

LOS VILLANCICOS DE JOAN PAU PUJOL (1570-1626). CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL VILLANCICO EN CATALUÑA

MARIANO LAMBEA

RESUMEN

Esta tesis comprende, por una parte, la catalogación, estudio, transcripción y análisis de los villancicos y romances religiosos del compositor y maestro de capilla Joan Pau Pujol, y, por otra, ofrece una contribución a la historia del villancico en Cataluña y en España.

En primer lugar, se ha llevado a cabo un trabajo crítico de carácter heurístico o filológico con vistas a establecer la autenticidad de las fuentes manuscritas conservadas e incluirlas, posteriormente, en el catálogo internacional del Répertoire International des Sources Musicales (RISM), poniéndolas así a disposición de la comunidad científica internacional. De los 101 villancicos y romances que compuso Pujol durante su magisterio al frente de la capilla musical de la Catedral de Barcelona, entre 1612 y 1626, se han conservado veinticuatro, de los cuales cinco están incompletos. Se han podido distinguir hasta un total de once copistas que trabajaron en las letras de los villancicos de Pujol y trece en la música.

Respecto a la transcripción de estas obras, se ha tenido en cuenta el hecho de que toda transcripción y/o transliteración de músicas y textos antiguos tiene como objetivo prioritario facilitar la interpretación artística o científica, y nunca impedirla o entorpecerla. Hay que tener muy presente que cualquier transcripción —desde los códigos gráficos y semánticos originarios a otros diferentes— supone una manipulación de los manuscritos originales por leve que ésta sea. Si se parte de la base de que existe una estrecha relación entre imagen gráfica y realidad sonora, se debe asumir que el acto de la interpretación no puede ser realizado, al menos coherentemente, sobre una grafía manipulada o alejada en exceso de la original. Afortunadamente, cada día son más los intérpretes de música antigua que son capaces de hacer música directamente sobre el facsímil del original.

Aunque se dé por supuesta la posesión de esta capacidad y su aplicación práctica, sin embargo, el verdadero problema para músicos y musicólogos se presenta cuando no es posible la edición facsimilar por las malas condiciones de con-

servación de las fuentes manuscritas. Tampoco es útil una edición de este tipo cuando la sustancia musical de los manuscritos está alterada por diversas causas. En efecto: lagunas, omisiones, errores, añadidos, sustituciones, y un largo etcétera de imponderables de la más variada índole hacen que, muchas veces, sea imposible una edición sin el pertinente «arreglo» a cargo del musicólogo profesional, sobre todo tratándose de un sistema de notación musical como es el de principios del siglo XVII, en el que los teóricos imponen unas leyes que muchos copistas aún no tienen asimiladas. En estas circunstancias es cuando resulta verdaderamente necesaria la transcripción musical.

Se ha optado aquí por realizar una transcripción de los villancicos y romances religiosos de Pujol que contemple, por un lado, la transcripción paleográfica y, por otro, la edición diplomático-interpretativa en notación moderna. Ambas versiones se complementan mutuamente y forman parte de una única propuesta de transcripción que puede calificarse como crítica y bilingüe, si bien es verdad que la paleográfica va dirigida preferentemente a musicólogos y filólogos, mientras que la diplomático-interpretativa es más idónea a intérpretes músicos.

En lo referente al análisis y apreciación de la música de Pujol se ha aplicado la teoría musical de la época, especialmente la contenida en *El Melopeo* (1613) de Pedro Cerone (1566-1625), contemporáneo de Pujol, aunque no se han obviado las aportaciones de otros tratadistas como Bermudo, Lorente o Nassarre. En este sentido, se ha ofrecido una panorámica sobre diversos aspectos teóricos como la modalidad, la transposición, la semitonía subintelecta y la aplicación del texto a la música.

Una parte importante de la tesis está dedicada a estudiar los interesantes aspectos literarios e ideológicos de los villancicos y romances musicados por Pujol. Se ha determinado asimismo su tipología literaria, la cual muestra, en rasgos generales, una pervivencia de la renacentista descrita por Rengifo en su *Arte poética española* (1592), si bien hay algunas obras de Pujol que muestran una creciente complejidad formal.

Sobre los textos literarios se ha considerado útil, entre otras cosas, estudiar el grado de tradicionalidad existente en los estribillos de los villancicos de Pujol. En el Renacimiento era muy normal poner en música estribillos literarios provenientes de la antigua lírica hispánica popular, y, en el primer Barroco, aún pervive esta moda, como lo demuestra el hecho de que dos villancicos de Pujol presenten esta característica.

Los aspectos ideológicos de estos villancicos han sido estudiados desde cuatro vertientes complementarias: la corriente eucarística, las relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental, algunos apuntes sobre los villancicos eucarísticos de Pujol, de Comes y de Sirera, el componente didáctico de estos villancicos y, por último, algunas reflexiones sobre el conceptismo sacro aplicable a las obras de Pujol.

El último bloque o apartado de la tesis estudia la música en su íntima relación con la poesía, a la cual realza, enfatiza y da alcance social y espiritual. Se ha pretendido que el estudio de dicha relación tenga una finalidad práctica, no sólo

teórica, ya que su objetivo se dirige principalmente a intentar conseguir una interpretación musical parecida, o equivalente, al modelo original; es decir, una interpretación encaminada a salvar la distancia que el paso del tiempo ha impuesto entre la grafía musical antigua y la realidad sonora resultante. Para ello, es necesario que el musicólogo vaya más allá de lo que la muda notación musical (sobre todo, en lo que concierne a los aspectos rítmicos) le puede ofrecer en principio, ya que se sabe que dicha notación no es más que un convencionalismo que no habla por sí mismo y que incluso puede llegar a ocultar la realidad sonora que pretende reflejar, sobre todo si se hace una lectura epidérmica sobre ella. Por esta razón, el musicólogo debe actuar como el hermeneuta que, mediante la exégesis, desentraña el verdadero sentido de lo que estudia, y, bajo este aspecto, es necesario observar si la música posee procedimientos y leyes similares a las del lenguaje, es decir, estructuras reconocibles e identificables por el cerebro humano y susceptibles de desarrollarse en el espíritu del hombre, en el sentido que otorga el musicólogo alemán Thrasybulos G. Georgiades (1907-1977) a estas cuestiones. Se trata, pues, de estudiar si la música de Pujol se comporta de alguna manera según estos parámetros.

Por otra parte, es muy conveniente y muy interesante que el análisis practicado sobre esta música no sólo se circunscriba a aspectos formales como, por ejemplo, la estructura de la frase, su principio, explanación y reposo final en la cláusula o cadencia, sino que, además, se investiguen aquí otros aspectos que salen a la luz cuando la interpretación es la idónea, porque acentúan algún rasgo, enfatizan un pasaje y mueven el ánimo del oyente al tocar los resortes de la sensibilidad y de la inteligencia. Es ahí donde se ha pretendido encontrar alcance y significado a la música, entendida como un lenguaje capaz de transmitir sentimientos y de comunicar ideas o conceptos, aunque con el apoyo importantísimo de un texto literario.

La cuestión de la música como lenguaje, junto a otros aspectos como los que se derivan de la relación música/texto, consiste en atribuir a la música un poder de comunicación semejante al del lenguaje hablado, pero con la siguiente sutileza añadida: la del convencimiento por parte del oyente, pues se trata de que éste, además de reconocer unas estructuras lógicas e inteligibles, que, de hecho, son patrimonio de cualquier lenguaje, resulte conmovido, afectado, convencido por los contenidos subliminales de ese lenguaje. Es decir, se trata de que el compositor sea capaz de transmitir el concepto del texto, su exacto y profundo significado.

Una de las particularidades que más poderosamente llama la atención en la música vocal española de ámbito civil o profano del siglo XVII es la manera en que se escribe, en lo que afecta al compás utilizado en la inmensa mayoría de manuscritos, y que no es otro que el ternario de proporción menor. A partir de las investigaciones del Dr. González Valle, director de la tesis, todo parece indicar que existe una interacción entre la disposición métrica y prosódica del verso castellano (acentuación de sílabas, cuestiones de versificación, etc.) y la figuración rítmica y la distribución de las notas en el compás mencionado (hemiolias, ennegrecimientos, sínkopas, puntillos, etc.), o, lo que es lo mismo, existe por parte del

compositor una manifiesta intención en adecuar las leyes de la prosodia literaria al desarrollo natural del discurso musical.

Sobre la técnica compositiva de Pujol se ha dicho muy a menudo que su música, y la de aquellos contemporáneos suyos que, como él, viven y componen a caballo de los siglos XVI y XVII (sin exceder la fecha de 1630, o, a lo sumo, la de mitad de siglo), es una música de transición entre el Renacimiento y el Barroco. Estructuralmente, en lo que se refiere a su sustancia musical, se afirma también que es una música que empieza a dejar de ser modal, pero que todavía no es definitivamente tonal. Y, además, en otros aspectos, no se la califica de renacentista ni de barroca, como es lógico, sino de postrenacentista, prebarroca o, más llamativamente, manierista. No es éste el lugar para dilucidar la terminología conveniente al caso, sino para aportar el conocimiento y posterior difusión de más música de esa época (que es el objetivo principal de esta tesis), porque si algo necesita la musicología hispánica que estudia este período es precisamente eso: transcribir, editar y estudiar la mayor cantidad posible de música de este periodo, para, después, con los datos en la mano, incluirla en tal o cual filiación estética, que no tienen por qué ser las convencionales al uso (renacentista/barroca), sino otras que puedan depender de alguna característica de estilo de la música misma (*stile antico, gravis o prima prattica / stile moderno, luxurians o secunda prattica*). Conforme se va estudiando esta época y se van catalogando nuestros archivos, aparece más música de las primeras décadas del siglo XVII de la que, en un principio, se pensaba. Hasta el presente, los estudios sobre el Barroco musical hispánico se han dirigido con mayor atención a las décadas centrales y últimas del siglo XVII, que no a las iniciales, entre otras cosas porque se nos ha conservado más música de aquéllas que no de éstas.

En un sentido de terminología estilística, se puede decir que la música litúrgica de Pujol no es, en principio, ni renacentista ni barroca, sino que está escrita bajo los parámetros del estilo palestriniano, es decir, del *stile antico* o *gravis*, en lo que se refiere a la interválica, al movimiento de las voces, al contrapunto riguroso y, sobre todo, a la subordinación del texto a las exigencias de la música. Sin embargo, la música paralitúrgica del maestro mataronés —la de sus villancicos y romances religiosos que se estudian aquí—, aun siguiendo, en algunos aspectos, la técnica compositiva del *Princeps musicae* dejan ya traslucir unos atisbos, unos aires de modernidad en sus inicios, especialmente en lo que se refiere a la concepción de la obra en su estrecha relación con el texto literario, puesto que la palabra en lengua romance determina poderosamente el discurso musical, como se ha visto en varios lugares de esta tesis. Ahora el texto no es un pretexto, ya que puede decirse que es la música la que se adapta a los matices y ritmos del lenguaje romance, copiando modelos de expresión y giros de su habla normal, de su declamación o recitación poética y retórica, y también —y muy especialmente— de su íntima unión con los afectos psicológicos, intelectuales o sentimentales contenidos en los versos. En esta música de Pujol se pueden observar los balbuceos de lo que, en la época y de manera general, se denominaba *expressio verborum*. La música sublima aquí a la poesía, incluso llega a representarla teatral y gestualmente confiriéndole realce y expresión profunda.

A diferencia de la técnica palestriniana, presente en la música litúrgica de Pujol escrita preferentemente en compás binario, en las responsiones pujolianas se observan los afectos y emociones del texto, los hallazgos rítmicos y también la acentuación típica de la prosodia musical específica del verso en romance, todo ello escrito en el compás de proporción menor como estructura idónea para recoger los nuevos cambios en la relación entre música y texto. En la labor de Pujol como compositor se realiza, pues, una confluencia de estilos: por una parte, el estilo palestriniano universal y cosmopolita, utilizado en toda Europa, que está presente en su música litúrgica; y, por otra, la gracia y el tipismo del estilo autóctono, específicamente hispánico, derivado de la nueva manera de entender las relaciones entre la música y el verso castellano, y que se detecta en sus villancicos y romances religiosos que se han estudiado.

Evidentemente, estos aires de novedad o modernidad no sustituyen al estilo antiguo sino que vienen a sobreponerse a él. Así, a un estilo consagrado desde hacía décadas se solapa ahora una nueva concepción del uso musical, otra expresividad, otra emoción. En Pujol no hay ruptura con el pasado; hay evolución lenta y mestizaje de dos estilos; Pujol, al igual que muchos de sus contemporáneos y de otros compositores posteriores, se convierte en un compositor bilingüe.

SUMARIO

I. INTRODUCCIÓN

Estado de la cuestión – Objetivos – Metodología – El último inventario (1626) de la obras de Pujol – La edición de Josep Mas del último inventario de Pujol – Relación alfabética de los villancicos del «Memorial» – Villancicos de Pujol en la Biblioteca del Rey de Portugal – Catalogaciones de los villancicos de Pujol.

II. Fuentes – Relación definitiva – Concordancias y discrepancias.

III. Catalogación de los villancicos y romances sacros de Pujol según el RISM.

IV. Copistas de los villancicos y romances sacros de Pujol – Copistas de villancicos y romances sacros anónimos y de otros compositores.

V. Transcripción de la música y del texto – Criterios de transcripción musical – Observaciones generales a la transcripción paleográfica – Observaciones sobre la música – Observaciones sobre el texto – Observaciones generales a la edición diplomático-interpretativa en notación moderna – Observaciones sobre la música – Observaciones sobre el texto – El compás – El compás menor, tiempo menor imperfecto compasillo o compasete: C – La edición diplomático-interpretativa en 2/1 – El compás de proporción menor: C \dot{Z} – La edición diplomático-interpretativa en 6/2.

VI. La modalidad aplicada a los villancicos y romances de Pujol – Diferenciación entre «modo» y «tono» – El sistema de los ocho modos u «oktoechos» – Del «oktoechos» al «dodecachordon» – Constitución de los doce tonos en canto de órgano según Cerone – Indicaciones para saber en qué tono está escrita una obra – Las claves de las voces en los doce tonos naturales según Cero-

ne – Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos naturales) – Las claves de las voces en los doce tonos transportados según Cerone – Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos transportados) – Estudio de las cláusulas en Cerone – Clasificación de las cláusulas en los doce tonos naturales según Cerone – Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos naturales – Clasificación de las cláusulas en los doce tonos transportados según Cerone – Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos transportados – Algunas reflexiones sobre la evolución de la modalidad – La transposición, las claves y los ámbitos melódicos – La transposición y las claves según Praetorius – *Chiavi trasportate* o *Chiavette* (claves altas) y *Chiavi naturali* (claves bajas) en los villancicos y romances de Pujol – Los ámbitos de la voz humana según Praetorius – Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves bajas – Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves altas – Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en algunas obras de Pujol – Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en obras anónimas y de otros autores coetáneos de Pujol – Otras indicaciones escritas sobre la transposición en obras del Archivo Capitular de Zaragoza – La semitonía subintelecta – Uso y abuso de su utilización – Práctica y teoría en Cerone y López Capillas – Relaciones «subintelectas» entre intérprete y compositor – La postura del musicólogo en la aplicación de la semitonía subintelecta – La semitonía subintelecta en los villancicos y romances de Pujol – Alteraciones «de precaución» – Cromatismo – Ubicación de las alteraciones añadidas en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna – Aplicación del texto a la música.

VII. Algunas consideraciones sobre la definición del término villancico – Fuentes poético-musicales renacentistas más importantes – Tipología literaria del villancico renacentista observable en Pujol – Algunas características generales sobre los aspectos literarios e ideológicos del villancico en el cruce de los siglos XVI y XVII – Sobre los aspectos literarios – Sobre los aspectos ideológicos – La corriente eucarística – Relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental – Sobre los villancicos eucarísticos de Pujol, de Juan Bautista Comes y de Tomàs Sirera – El componente didáctico – Algunas reflexiones sobre el conceptismo sacro aplicable a los villancicos y romances de Pujol – Sobre la anonimia literaria de los villancicos.

VIII. Criterios ortográficos aplicados para la transcripción de los textos poéticos – Referencias literarias de algunos villancicos de Pujol actualmente perdidos, y de otros villancicos anónimos y de otros autores, conservados – Referencias argumentales y/o literarias de los textos poéticos de los villancicos y romances de Pujol con su estructura literaria – Relación esquemática de estrofas literarias musicadas por Pujol – Relación general de fuentes literarias.

IX. La música como lenguaje – La relación música/texto en los villancicos y romances de Pujol – Ritmo literario y ritmo musical – El período rítmico interior – Las cláusulas y los pies métricos – Un paradigma de la declamación retórico musical en Guerrero, Pujol y Comes – Contexto musical de los villancicos y romances sacros de Pujol – Ruimonte, Pujol y Comes, compositores de villancicos y romances sacros – Sobre la técnica compositiva de Pujol – Progresiones melódicas o secuencias – Progresiones armónicas – El Bajo como fundamento de la composición y como patrón estructural – La policoralidad.

X. Aparato crítico y observaciones.

Conclusiones.

Bibliografía.

Transcripción paleográfica.

Edición diplomático-interpretativa en notación moderna.

Autor: Mariano Lambea Castro

Director: Prof. Dr. José Vicente González Valle

Tutor: Prof. Dr. Francesc Bonastre i Bertran

Lectura: 1 de junio de 1999

Departamento y universidad: Departament d'Art, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona

Tribunal: Prof. Dr. Josep Maria Llorens i Cisteró (Departament de Musicologia, CSIC), Prof. Dr. Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense, Madrid), Prof. Dr. Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada), Prof. Dr. Josep Maria Gregori i Cifré (Universitat Autònoma de Barcelona) y Prof. Dr. Josep Pavia i Simó (Departament de Musicologia, CSIC).