

ANÁLISIS DE DOS PARADIGMAS MUSICALES DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL REALIZADO POR ISIDRO TEJEDOR MARBÁN PARA EL GRUPO DE TRABAJO “DESCUBRIENDO LA MÚSICA CLÁSICA: ESCUCHANDO DESDE DENTRO” (MODALIDAD B)

CENTRO EDUCATIVO: CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA ELISEO PINEDO.

COORDINADOR: CARLOS BLANCO RUIZ

Para el presente curso, nuestro grupo de trabajo “Descubriendo la música clásica desde dentro” hemos decidido centrarnos en obras y autores del Renacimiento español. Hasta ahora hemos visto obras y autores muy diversos que transcurren por el Barroco, el Clasicismo, el Romanticismo y el siglo XX, pero nos faltaba el Renacimiento. Además, dentro del panorama renacentista hemos querido centrarnos en el repertorio español como forma de difundir nuestro rico patrimonio que abarca los siglos XV, XVI y primeras décadas del XVII. Ante un panorama tan amplio y teniendo en cuenta nuestros medios que incluyen la participación de alumnos y alumnas de la asignatura de Coro de nuestro Conservatorio Eliseo Pinedo, decidimos centrarnos, por un lado, en la música religiosa del Renacimiento tardío español a través del motete *Ave Maria* de T. L. de Victoria (1548-1611) y, por otro lado, en la música profana de la época de los Reyes Católicos a través de los villancicos *Hoy comamos y bebamos* y *Los suspiros no sosiegan* de Juan del Encina (1468-1529). En mi trabajo de análisis utilizaré, entre otras herramientas metodológicas, la retórica como medio de articulación del discurso poético-musical, técnicas compositivas, etc. Dado que esta disciplina estaba más desarrollada en géneros como el motete y el madrigal comenzaré mi exposición con el motete de T.L. de Victoria.

Análisis del motete *Ave Maria* de T.L. de Victoria (1548-1611)

El término motete es de los más polisémicos en música. Si hacemos un breve repaso histórico podemos distinguir diferentes fases en la evolución del mismo. Entre ca 1200-1450 generalmente hace referencia a una estructura concreta donde un tenor procedente del canto llano o canto gregoriano sirve de base para el resto de las voces compuestas *ex novo*. El motete renacentista (ca 1450 a 1600) hacía referencia a un género: una composición polifónica a partir de un texto latino. A partir de 1600, el término motete alude, en sentido general, a una composición vocal sacra destinada a un uso litúrgico o devocional. En un sentido más específico se asocia con un estilo determinado, el “estilo motético” (*stilus moteticus o ecclesiasticus*) y hacía referencia a una polifonía imitativa a la manera de Palestrina.

La estructura musical del motete renacentista no es autónoma ni está preestablecida de antemano, sino que está íntimamente ligada al texto al que pone música. Tal como señala Samuel Rubio (*La polifonía clásica*, 1956, p. 166):

El principio constructivo del motete descansa en la división fraseológica del texto. Es decir: el motete es un conjunto de episodios musicales, cada uno con un tema [sujeto] propio. El número de episodios es determinado por el número de frases de la letra; cada frase nueva da lugar a un tema nuevo, desarrollado en forma imitativa o en forma homófona. Estos dos procedimientos juegan en continua oposición a todo lo largo de la pieza, de donde nacen el contraste, la variedad y el equilibrio.

De acuerdo a este principio constructivo, compartido por muchos otros autores, he dividido este motete en 9 episodios, articulados en dos secciones claramente delineadas por el texto y la música, aunque ambas forman una sola parte (de hecho, los motetes extensos aparecen divididos por los propios compositores en *prima pars*, *secunda pars*, *tertia pars*... y este no es el caso, por lo tanto, sólo hay una parte).

La edición que manejo es la de Federico Pedrell (ver bibliografía y la partitura más abajo) que transcribe este motete a 4 voces con la habitual denominación de *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*.

La primera sección contiene 5 episodios (números 1-5)

El primer episodio de un motete es de particular importancia porque establece el tono y la atmósfera de la composición. Su función es semejante a la del «pórtico de una catedral», de acuerdo con Samuel Rubio (*La polifonía clásica*, 1956, p. 148) o a la del *exordium* conforme a la teoría retórica. Es decir, como primera parte del discurso oratorio, su objetivo es atraer la atención y preparar el ánimo de los oyentes en relación con el contenido literario y expresivo del motete.

En este caso la intención de Victoria es patente pues el *cantus* realiza una cita directa en monodia de la antifona gregoriana Ave María (*Liber Usualis*, Solesmes 1950, p. 1861). Al tratarse de una obra muy conocida en el marco litúrgico capta inmediatamente nuestra atención y nos mete de lleno en el ethos (el clima moral, el estado del alma, expresado o provocado por la estructura melódica y su resonancia sobre nuestra fisiología) del modo 1 (*primus gravis*, decían los antiguos...).

Como dice Jean Jeanneteau (Abadía de Silos, 1985, páginas 265-266):

El modo 1º es un modo de madurez adquirida, que canta con un aire de dignidad y de nobleza simple, que dan la experiencia y la reflexión. En él hay grandeza, energía, firmeza: es una piedad sin amaneramiento. Conviene a las cosas grandes, pero sabe ser magnífico y serio sin ser ostentoso.

Lo que primero le emociona no es la admiración de la contemplación o la dulzura; no tiene nada de impulsivo o de juvenil, como el 7º, o de encantador o de cándido, como el 6º, sino que tiene un aire reflexivo; expresa la interioridad que conviene a la afirmación sólida, a la certeza y a la visión de lo esencial.

Este modo, que nos parece una escala menor es un modo de madurez bien adquirida, del adulto con fe convencida.

Este primer inciso melódico (compás 0) contiene los siguientes elementos: una preparación inicial (con las notas *fa* y *do*) hacia la nota *finalis* del modo 1 (*re*) y un salto de quinta hacia la *repercussio*, dominante o cuerda de recitado (nota *la*) que a su vez es ornamentada con la nota *sib*. ¡Cómo es posible decir tanto con tan pocas notas! En un trazo minimalista pero muy bello y eficaz (técnicamente perfecto) tenemos delimitados tanto la estructura del modo 1 con sus notas *finalis* y *repercussio* así como una primera ornamentación de ambas.

Todo lo dicho hasta ahora y mucho más, Victoria lo sabe perfectamente y no puede por menos que tomarlo como *exordium* para su motete y como base para expresar el contenido emocional del texto.

El segundo episodio (compases 1-4: *gratia plena*) se inicia con una textura imitativa o punto de imitación donde un diseño musical (sujeto) va pasando (se va imitando) por diferentes voces. Dado que la retórica musical está presente en la obra de los compositores españoles del s. XVI, voy a relacionar algunas de las técnicas compositivas utilizadas con las figuras retórico-musicales. En los compases 1-3 tenemos la figura de la *anaphora* que consiste, en este caso, en la repetición de un diseño (motivo b) en voces diferentes. En el compás 2 aparece en el tenor un *do#*, es decir, una nota que no pertenece al modo de re lo cual origina la figura de la *pathopoeia*: ilustra la palabra *plena* (llena) con un semitono ascendente. Lo mismo se repite en el compás 4 en la voz de *altus*.

Este diseño también está citando el segundo inciso de la antífona gregoriana antes mencionada: seguimos escuchando la melodía gregoriana pero ahora en un contexto polifónico. En los compases 3 y 4 este motivo b suena en las voces de *cantus* y *altus* en forma variada (=b') lo que equivale a la figura retórico-musical de la *paranomasia*.

El tercer episodio (compases 5 con anacrusa a la caída del 7: *Dominus tecum*) contiene una segunda *paranomasia* (=b'') en *cantus* y *altus* acompañada con un contrapunto libre (=c) en el tenor. En el compás 6 y caída del 7 tenemos un *noëma*, es decir, un inciso en textura homofónica en un contexto que venía siendo de textura imitativa. En el compás 7, además, aparece por primera vez una nota nueva (*fa#*) que no pertenece al modo de *re*: nueva *pathopoeia*. En este episodio el texto *Dominus tecum* se enuncia dos veces; al finalizar cada enunciado tenemos una cláusula (=cadencia) en *re*. Este diseño b'' también está basado en el tercer inciso de la antífona gregoriana.

El cuarto episodio (segunda mitad del compás 7 al compás 12: *Benedicta tu in mulieribus*) se inicia con una aposiopesis, es decir, con un silencio en todas las voces fruto de una síncope. Se trata de un silencio expresivo que anuncia algo importante: *Benedicta tu!* Este nuevo diseño (=d) comienza con una textura homofónica (*noëma*) y con un contraste importante: en términos modernos, y dado que estamos en un contexto de Enseñanzas Profesionales de conservatorio, diríamos que frente a la sonoridad de *rem* anterior ahora suena *fa mayor* (cláusula en *fa*). Este repentino cambio de modo por razones expresivas se corresponde con la figura retórico-musical de *mutatio toni* que produce, en este caso, una luminosidad muy contrastante con la sonoridad anterior. La voz del tenor reproduce el cuarto inciso de la antífona gregoriana con las mismas alturas.

A continuación, sobre el texto "*in mulieribus*" (diseño e) tenemos una imitación por parejas de voces: *tenor* y *bassus* son imitados por *cantus* y *altus*. Esto se conoce con la figura retórico-musical de la *analepsis*, es decir, la repetición inmediata de un *noëma*; cada uno finaliza con una cláusula en *re*. En la voz del bajo (compases 9-10) aparece el quinto inciso de la antífona gregoriana pero modificado.

El quinto episodio consta de dos elementos (f-g). El elemento f está articulado con el texto "*et benedictus fructus ventris tui*" como una *anaphora*, es decir, como un punto de imitación que repite un diseño entre *cantus*, *bassus* y *tenor*. La voz *altus* realiza un contrapunto libre utilizando la figura retórico-musical de la *parembole*, es decir, dos o más voces van imitándose mientras otra voz (el *altus* en este caso) hace un contrapunto libre. En el compás 16 tenemos una cláusula en *re* donde se superponen el final del diseño f con el comienzo del diseño g (*Jesus Christus*) que también finaliza con una cláusula en *re* muy elaborada mediante la figura retórico-musical del

pleonasmus (amplificación de un cadencia con notas de paso o *symblema* y retardos o *syncopes*) y un gran silencio en todas las voces (= *aposiopesis*) que claramente articula el final de la primera sección que se ha desarrollado toda ella en un compás de subdivisión binaria transcrito como una C tachada (dos redondas por compás).

La segunda sección contiene 4 episodios (números 6-10).

El sexto episodio (diseño h de los compases 20-287 *Sancta Maria, mater Dei*) comienza con un cambio importante: el nuevo ritmo de subdivisión ternaria en 3/1 frente a la subdivisión binaria de la primera sección. Este nuevo ritmo genera un nuevo movimiento musical: el movimiento originado por una oración suplicante a la Virgen. La textura es claramente homofónica y se articula como una *palillogia* (repetición exacta de un diseño musical): los compases 24-27 repiten los compases 20-23; cada repetición finaliza con una cláusula en *la* y una *aposiopesis* (silencio en todas las voces). También se repite el texto a modo de redoblado (un adorno retórico o gala de trobar que ya mencionaba Juan del Encina). En este episodio también aparece, además del *do* y *fa* sostenidos, el *sol#*, es decir, una nueva alteración introducida y empleada con el fin de despertar los afectos (la súplica antes mencionada que pretende conmover y obtener el favor de la Virgen), creando un estilo expresivo y dramático. Esto se conoce, como ya he mencionado, con la figura retórico-musical de *pathopoeia*. Además, esta figura está reforzada con otra: la *exclamatio* del bajo mediante esos saltos de quinta ascendentes y descendentes casi continuos. La *exclamatio* es una de las figuras descriptivas (también conocidos como figuralismos, madrigalismos o *word painting*) que se utilizan para la representación del texto (en este caso concreto los afectos antes mencionados): “la descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas es conocida dentro del sistema de la retórica musical como *hypotiposis*” (Rubén López Cano, 1995).

El séptimo episodio (compases 28 a la caída del compás 33: *ora pro nobis, peccatoribus*) contiene dos diseños (i, j) y vuelve a utilizar procedimientos anteriores. La textura continúa siendo homofónica. En los compases 28 al 31 tenemos una nueva *palillogia*: los compases 30-31 repiten la misma música y el mismo texto de los compases 28-29. En contraste con el episodio sexto cuya última cláusula fue en *la*, ahora tenemos un nuevo *mutatio toni* con cláusulas en *fa*. Este cambio de modo también tiene razones expresivas: ¡es importante recordar que estamos ante el texto de una oración devocional a la Virgen! ¿qué se pide?: *ora pro nobis* (ruega por nosotros ¡repetido dos veces!) *peccatoribus*. El diseño j continúa con la textura homofónica y finaliza con cláusula en *fa*. Tiene una novedad muy importante: el ritmo vuelve a la subdivisión binaria con dos redondas por compás, permaneciendo hasta el final del motete.

El octavo episodio (segunda mitad del compás 33 a la caída del compás 37: *et in hora mortris nostrae*) continúa homofónicamente con el modo de *fa* y pasando por el modo de *do* termina con cláusula en *la* mediante un nuevo *pleonasmus*.

El noveno y último episodio (compases 37 al 41: *Amen*) es todo un *pleonasmus* que elabora la última cláusula en *re* a modo de cadencia perfecta en el bajo (*la-re*) seguida de cadencia plagal (*sol-re*).

Resumen de la estructura poético-musical.

Texto latino	Traducción al castellano	Sección	Episodio	Diseño
<i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum: Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus.</i>	Ave María, llena de gracia, el Señor está contigo, bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre, Jesucristo.	1	1 2 3 4 5	a b, b' c, b'' d, e f, g
<i>Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen. (Lc. 1:28,42)</i>	Santa María, madre de Dios ruega por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amen. (Lucas. 1:28,42)	2	6 7 8 9	h i, j k l, m

Conclusión 1

Tras la audición y análisis de este motete de Tomás Luis de Victoria considero necesario resaltar los siguientes aspectos:

- Victoria conocía y practicaba extensamente el embellecimiento retórico, dado que su música está completamente impregnada de procedimientos empleados para conseguir una bella *elocutio* (una de las fases de la Retórica) mediante la *decoratio* (embellecimiento del discurso con ayuda de las figuras retóricas).
- Es importante que nuestros alumnos/as conozcan esta herramienta metodológica y sepan apreciar cómo un discurso sonoro se puede articular y ser expresivo a través de unos procedimientos diferentes, en gran parte, de los actuales.
- Al realizar esta actividad del grupo de trabajo con los alumnos de Coro del Conservatorio, cumplimos con todos objetivos generales de las Enseñanzas Profesionales de música ("Habitarse a escuchar música y establecer un concepto estético que les permita fundamentar y desarrollar los propios criterios interpretativos. Desarrollar la sensibilidad artística y el criterio estético como fuente de formación y enriquecimiento personal. Analizar y valorar la calidad de la música. Conocer los valores de la música y optar por los aspectos emanados de ella que sean más idóneos para el desarrollo personal. Participar en actividades de animación musical y cultural que permitan vivir la experiencia de transmitir el goce de la misma. Conocer y emplear con precisión el vocabulario específico relativo a los conceptos científicos de la música. Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural") y casi todos los objetivos específicos (por ejemplo, "superar con dominio y capacidad los contenidos y objetivos planteados en las asignaturas que componen el currículo de la especialidad elegida. Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos. Utilizar el oído interno como base de la afinación, de la audición armónica y de la interpretación musical. Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo... Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto...

Valorar el cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y poder concentrarse en la audición e interpretación. Interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo, en las vivencias y en las experiencias propias para conseguir una interpretación artística de calidad. Conocer y aplicar las técnicas del instrumento o de la voz de acuerdo con las exigencias de las obras. Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos. Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa".) contemplados en el decreto 29/2007, de 18 de mayo, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música impartidas en los centros de la Comunidad Autónoma de La Rioja (BOR de 22 de mayo de 2007).

- d) Por último, al trabajar estas obras en el marco de la asignatura de Análisis con mis alumnos/as cumplimos con los objetivos (por ejemplo y por citar algunos, conocer los principales elementos, procedimientos y técnicas compositivas de las distintas épocas y autores. Conocer y comprender la evolución de las técnicas compositivas desde la época modal antigua hasta la actualidad. Analizar obras desde diferentes puntos de vista que permitan avanzar en su comprensión. Comprender la interrelación de los procedimientos compositivos de las distintas épocas con las estructuras formales que de ellos se derivan), contenidos (estudio a través del análisis de los diversos componentes del lenguaje musical a partir de obras de diferentes autores, entre otros) y criterios de evaluación (por ejemplo, y entre otros, identificar auditiva y analíticamente los elementos morfológicos, técnicas compositivas, elementos y procedimientos que configuran la forma a pequeña y gran escala... de las distintas etapas de la Historia de la Música) de dicha asignatura según la orden 29/2007, de 18 de julio de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, por la que se dictan instrucciones para la implantación de las Enseñanzas Profesionales de música (BOR de 26 de julio de 2007).

Los apartados c y d también son de aplicación en los dos siguientes análisis.

Análisis del villancico “Hoy comamos y bebamos” de Juan del Encina (1468-1529)

El villancico de los siglos XV y XVI es una de las formas más importantes de la canción polifónica profana del Renacimiento español. El nombre es un diminutivo de villano y los textos tratan generalmente de asuntos rústicos o populares. La forma poética del villancico, aunque es variada en sus detalles, contiene siempre un estribillo y varias coplas; cada copla se compone de dos mudanzas y una vuelta que repite (de ahí vuelta) algunas de las rimas del estribillo (o todas ellas).

Musicalmente suelen ser breves, estróficos, silábicos y casi siempre homofónicos. La estructura musical es la de un *virelai*: dos secciones siguiendo el orden ABBA. La primera sección A corresponde al estribillo y a la vuelta del poema y las mudanzas se corresponden con la sección B. No obstante, la forma interna de los villancicos de Juan del Encina difiere del *virelai* polifónico: la sección B del *virelai* es contrastante (con ideas musicales nuevas) mientras que los diseños musicales de la sección B en Juan del Encina se derivan directamente de A (todo o en parte).

Todo ello se puede ver ilustrado en las tablas 1 y 2

Tabla 1: forma poético-musical del villancico *Hoy comamos y bebamos*

Estructura del poema	Versos del villancico	Rima	Estructura musical	Diseños musicales
Estribillo	<i>Hoy comamos y bebamos y cantemos y holguemos, que mañana ayunaremos.</i>	a b b	A	x y Z
Copla 1. Mudanza 1	<i>Por honra de sant Antruejo paremonos hoy bien anchos, embutamos estos panchos, recalquemos el pellejo. Que costumbre es de concejo Que todos hoy nos artemos, que mañana ayunaremos.</i>	c	B	y
Mudanza 2		d	B	z
Vuelta		d	B	y
Verso de estribillo		c b b	A	z x y Z
Copla 2. Mudanza 1	<i>Honremos a tan buen santo, porque en hambre nos acorra; comamos a calca porra, que mañana hay gran quebranto. Comamos, bebamos tanto hasta que nos reventemos, que mañana ayunaremos.</i>	e	B	y
Mudanza 2		f	B	z
Vuelta		f	B	y
Verso de estribillo		e b b	A	z x y Z
Copla 3. Mudanza 1	<i>Bebe, Bras; mas tu, Beneito; beba Pedruelo y Lloriente; bebe tu primeramente, quitarnos has deste preito: en beber bien me deleito; daca, daca, beberemos, que mañana ayunaremos.</i>	g	B	y
Mudanza 2		h	B	z
Vuelta		h	B	y
Verso de estribillo		g g b b	A	z x y Z
	<i>Fin.</i>			
Copla 4. Mudanza 1	<i>Tomemos hoy gasajado, que mañana vien la muerte; bebamos, comamos huerte; vamonos carra el ganado. No perderemos bocado, que comiendo nos iremos, y mañana ayunaremos.</i>	i	B	y
Mudanza 2		j	B	z
Vuelta		j	B	y
Verso de estribillo		i b b	A	z x y Z

Hoy comamos y bebamos es el villancico final de una égloga interpretada en la corte del duque de Alba el martes gordo de 1494, en la que los pastores preparan y consumen su banquete anual. El martes gordo es un momento tradicional de fiesta en el último día de la temporada de

carnaval antes de que comience el ayuno y la renuncia a la cuaresma el miércoles de ceniza. Aquí los pastores en la égloga ensalzan los placeres de comer y beber, mientras brindan entretenimiento a los nobles y cortesanos que hacían lo mismo mientras asistían a la obra. La música está compuesta para sonar rústica, con una textura principalmente homofónica y homorrítmica, armonías simples (panconsonantes) y ritmos de baile que usan efectos de hemiolia.

La sección A (estribillo) de este villancico comienza con un diseño musical (etiquetado como x en la tabla 1) donde ya podemos apreciar muchas de las características de lenguaje musical de Encina. El diseño es breve y está bien definido ajustándose al texto: coincide plenamente con el primer verso del poema. La relación música texto es fundamentalmente silábica con un estilo declamatorio.

Tenemos una textura vertical homofónica y homorrítmica a cuatro voces. Normalmente, en el Cancionero musical de palacio estas cuatro voces aparecen designadas como *tiple*, *tenor*, *contra primus* y *contra secundus*; otras veces se escribe *contra alta* y *contrabaxa*. En las transcripciones que manejamos tendríamos las voces de *tiple*, *contra alta*, *tenor* y *contrabaxa*.

Las sonoridades son claramente pre-acórdicas, es decir, sobre cada nota de la melodía Encina construye acordes tríada, casi todos en estado fundamental (sólo hay un acorde en primera inversión). Aunque en esta época no podemos hablar de armonías, acordes... dado que los compositores pensaban sólo interválicamente y las sonoridades resultantes no tenían las funciones de los acordes de la armonía moderna, he utilizado este símil para ver la modernidad de esta música y cómo se podría analizar perfecta, aunque anacrónicamente desde el punto de vista de la tonalidad funcional. De hecho, los autores schenkerianos no tendrían ningún problema al respecto.

El modo utilizado es el de *re*, claramente articulado con las cláusulas finales tanto de la sección A como de la sección B. A diferencia del motete de Victoria, no cambia de modo en toda la pieza. La nota *do#* omnipresente en la voz del tenor se aparta del modo de *re* (*pathopoeia*) y otorga a la pieza una sonoridad muy cercana a nuestra sonoridad moderna del tono de *re menor*. ¡Pero todavía estamos a finales del siglo XV!

El texto, continuando con el primer verso, también está ilustrado musicalmente: dado que comer y beber normalmente van juntos, Encina lo ilustra con un diseño musical repetido de 2+2 (una *palillogia*, es decir, la repetición de un diseño musical con las mismas notas y en la misma voz).

Como es sabido, las partituras que manejamos son transcripciones: la notación renacentista (notación mensural blanca) era diferente de la actual tanto por la forma de las notas, sus valores, signos de compás, etc. En este caso y para mi trabajo estoy utilizando la transcripción que viene en Clásicos Castalia (ver bibliografía y partitura más abajo). Métricamente está transcrito en compás tres por cuatro, pero si escuchamos diferentes versiones podemos observar que el ritmo de la pieza es un continuo vaivén de hemiolias que alternan subdivisión ternaria con binaria. El *tempo* es rápido.

También pueden observarse unos corchetes que enmarcan algunos compases de la partitura: afectan al color de las notas en la partitura original de Encina. Son para diferenciar las notas blancas con fondo blanco (que en este caso no están entre corchetes) que suelen interpretarse

en subdivisión ternaria (por ejemplo, en compás de seis por ocho) de las notas en color negro (fondo negro) que aparecen entre corchetes en la transcripción y que suelen interpretarse en subdivisión binaria (por ejemplo, en compás de tres por cuatro). Este es el origen del vaivén de hemiolias antes mencionado.

Todos estos factores contribuyen a dotar a este villancico de una atmósfera festiva evidente, acorde a su texto y sus circunstancias interpretativas antes mencionadas: la técnica expresiva de Encina es más que notoria.

El segundo verso del poema se corresponde con el diseño y de la tabla 1. La mayoría de los elementos que aparecen (relación música texto, texturas, modo, ritmo, métrica...) son comunes con lo ya dicho en el diseño x, así que no voy a repetirlos. El diseño y finaliza con la figura de la *interrogatio*: una semicadencia armónica articulada con un movimiento de segunda menor descendente en la voz del *tiple* a modo de cadencia frigia.

El tercer verso se corresponde con el diseño z de la tabla 1. Este diseño cierra la sección A (estribillo) con una cláusula contundente en *re* enfatizada en el compás 11 con la única nota extraña que aparece en toda la sección: un retardo de la cuarta por la tercera en la voz del tenor.

Aunque he etiquetado los diseños y-z de manera diferente para ilustrar su adecuación con el poema (cada uno se corresponde con un verso del mismo), musicalmente hablando forman una unidad muy curiosa, pues funcionan a modo de antecedente y consecuente: en términos modernos diríamos que y finaliza en una semicadencia y z con una cadencia perfecta. Pero es que además (¡qué riqueza!) lo construye musicalmente siguiendo la estructura de la folía temprana. Veámoslo.

Del compás 5 a la caída del 9, tras un ascenso melódico inicial hacia la nota *la* desde *fa-sol*, tenemos el descenso estructural (una *catábasis*) *la-sol-fa-mi*. En el consecuente, (compases 9 al 13), Encina cambia el ascenso inicial hacia la nota *la* con las notas *mi-fa*; a continuación, tenemos el descenso estructural del tema (otra *catábasis*): *la-sol-fa-mi-re*. Como podemos observar, el primer descenso finaliza en el segundo grado melódico el modo de *re* y el segundo descenso en la *finalis* del modo (primer grado melódico). Pero esto no es todo: la folía no sólo tenía una estructura melódica (Encina utiliza una de las posibles, pero había otras simplemente partiendo de otros grados melódicos), sino también su correspondiente estructura armónica. En el antecedente tenemos la secuencia armónica de i-VII-III-VII-i-V y en el consecuente tenemos V-i-III-VII-i-V-i. También quiero señalar que este esquema de folía contiene elementos del otro tema famosísimo en el panorama renacentista español: “*Guárdame las vacas*” (en Italia conocido como *Romanesca*). La estructura de melodía y bajo de este tema sería:

Melodía: *la-sol-fa-mi* (antecedente); *la-sol-fa-mi-re* (consecuente).

Bajo: *fa-do-re-la* (antecedente); *fa-do-re-la-re* (consecuente).

Progresión: III-VII-i- V (antecedente); III-VII- i- V- i (consecuente).

Podemos observar cómo este esquema está contenido en el de folía anteriormente explicado.

La *catábasis* antes mencionada es una de las figuras de *hypotiposis* (que se corresponde con los también llamados *figuralismos*, *madrigalismos* o *word painting*), es decir, figuras retóricas destinadas a ilustrar palabras o ideas poéticas. En este caso ilustra muy bien el contraste

(*antitheton*) poético-musical entre “y cantemos y holguemos” (texto) con la música que lo acompaña (antecedente/pregunta) y el texto “que mañana ayunaremos” con su música correspondiente (consecuente/respuesta).

Por último, los diseños y-z en conjunto también forman una *paranomasia*, es decir, articulan la repetición de un diseño musical intensificando o disminuyendo su valor expresivo mediante reducción o ampliación. En este caso, el inicio del diseño y está ligeramente variado (= *variatio*) con respecto al inicio de z; el final de y (en semicadencia) es intensificado en z añadiendo la nota *finalis* y con una cadencia perfecta en el modo de *re*.

Para la sección B (copla), Encina repite los diseños y-z con los textos de las mudanzas 1 y 2. A diferencia del *virelai* cuya sección B generalmente es contrastante, Encina quiere realzar la unidad y continuidad entre A y B, entre estribillo y copla; en otras palabras, compone una música simple y directa fácilmente reconocible, cantable... La vuelta repite la música de A y el resto de las coplas es más de la mismo. ¿Acaso no funcionan así muchas piezas del pop pasado y actual?

Análisis de *Los suspiros no sosiegan* de Juan del Encina

Tabla 2: forma poético-musical del villancico *Los suspiros no sosiegan*

Estructura del poema	Versos del Villancico	Rima	Estructura musical	Diseños musicales
Estribillo	Los suspiros no sosiegan que os envió,	a b	A	x
Verso de estribillo	hasta que a veros llegan, Amor mío.	a b		Y
Copla 1. Mudanza 1	No sosiegan ni descansan hasta veros,	c d	B	y
Mudanza 2	Y con veros luego amansan en teneros:	c d	B	y
Vuelta	Y mis tristes ojos ciegan hechos ríos,	a b	A	x
Verso de estribillo	hasta que á veros llegan, Amor mío.	a b		Y
Copla 2. Mudanza 1	Sin vuestra vista no puedo tener vida,	e f	B	y
Mudanza 2	y en veros ponéisme miedo sin medida;	e f	B	y
Vuelta	y mis sentidos me niegan do los guio,	a b	A	x
Verso de estribillo	hasta que á veros llegan, amor mío.	a b		Y
Copla 3. Mudanza 1	Por amar, tales tormentos vos me distes.	g h	B	y
Mudanza 2	qu'envió mis pensamientos siempre tristes:	g h	B	y
Vuelta	do más tristuras navegan los envió,	a b	A	x
Verso de estribillo	hasta que á veros llegan, amor mío.	a b		Y

El modo de esta pieza es el frigio transportado a *la* y me recuerda (como sonoridad expresiva) la famosa *chanson* “*Mille regretz*” (la llamada canción del emperador) de Josquin Desprez también en modo frigio, pero desde *mi*. En cambio, desde nuestros “oídos modernos” la pieza nos suena a *re* menor.

El clima y sonoridad de este villancico es completamente diferente del anterior (*Hoy comamos y bebamos*): expone las quejas de un amante por la ausencia de su amor y su vehemente deseo

por encontrarse nuevamente. La expresión de dolor y pena por dicha ausencia es palpable y pretende conmover a los oyentes (inosotros!).

El tempo es lento. La métrica y la rítmica son binarios: la partitura está transcrita en un dos por cuatro (compás de dos tiempos de subdivisión binaria).

La relación música texto es fundamentalmente silábica. Tenemos una textura homofónica a 4 voces y las sonoridades son claramente pre-acórdicas.

La sección A contiene dos diseños (x-Y de la tabla 2). Cada diseño abarca un verso largo y otro corto pues estamos ante versos de pie quebrado.

El primer diseño x ocupa los compases 1 al 8. El villancico comienza diciendo “los suspiros” y Encina subraya esta palabra de varias maneras. En el *tiple* tenemos una *circulatio* con un movimiento ascendente-descendente de segunda menor que también produce una cadencia melódica frigia (*interrogatio*). La segunda voz (*contra altus*) dobla en terceras al tiple con un movimiento *do#-re-do#*, con una nueva *circulatio e interrogatio*. Además, la nota *do#* no pertenece al modo frigio lo cual origina una *pathopoeia*, es decir, genera un semitono que no pertenece a la modalidad de la pieza con el fin de despertar los afectos (¿está suspirando desasosegadamente! ¿por qué?). Tanto aparece este *do#* a lo largo del villancico que a nuestros oídos modernos nos suena más a un tono de *re* menor que a un modo de *la* frigio. ¿Acaso no es otro signo de la modernidad de este lenguaje?

Por otro lado, si observamos la voz del bajo podemos apreciar las notas estructurales del modo *la* frigio (*la-re*): la nota *finalis* y la dominante (*deuterus* plagal). Estas notas van a ser muy importantes a lo largo de la pieza y articulan las cláusulas más importantes. Los compases 7-8 elaboran la primera cláusula en *la* intensificando el compás 7 con notas extrañas (dos notas de paso y un retardo 7-6). El movimiento melódico *sib-la* del bajo es también típico de una cláusula en el modo frigio produciendo asimismo una *interrogatio*.

En los compases 9-18 tenemos el diseño y. Quiero aclarar que en la tabla 2 la Y (mayúscula) equivale a la misma música y el mismo texto; la y minúscula es para la misma música, pero cambia el texto. Este diseño también se articula con una cláusula en los compases 16-17 en el modo frigio de *la*, pero ahora de manera diferente a la del diseño x: el bajo de *la-re-la*, es decir, las notas estructurales antes mencionadas. Esta cláusula también se intensifica en el compás 16 con notas de paso acentuadas en las dos voces superiores y bordadura en el tenor. De los compases 13 al 14 tenemos otra cláusula intermedia con el movimiento *sib-la* en el bajo (nueva *interrogatio*): esta articula el final del verso largo del pie quebrado.

La sección B (compases 19 al 28) repiten exactamente el diseño y pero ahora con los versos de las mudanzas 1 y 2. La vuelta repite la música de A continuando con el resto de las coplas.

Interpretación de ambos villancicos: de acuerdo con los tratados y prácticas interpretativas de la época, hoy día este repertorio se aborda de múltiples maneras, lo cual genera una gran riqueza de versiones tanto en grabaciones como en conciertos en vivo.

- a) Interpretación exclusivamente vocal.
- b) Interpretación vocal con acompañamiento instrumental (por ejemplo, una vihuela, un laúd renacentista... o instrumentos de percusión)

- c) Interpretación vocal doblando las voces con instrumentos (violas da gamba, flautas, sacabuches...)
- d) Cantar la voz superior y el resto sustituirlas por instrumentos.
- e) Mezclar diferentes posibilidades a lo largo de las diferentes secciones de la obra: según sea estribillo, copla (diferenciando mudanza y vuelta) o entre las diferentes coplas.

Conclusiones finales

Tomás Luis de Victoria (1548-1611) y Juan del Encina (1468-1529): hemos analizado obras de dos compositores que no coincidieron en vida y que pertenecen a distintas etapas del Renacimiento español. Se trata de dos paradigmas muy diferentes; en primer lugar, Victoria es considerado (junto Palestrina, Lasso, Byrd, G. Gabrieli, etc.) uno de los grandes maestros de la polifonía europea del momento; Juan del Encina, músico-poeta-dramaturgo (un compositor más “local” y para algunos autores mejor poeta que músico) es el maestro que en un estilo “culto” imita la música popular de su época y cuyo lenguaje fundamentalmente consonante “sintoniza mejor” con nuestras sonoridades actuales y lo que hoy denominaríamos “música ligera” o “de consumo” que quiere conectar directamente con su público a través de una comprensión directa de la misma con la finalidad de amenizar, divertir y agradar. En segundo lugar, ambos tienen sensibilidades compositivas opuestas: el primero se centra en la música religiosa y el segundo en la música profana.

Ambos tienen en común el uso, en mayor o menor medida, de la retórica como medio de articulación del discurso poético-musical, así como de las técnicas compositivas propias de la época que les tocó vivir. Y también tienen en común haber pertenecido a una etapa de la historia de la música, el Renacimiento, en donde el repertorio español se “codeaba” con la música europea del momento y cuya cota de calidad artística era muy alta.

En fin, ambos autores (y ¡tantos otros!) que forman parte del riquísimo patrimonio musical español deberían ser abordados más a menudo en nuestra praxis interpretativa, analítica... y, como no podía ser menos, formando parte de uno de los proyectos de nuestro grupo de trabajo “Descubriendo la música clásica desde dentro”. ¡Espero que los disfrutéis tanto como nosotros y el coro de nuestro Conservatorio Eliseo Pinedo de Logroño!

BIBLIOGRAFÍA

Atlas, Allan W.: *La música del Renacimiento*. Akal Música, 2002.

Bennett, Roy: *Léxico de Música*. Akal diccionarios, 2003.

Burkholder, J.P.-Grout, D.J y Palisca, Cl.V: *Historia de la música occidental*. Alianza Música (9ª edición, 2019)

Cartas Martín, Iván: *Retórica musical. El madrigal lo pur respiro de Carlo Gesualdo*. Icono 14 nº 5 2005

Encina, Juan del: *Poesía lírica y cancionero musical*. Clásicos Castalia, Madrid, 1975

Hill, John Walter: *La música barroca*. Akal Música, 2008

Kühn, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Edit. Labor, 1992.

Jeanneteau, Jean: *Los modos gregorianos. Historia-análisis-estética*. Abadía de Silos, 1985.

López Cano, Rubén: *Música y Retórica en el Barroco. Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII*. Universidad Autónoma de México, 1995.

López Cano, Rubén: *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Libro electrónico. Barcelona, octubre 2022.

Michels, Ulrich: *Atlas de música I y II*. Alianza editorial, 1982

Morais, Manuel: *la obra musical de Juan del Encina*, Centro de cultura tradicional, diputación de Salamanca, 1997.

Randel, Don Michael (ed): *Diccionario Harvard de Música*. Alianza Editorial, 1997.

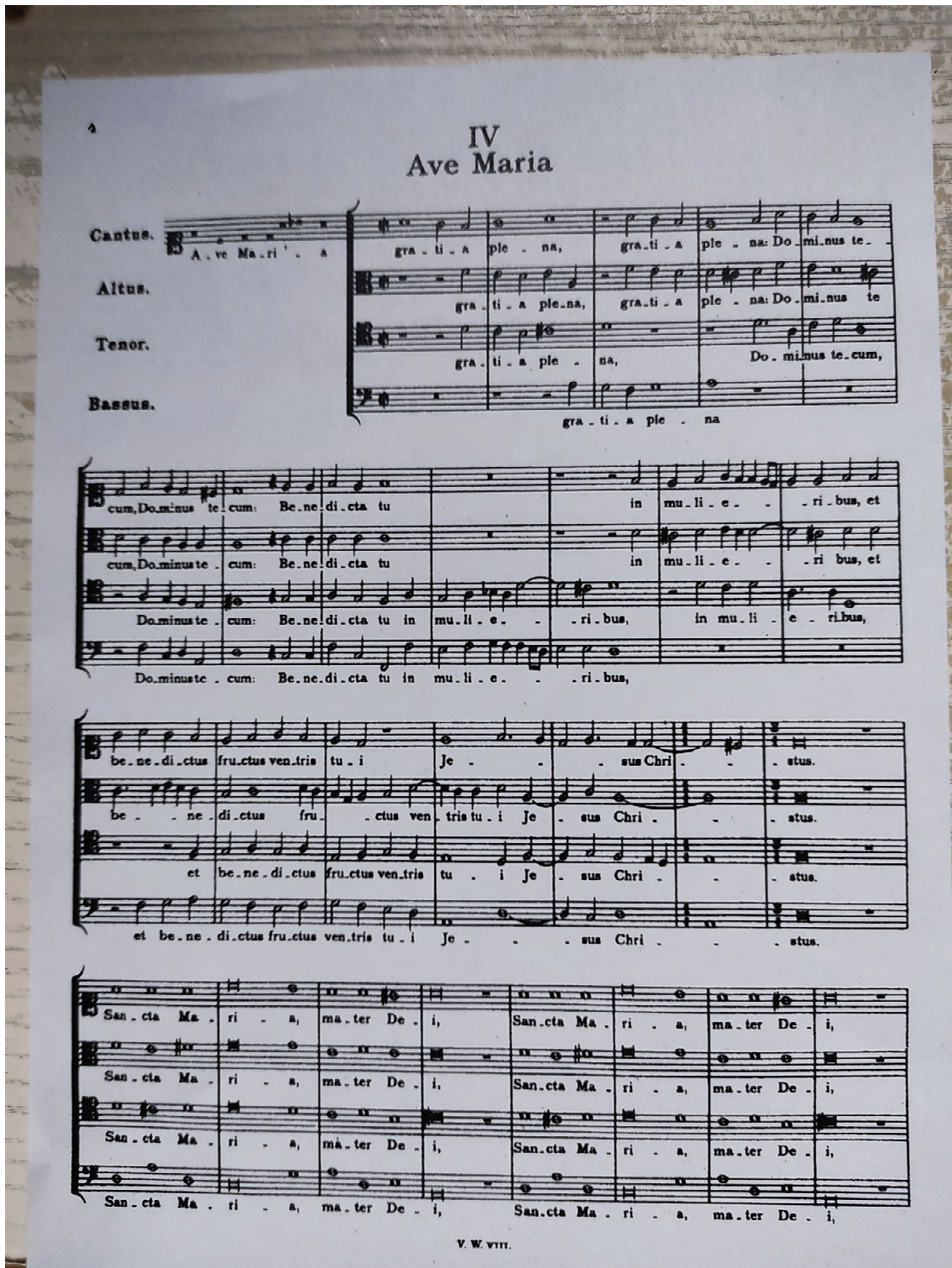
Rubio, Samuel: *la polifonía clásica*. Biblioteca "La ciudad de Dios", El Escorial, Madrid, 1956.

Victoria, Tomás Luis de: *Opera omnia*, ed. F. Pedrell (Leipzig 1902-13/R1965, vol VIII)

Varios: *"Estudios Tomás Luis de Victoria. Studies"*. ICCMU, Colección música hispana. Textos.Estudios. 2013.

Nota final: incluyo las partituras analizadas en este trabajo para un mejor seguimiento de las explicaciones y una mejor comprensión del mismo.

Partitura del Motete *Ave María* de Tomás Luis de Victoria.



4

IV Ave Maria

Cantus. Ave Ma-ri-a gra-ti-a ple-na, gra-ti-a ple-na: Do-mi-nus te-

Altus. gra-ti-a ple-na, gra-ti-a ple-na: Do-mi-nus te

Tenor. gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus te-cum,

Bassus. gra-ti-a ple-na

cum, Do-mi-nus te-cum: Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus, et

cum, Do-mi-nus te-cum: Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus, et

Do-mi-nus te-cum: Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus, in mu-li-e-ri-bus,

Do-mi-nus te-cum: Be-ne-di-cta tu in mu-li-e-ri-bus,

be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus Chri-stus.

be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus Chri-stus.

et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus Chri-stus.

et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i Je-sus Chri-stus.

San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i, San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i,

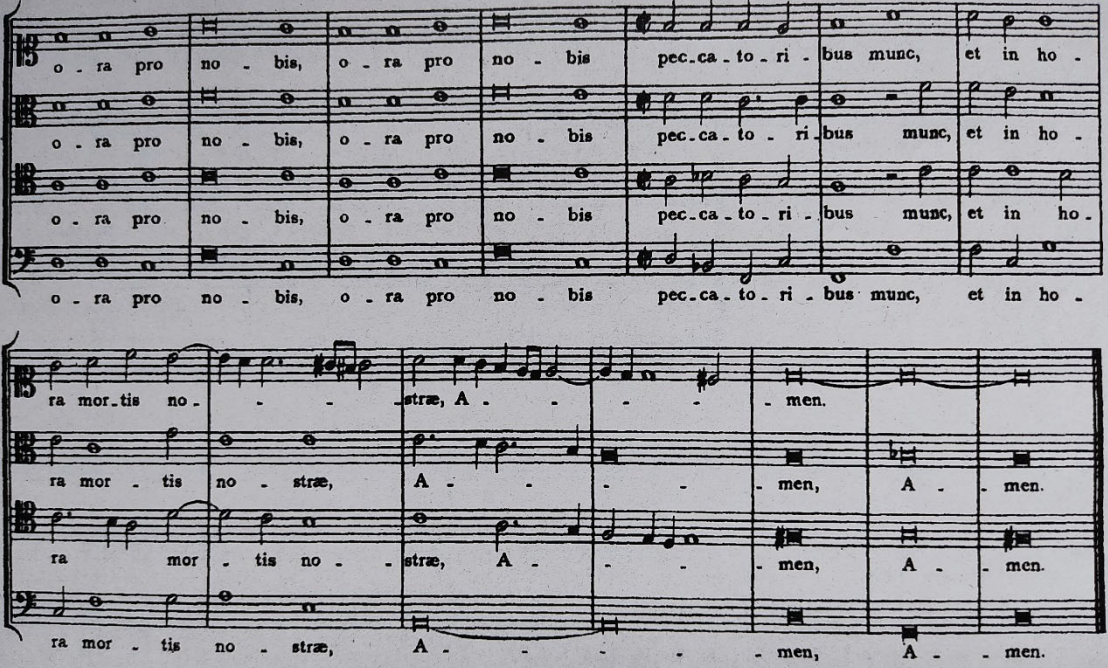
San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i, San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i,

San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i, San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i,

San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i, San-cta Ma-ri-a, ma-ter De-i,

V. W. VIII.

5



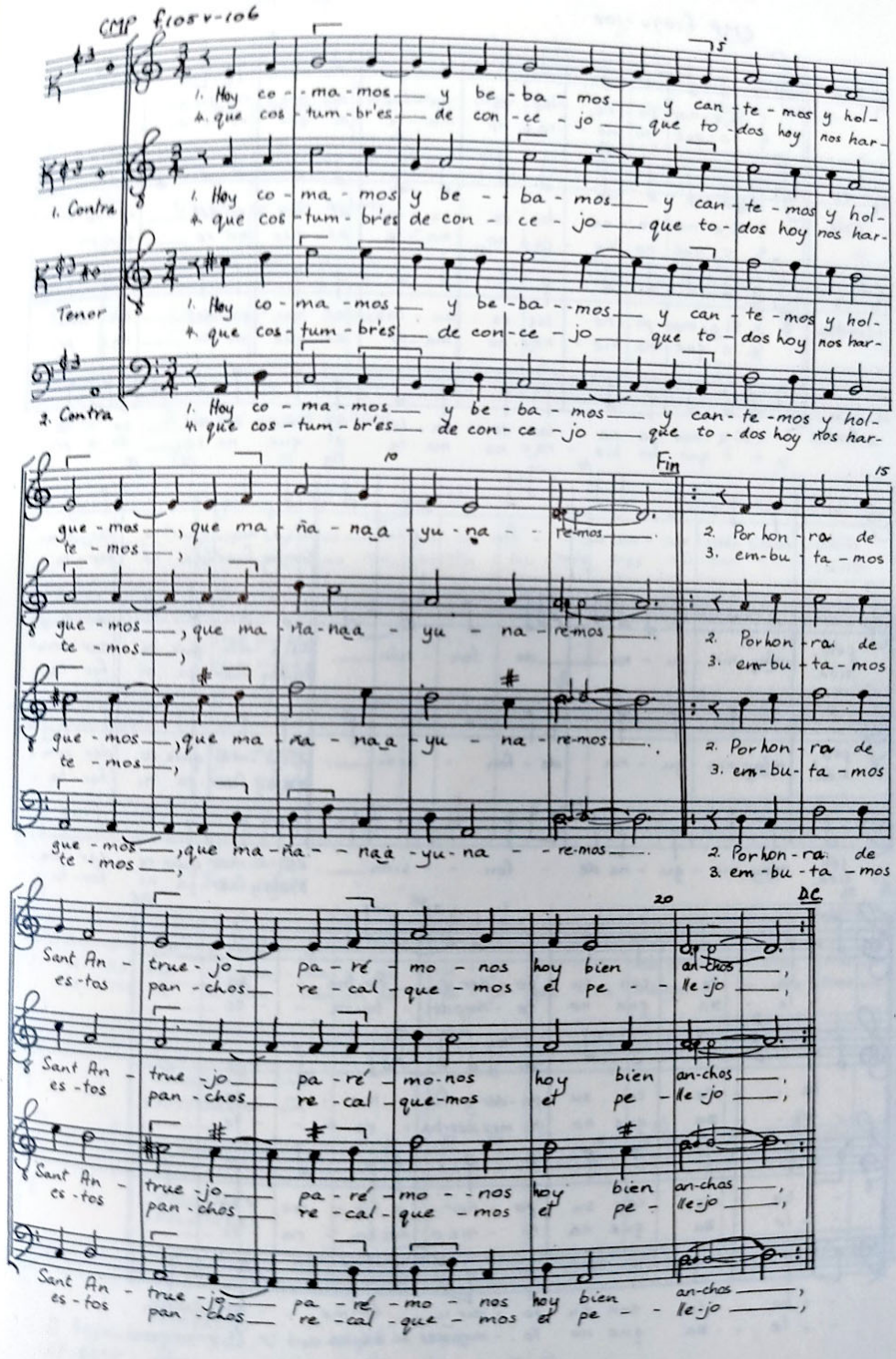
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus munc, et in ho -
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus munc, et in ho -
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus munc, et in ho -
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis pec - ca - to - ri - bus munc, et in ho -

ra mor - tis no - stræ, A - men.
ra mor - tis no - stræ, A - men, A - men.
ra mor - tis no - stræ, A - men, A - men.
ra mor - tis no - stræ, A - men, A - men.

Partitura del villancico *Hoy comamos y bebamos* de Juan del Encina

20 (95)
Hoy comamos y bebamos

CMP f.105v-106



1. Hoy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol -
que cos - tum - br'es de con - ce - jo que to - dos hoy nos har -

1. Contra 1. Hoy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol -
que cos - tum - br'es de con - ce - jo que to - dos hoy nos har -

Tenor 1. Hoy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol -
que cos - tum - br'es de con - ce - jo que to - dos hoy nos har -

2. Contra 1. Hoy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol -
que cos - tum - br'es de con - ce - jo que to - dos hoy nos har -

que - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 2. Por hon - ra de
te - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 3. em - bu - ta - mos

que - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 2. Por hon - ra de
te - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 3. em - bu - ta - mos

que - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 2. Por hon - ra de
te - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 3. em - bu - ta - mos

que - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 2. Por hon - ra de
te - mos , que ma - ña - ña - ya - na - re - mos . 3. em - bu - ta - mos

Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos hoy bien an - chos ,
es - tos pan - chos re - cal - que - mos el pe - lle - jo ,

Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos hoy bien an - chos ,
es - tos pan - chos re - cal - que - mos el pe - lle - jo ,

Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos hoy bien an - chos ,
es - tos pan - chos re - cal - que - mos el pe - lle - jo ,

Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos hoy bien an - chos ,
es - tos pan - chos re - cal - que - mos el pe - lle - jo ,

Fin

DC

Partitura del villancico *Los suspiros no sosiegan* de Juan del Encina.

17 (116)

Los suspiros no sosiegan

CMP f.1004-101
 Prot. f.24



1. Los sos - pi - ros no so - sie - gan que os en - ve -
 4. y mis tris - tas o - jos cie - gan he - chos re -

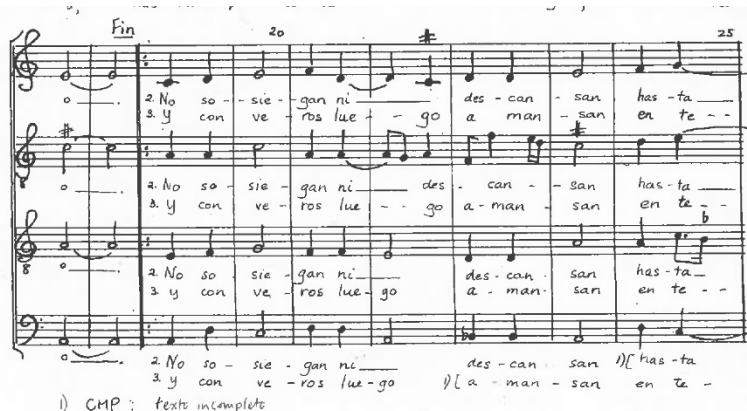
1. Con - tra 1. Los sos - pi - ros no so - sie - gan que os en - ve -
 4. y mis tris - tes o - jos cie - gan he - chos re -

Tenor 1. Los sos - pi - ros no so - sie - gan que os en - ve -
 4. y mis tris - tes o - jos cie - gan he - chos re -

2. Con - tra 1. Los sos - pi - ros no so - sie - gan que os en - ve -
 4. y mis tris - tes o - jos cie - gan he - chos re -

has - ta que a ve - - ros lle - gan, a - mor - mí
 has - ta que a ve - - ros lle - gan, a - mor - mí
 has - ta que a ve - - ros lle - gan, a - mor - mí
 has - ta que a ve - - ros lle - gan, a - mor - mí

Fin 20 25



2. No so - sie - gan ni des - can - san has - ta
 3. y con ve - ros lue - go a - man - san en te -

2. No so - sie - gan ni des - can - san has - ta
 3. y con ve - ros lue - go a - man - san en te -

2. No so - sie - gan ni des - can - san has - ta
 3. y con ve - ros lue - go a - man - san en te -

1) CMP: texto incompleto

De



ve - ros
 he - ros
 ve - ros
 he - ros
 ve - ros
 he - ros