento de unión, entre la(s) *copla(s)* precedentes y la *vuelta* como sección; retrospectivamente entre las *coplas* y el *estribillo* (se orienta al momento sucedido, pasado, del *estribillo*); y finalmente entre la *vuelta* y el *estribillo*. No aborda este razonamiento la cuestión sobre el carácter repetitivo del verso invariado del *estribillo* que reaparece en la *vuelta*. En cualquier caso (re-)aparece éste en un momento posterior, por tanto también en otro contexto de indicadores y campos semánticos, que tanto cambian, interpolan o transforman las relaciones establecidas de significado, como indican directa o retrospectivamente a otros momentos contextuales.

Sobre la simetría de la música

Las funciones formales de verso, rima y motivo temático del villancico poético, plantean en relación con su composición musical la pregunta, de qué forma se asemejan el proceso sono-

10. Me refiero aquí concretamente a los paradigmas: aBB (véase original), cdcd (véase original), dBB, y abCB (véase original), deed (dede) (véase original) y eBCB.

ro musical y su disposición con la estructura del lenguaje. En el villancico de Enzina que nos ocupa salta a la vista, considerando la factura musical, que la composición se divide en tres secciones, primera y tercera idénticas, que coinciden con la disposición indicada ya más arriba A-B-A. Una correspondencia entre música y lenguaje no tiene lugar precisamente por esta circunstancia, mientras que la disposición poética del villancico podría representarse de manera mejor quizás con el paradigma A-B-C/A. En el villancico musical tampoco es posible reconocer a primera vista la pluralidad de planos semánticos que se desprende del villancico literario. La cuestión sobre un posible paralelismo de analogías creativas entre el proceso literario y musical, parece, según lo expuesto, no darse; siendo obligatorio recordar, que a través de ello tampoco queda aclarada la interdependencia o la alternancia dependiente entre forma poética y su composición musical.

A los parámetros formales o estructurales de la disposición musical y lingüística, como informaciones y categorías para el análisis, hay que añadir el efecto originado por las conexiones análogas en las que entran mutuamente. No debe olvidarse abordando este aspecto, que en la repetición del *estribillo* musical, que se reconoce en la *vuelta*, aparece una nueva categoría del proceso musical, que todavía no se había manifestado en el inicio de la composición (*estribillo*). El *estribillo* suena por primera vez ante todo sin contexto previo. La sección del *estribillo*, en el villancico *Mas vale trocar*, es formalmente cerrada. Inicia en un punto cero sin precondiciones y concluye con una cadencia-cláusula, que subraya su imagen unitaria. A través de ello tiene lugar, en el plano sonoro, en cualquier caso una manifestación, un enunciado libre y sin relación al pasado que representa por primera vez una actualidad literaria y musical. El contenido presencial de la *vuelta*, en cambio, se basa sobre una manifestación ya sucedida en un pasado previo, a través de la cualidad análoga del material musical (la repetición del *estribillo*), a la que puede atribuirse carácter retrospectivo.

La segunda sección de la composición (*coplas*), no indica en éste y en la mayoría de los ejemplos atribuibles a esta forma, una construcción definitivamente concluyente. A ello influyen varios aspectos relacionados sólo con la composición musical. Principalmente hay que nombrar el hecho, también en este caso de Enzina, de que en las *coplas* se introduce el aspecto de la *mudanza* sonora, el cambio modal, como no, al lado de la variación poética de la glosa. Generalmente los versos primero y segundo, la primera *mudanza* —e independientemente del tipo de rima cruzada o abrazada— muestran una melodía y un desarrollo vocal diverso, mas complementario. La segunda *mudanza* poética se formula sobre el mismo material musical. Considerando en este caso la misma música como denominador común de dos frases poéticas enlazadas métricamente, comprobamos que la calidad sonora confronta elementos semánticos del lenguaje: *Dond'es gradeçido* ↔ *bivir en olvido*, y *es dulce morir* ↔ *aquel no es bivir*. Las categorías formales métricas y de la estructura musical establecen a partir de su común identidad y por encima del discurso poético, relaciones de contraste y gran oposición simbólica entre elementos, los cuales, en teoría, actúan de forma análoga a través de la rima.

Entrando ya en el detalle, la melodía de la voz superior de las *coplas*, abarca el ámbito del segundo tetracordo dórico *la-re*. La línea de la voz superior circunda o se mueve sobre el tono

de recitación. El cuarto verso, análogo al segundo, desemboca melódicamente en el tono de recitación (*la*); la arquitectura lingüística de la rima abrazada o cruzada sufre a través de ello una representación sonora adicional. El hecho de que el final de la estrofa coincida con el tono de recitación, subraya la función glosante del estrofismo, pues origina que la forma de la sección, en contraposición con el *estribillo*, concluya de forma abierta, lo que, en principio, admite la adición posterior de más estrofas, o implica, y exige también, un complemento conclusivo. La continuación musical de las *coplas* es pues introducida por medio de la «repetición» o de la *represa* del *estribillo* musical, dando alcance de esta forma también al fin de la composición.

El resultado de este análisis induce a observar relaciones recíprocas semejantes en la arquitectura poética y musical, entre el *estribillo* y las *coplas* por una parte, y entre *coplas* y *vuelta* por otra. Por encima de la arquitectura exterior formal de los respectivos planos representativos de la música y la palabra (es conocidamente difícil tratarlos idénticos), también son determinantes las relaciones, que se establecen a través de sus parámetros individuales (siguiendo las leyes y regulaciones de cada arte). El readvenimiento sonoro del *estribillo* después de las *coplas* (llamado «repetición») tiene lugar, como lo muestra éste ejemplo, sobre la base del reconocimiento de material sonoro ya propuesto. Y sin embargo debe tenerse en cuenta que no se trata de una repetición entendida como reproducción idéntica de un mismo contenido musical, ya que la *vuelta*, como sección musical, está textualizada de forma diferente que el *estribillo*. El nuevo texto confiere sin duda al proceso musical un nuevo sentido contextual, que no conlleva el mismo significado expuesto en el *estribillo*. El efecto *déjà-vu* se establece, pues, no por medio de una repetición mecánica de melodía y desarrollo vocal, sino a través del efecto que causa la reaparición de algo ya sucedido, en otro y/o transformado contexto musical y lingüístico. El reconocimiento es posible sobre la base del pasado, es decir de una evidencia ya sucedida, inexistente al inicio del *estribillo* como tal, cuya inclusión en un nuevo contexto transforma, por su parte, el sentido acaecido antiguamente.

Estos argumentos inducen a la conclusión, de que respecto a la relación entre *coplas* y *vuelta*, el proceso que tiene lugar en el campo musical es análogo al que se observa en la imagen poética. A través de las funciones ya descritas, el efecto de enlace retrospectivo, comparable en fin a la de la disposición poética, puede atribuirse también a la *vuelta* musical de la sección del *estribillo*, con la diferencia de que musicalmente la *vuelta* indica claramente su origen y refiere la imagen del material empleado, del *estribillo*, ya desde su propio inicio. El proceso global de enlace retrospectivo de la *vuelta* con el *estribillo*, transcurre en los primeros versos de la *vuelta* (*verso de enlace* y *verso de vuelta*), aunque de forma paralela y todavía por separado tanto en la música como en la palabra; la *vuelta* definitiva de la sección de las *coplas* al *estribillo* en ambos lenguajes coincide unitariamente con el momento, en el que el verso de repetición adopta, musical y literalmente, uno o más versos del *estribillo*. Este es uno de los puntos cruciales del villancico del siglo XVI y uno de los momentos creativos que le caracterizan con más precisión: el proceso creativo musical y del lenguaje se disocian en la *vuelta* (concretamente en el *verso de enlace*) de su relación complementaria, y anulan como parámetro, individualizado y de tenden-

cia independiente, el equilibrio entre la palabra, la melodía del verso y la composición polifónica. Mientras ambos medios expresivos se condicionan mutuamente en el *estribillo* y las *coplas*, aparecen en el inicio de la *vuelta* como procesos de creación de tendencia independiente —algo que muestra la misma imagen formal de la métrica—, en comparación con la disposición musical. La composición, sin embargo, concluye con la recuperación del equilibrio, exactamente en los versos de repetición y a través de la conjunción complementaria de ambos medios expresivos, tal y como ya había sido expuesta en el *estribillo*.

Sobre algunas tendencias estructurales de la composición vocal en el villancico del siglo xvi

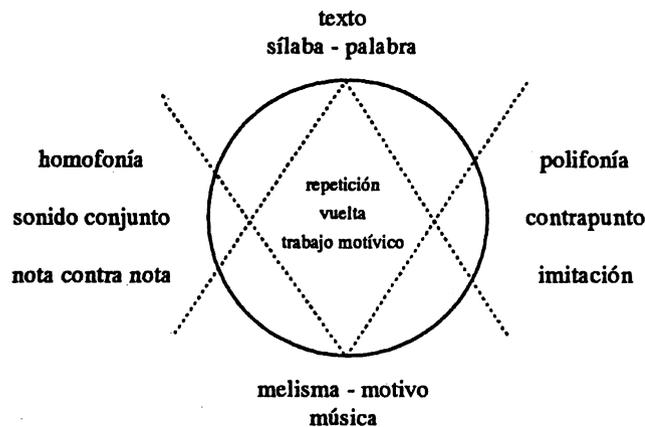
Partiendo de la relación entre la composición métrica y la melodía del verso, así como del transcurso vertical de las voces, se han llevado a cabo en dos villancicos de Enzina, observaciones sobre algunos miembros menores y secuencias del desarrollo musical y poético, y se han correlacionado con la disposición global musical y literaria. De ello se evidencia un entretrejo de correspondencias que reúne, tanto estructuralmente como formal y semánticamente, música y palabra. También se refleja indirectamente en estos villancicos, el grado de practicabilidad modélica del procedimiento utilizado, si aceptamos que sólo es válido para aquellos villancicos, cuya tipología poética y musical no deriva de la expuesta en los villancicos de Enzina.

Se sobreentiende que la posibilidad de aplicar este principio a otras obras sólo lo puede garantizar la coincidencia o analogía de su factura musical con aquélla que se desprende de los villancicos ejemplificados aquí. Y el hecho de que cada estilo musical esté sujeto a un periódico proceso de transformación, replantea con respecto a este procedimiento de nuevo la cuestión, de qué manera la relación entre la estructura poética y la composición musical son cualitativamente análogas o idénticas. En cuanto se refiere a la composición del texto, deben atribuirse por este motivo a los elementos estilísticos musicales, el carácter de un sistema referencial de, como mínimo, igual valor al del sistema lingüístico. Con el musical, sin embargo, nos enfrentamos a un sistema referencial, que a efectos de su condicionalidad temporal siempre tiene que ser reconsiderado y definido nuevamente. El principio genérico de modelo musical y textual, tal y como puede aplicarse a las obras de Enzina y por extensión, a los villancicos del *Cancionero Musical de Palacio* y con algunas reservas, del *Cancionero de Uppsala*,¹¹ coloca el análisis musical de la obra en un segundo plano de comprobación, que tiende a supeditarse al texto. La posible aplicación de este procedimiento, lógico por lo general en cuanto a los villancicos que trasmite el *Cancionero Musical de Palacio*, no se corresponde ya con la realidad del villancico musical que aparece a partir de mediados del siglo xvi y durante todo el siglo xvii. La relevancia recae cada vez más, durante esta época, no tanto sobre el componente poético, como sobre el musical. O, con-

11. *Cancionero de Uppsala*. Introducción, notas y comentarios de Rafael MITJANA, Transcripción musical de Jesús BAL Y GAY, con un estudio sobre el «Villancico Polifónico» de Isabel POPE, México 1944, y *Cancionero de Uppsala*. Transcripción de Rafael MITJANA. Estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical por Leopoldo Querol Rosso, Madrid 1980.

cretizando, la evolución individual de cada uno de los medios expresivos, conlleva la independización de sus relaciones recíprocas, dando lugar a una disjunción clara en la síntesis del modelo melódico con el paradigma literario, tal y como se observa ésta en Enzina.

Con la ayuda de las obras comentadas, son tres las técnicas de contraste en la escritura musical del villancico, a las que pueden otorgarse repercusiones decisivas sobre la representación sonora del texto poético. Se trata, por una parte, de la musicalización silábica o melismática de la lengua; por otro, de la repetición de motivos y/o unidades musicales o textuales; y finalmente, de la relación entre el transcurso simultáneo y el transcurso cronológico del ductus del lenguaje (homofonía verso polifonía o sonoridad vertical frente a imitación o proceso des sonoridad horizontal):



La estructura de la palabra aparece en la declamación silábica en el primer término de la composición, mientras que la misma en la factura melismática queda relegada más bien a un segundo plano. El texto adquiere valor sonoro, al mismo tiempo que se descompone su arquitectura interna en miembros silábicos. En el caso de los villancicos de Enzina la composición vocal contrapone, en contraste complementario, declamación silábica y melisma. En los dos primeros versos y en las *coplas* de *Mas vale trocar* la conexión entre el fluido sonoro por sílaba, respecto a la sílaba misma, reside en la nota única como portadora de la unidad silábica, y como parte constitutiva del lenguaje; en el tercer verso del *estribillo*, en cambio, la sílaba pasa a ser portadora del sonido (melisma) y por consecuencia parte componente de la composición musical.

La repetición de unidades textuales o de motivos musicales se comporta de forma diferente. Las repeticiones de palabras o secuencias melódicas están sujetas, por lo general, a regularidades y exigencias musicales de la distribución sonora y de la evolución formal de la composición; de vez en cuando también a la representación onomatopéyica sonora de planos significativos del lenguaje. La «repetición» se basa, pues, no en una normativa textual, sino musical.¹² La repetición de unidades melódicas, motivos y sus variaciones, producto de los efectos de

12. El principio de repetición en el texto, que aparece como excepción y/o como recurso retórico, cuestionaría ciertamente la discursividad de la sintaxis.

la introducción del proceso imitativo en la composición vocal, aparece en grado menor en el *Cancionero Musical de Palacio*, pero ya se aplica en el *Cancionero de Uppsala* (1556), coincidiendo con la gran evolución de la polifonía y del contrapunto que caracteriza el siglo XVI.

La última categoría esencial, a efectos estructurales, debe verse en la relación entre el sonido conjunto y la conducción imitativa o contrapuntística de las voces, que afecta, por su parte, al transcurso formal de la estructura poética. El cambio de una contextura vocal vertical, a una horizontal-lineal y viceversa, implica el trato del texto como estructura rítmica, es decir, de la sílaba en lo vertical, y como fluido sonoro en lo horizontal, así como la reutilización de elementos del lenguaje y/o sonoros (como la palabra o el motivo en la sucesión linear). El texto adquiere, por este procedimiento, la función de un elemento expresivo rítmico, perteneciente al ductus musical. La relación de complementariedad entre ambos medios, se ha invertido en comparación con aquella, bajo la que parecen haber sido escritos los villancicos de Juan del Enzina.

La escritura musical y el plano formal de la composición

Varios componentes caracterizan la disposición formal del villancico musical del siglo XVI. Esencialmente se basa en una división bi- o tripartita, la cual está ligada directamente al andamio poético. La división tripartita de la estructura poética en *cabeza*, *mudanzas* y *vuelta*, como es característica del villancico, presenta una arquitectura, que si sugiere la composición sonora del lenguaje, revela aún con más contundencia una cualidad propiamente musical. Una división musical en tres partes, como ofrece el villancico del siglo XVI y en general el del XVII, se basa en el principio de una estructura, que equilibra el contraste entre dos secciones sucesivas (de las que la segunda, en el villancico, es de carácter abierto), con una represa concluyente, análoga a la primera sección o poco variada de ella.

También aporta a la configuración de esta estructura formal, la cualidad abierta o cerrada de la factura musical, que se desprende de las diferentes secciones. Como ejemplo de esta circunstancia véase, por una parte, la ya descrita factura de las *coplas* en los villancicos de Enzina, por otra el sector musical que puede observarse como transición entre la estrofa y la *vuelta* o el *estribillo*. Debe considerarse además el número de voces que prescribe la obra, ya que éste preconditiona también la división formal en el plano del ámbito global de las voces. Plurivocalidad significa frente a poca vocalidad (obras a 7 u 8 voces respecto a otras a dos o tres) no sólo una posible superposición de varias voces, sino también una sonoridad aumentada y una ampliación física y real del ámbito vocal. A través de la (sobre)disposición vocal aparece más claramente el rasgo formal de la polivocalidad. Si el villancico del siglo XVI no se escribe para no más de 5 voces, mientras a partir de aproximadamente 1610 ya no son raros villancios policorales de dos y hasta tres coros,¹³ tam-

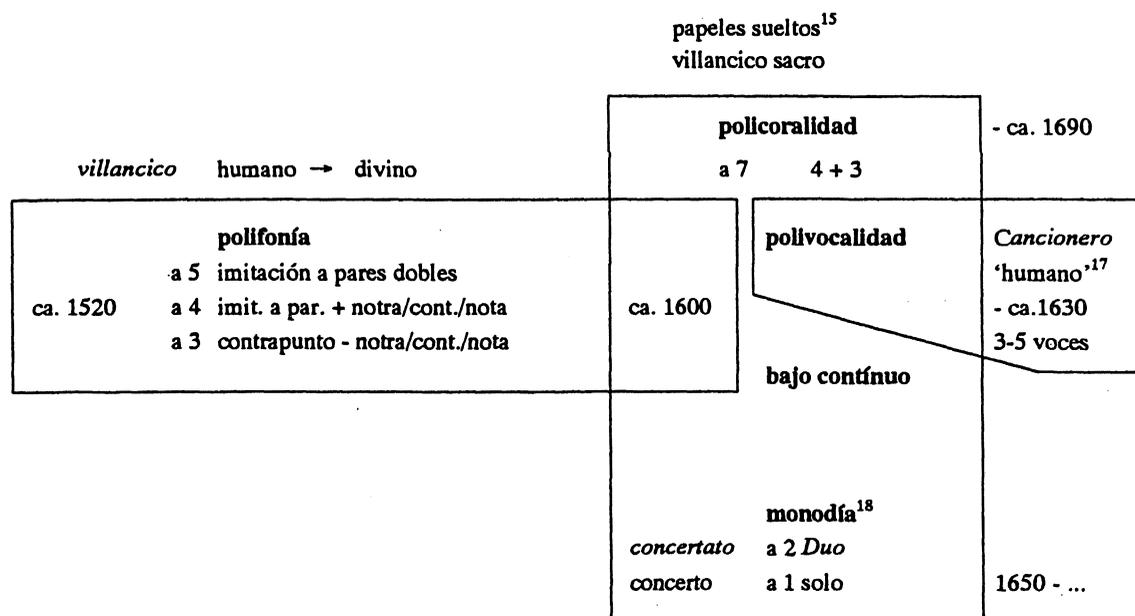
13. Recordemos aquí los villancicos de Juan Bautista Comes y de Juan Cererols, véanse Juan Bautista COMES, *Obras en lengua romance*, 4 vols., transcripción y versión por José CLIMENT, Valencia 1977-1979, y Joan CEREROLS, [*Obras completes*, vol. III «Villancicos»], Transcripció i anotació de Dom David PUJOL, Montserrat 1932 (= *Mestres de l'Escolania*

bién debe suponerse este desarrollo como resultado de la transformación del espacio sonoro polivocal y su influencia en la estructura de la composición.

El principio de ampliación que sufre la disposición poética del villancico a finales del siglo XVI con la integración y adopción del romance, aparece poco antes de la ampliación del conjunto polifónico a inicios del siglo XVII. Partiendo de la escritura a tres y cuatro voces que se observa como principio en el *Cancionero Musical de Palacio*, nos encontramos en el *Cancionero de Uppsala* la escritura a cinco voces como forma habitual junto a la de tres voces, y que se va a imponer en intercambio con los villancicos de Vásquez, y del *Cancionero de Medinacelli* o las *villanescas* de Guerrero. Sólo con el cambio de siglo pueden observarse dos nuevas tendencias, que difieren de esta tradición, y en las que puede entreverse el impacto y la necesidad de nueva orientación que produjo la influencia del naciente bajo continuo. Mientras los cancioneros de la primera mitad del siglo XVII transmiten en general obras a tres, y algunas veces a cuatro voces sobre textos profanos,¹⁴ se extiende especialmente por centros eclesiásticos –al mismo tiempo que empiezan a transmitirse los villancicos en papeles sueltos– la composición de villancicos policorales:

de Montserrat III); así como Joan CEREROLS, *Obras Completas V*, Transcripció y estudi per David PUJOL, Revisió y realització del continu per Irineu SEGARRA, Introducció per Gregori ESTRADA, Montserrat 1981 (= *Mestres de l'Escolania de Montserrat IX*).

14. Son representativos el *Cancionero de La Sablonara*, véase Ramón PELINSKI, *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, Tutzing 1971 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 20), el *Cancionero Musical de Turin*, véase *Cancionero Musical de Turin*, Transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ, Madrid 1989, así como la colección de *Romances y letras a tres voces* transcrita por Querol (véase nota 2).



También la disposición formal del villancico musical desde los alrededores de 1630 muestra esta circunstancia. El estilo solístico, como principio de la escritura monódica, se reserva a partir de este momento esencialmente a las *coplas*, a través del cual pasarán a actuar como elemento constitutivo de la forma musical. La monodía se destaca con esta evolución claramente en la sección glosante del patrón poético, y refleja, por encima de ello de forma concreta, la exigencia, teóricamente legítima y conocida, de realizar los villancicos según las reglas de la *seconda prattica*. También fue empleada en las tonadas antepuestas al *estribillo*, posteriormente las *introducciones*, cuyos textos, por lo general romances o *coplas* arromanzadas, y función semántica (descripción, introducción, glosa), son análogos a los de las *coplas*.¹⁹

15. Véanse las obras de Cererols y Comes (véase nota 13).

16. Véase más arriba respectivamente ANGLÈS (CMP) y ROMEU (CMP), el *Cancionero de Uppsala* y Juan VÁSQUEZ, *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, Sevilla 1560, Transcripción y estudio por Higinio ANGLÈS, Barcelona 1946 (= Monumentos de la Música Española 6).

17. Vgl. *Cancionero de Turín y de La Sablonara* (véanse ambos en nota 14).

18. Recuérdese la ópera de Juan Hidalgo, *Celos aun del aire matan*.

19. Factura solística en los movimientos iniciales (*tonadas, estribillos*) y en las *coplas* con acompañamiento del bajo contínuo, así como escritura polifónica con bajo siguiente en *responsiones*, se puede observar explícitamente ya en varias obras de Comes y hay que pensar que a partir del segundo tercio del siglo XVII ya eran de uso corriente; véase CLIMENT, *op.cit.*, vol. I, [Nr. 15], p. 119 (término inicial: *Entrada en diálogo*[remarcado por el autor]) y p. 128 (*Coplas*), Nr. 17, p. 138 f. (*Entrada en diálogo*), Nr. 18, p. 156f. (*Tonada*), p. 172 (*Coplas*), Nr. 19, p. 174f. (*Romance*), vol. IV, Nr. 2, p. 25 (*Tonada*), p. 31 (*Coplas*). Curiosamente ninguno de estos ejemplos cumple las condiciones métricas de los esquemas expuestos como modelos para Enzina.

A la composición del villancico afectan también componentes estilísticos y del movimiento en la escritura musical. Hay que nombrar entre ellos sobre todo la escritura vertical de nota contra nota (punto contra punto), que organiza el ductus del texto de (sólo) una forma determinada; y el curso y desenlace contrapuntístico o imitativo de las voces, en el que la sílaba y la palabra única, así como algunas unidades sintácticas, son consideradas de forma especial; relevante para la arquitectura musical del villancico será también, conluyendo, la realización musical que experimenta la transición de la estrofa literaria en la *vuelta* y al refrán en el *estribillo*. Por medio de este concreto momento, pueden precisamente reconocerse los tipos formales del villancico y ser categorizarlos por su evolución, así como es posible comprender el desmembramiento interno que sufre, e inducir cómo difiere el villancico musical primericio del *Cancionero Musical de Palacio* de su posterior desarrollo, desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVII:

Parámetros formales del villancico y su escritura

texto música	<i>cabeza A estribillo A</i>	<i>mudanzas B coplas B</i>	<i>vuelta C / A [estribillo A]</i>
cualidad miembro vocalidad	cerrado A	abierto B	[(] cerrado A () A
trato del texto	A	B	A
s. XV.-XVI. escritura	nota contra nota / melisma polifónica	nota contra nota a una o pocas voces	nota contra nota / melisma polifónica
trato de la música s. XVI.-XVII. escritura	A reptetición del texto polifónica contrapunto / homofonía	B [transición C abierto] / cerrado A composición sobre sílaba a una o pocas voces monodía	reptetición del texto polifónica contrapunto / homofonía
s. XVII.	A - B monodía / policoralidad contrapunto / homofonía vocal / instrumental	C polifonía de a 1-3 voces monodía vocal / continuo	B / A monodía / polivocalidad contrapunto / homofonía vocal / instrumental

Enzina - Ejemplo 1:

Amor con fortuna

J. dell Enzina*

A - mor con for - tu - na Me mues - tra e - ne - mi - ga. No sé qué me
Y muer - to no spe - ro Sa - lir de fa - ti - ga

di - ga. No sé lo que quie - ro, Pues bus - qué mi da - ño;
Yo mes - mo m'en - ga - ño, Me me - to dó mue - ro;

*Fuente: Anglès, CMP, Vol.1, S. 127 (Nr. 102)

Enzina - Ejemplo 2:

Mas vale trocar

J. del Ensina*

Mas va - le tro - car pla - cer por do - lo - res, qu'es - tar sin a -
[jor] es su - frir pa - sion i do - lo - res, qu'es - tar sin a -
mo - res. Don - d'es gra - de - ci - do Es dul - ce mo - rir,
Bi - vir en ol - vi - do A - quel no es bi - vir;
Don - d'es gra - de - ci - do
Bi - vir en ol - vi - do
Don - d'es gra - de - ci - do
Bi - vir en ol - vi - do
Don - d'es gra - de - ci - do
Bi - vir en ol - vi - do

*Fuente: Anglès, CMP, Vol. 2, S. 65 (Nr. 298)