Recerca Musicològica VIII, 1988, 143-191

Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757-1809?): contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII

M. CARME RUSIÑOL

Recerca d'una forma i adscripció a un llenguatge: A l'estil clàssic musical, forma i contingut són inseparables.

Els valors d'ordre, claredat, proporció i harmonia generen esquemes formals propis, creen un equilibri que impel·leix l'adopció d'un llenguatge adient. La música instrumental trobarà la síntesi de llenguatge i forma en l'esquema sonata; la vocal, haurà d'afaiçonar l'ària als pressupostos del nou llenguatge. En el classicisme europeu de finals del segle XVIII, l'ària trobarà un terreny adobat en la forma cantata, sobretot en el camp de la música no litúrgica.

El *villancico* hispànic del final del segle XVIII no defugí aquestes tendències, maldà per acoblar-se als corrents estilístics occidentals. Aquest afany es fa palès de manera especial en la producció no litúrgica de M. Juncà. En la divisió que establim al llarg de la seva producció de *villancicos* percebem clarament el decantament i les influències que seguiren les dues etapes; una primera, ancorada encara en la cotilla tradicional *estribillo-coplas* amb un llenguatge classicista arcaïtzant, i una segona, abocada a l'afirmació d'aquest classicisme cada vegada més cohesionat dins la forma cantata. En aquest segon període podem fins i tot copsar el desenvolupament cronològic en la forma de bastir l'ària i l'*estribillo*; l'*estribillo* va perdent pes com a nucli dinamitzador del *villancico*, i l'ària engrandeix les seves dimensions, a la vegada que enriqueix les seves possibilitats harmòniques, rítmiques i expressives. Difícilment hauria pogut atènyer el grau de cohesió i diversitat que adquirí amb l'estructura rígida de la primera etapa.

La forma de l'ària del *villancico* de Juncà obeeix principalment a la

concepció dinàmica del classicisme. Com molt bé assenyala Rosen[1], la forma ABA de l'ària *da capo* resultava massa estàtica per al classicisme. A les acaballes del segle XVIII trobem àries en *tempo moderato* amb una secció concloent més ràpida, encara que la secció final no és una coda, sinó una part independent amb una resolució harmònica de totes les tensions anteriors. Al programa del primer moviment *(andante amoroso)* veiem la configuració d'una estructura binària lluny de la forma *da capo* tradicional, ja que no té part central; el moviment final *(allegretto)* és un afegitó de moviment diferent i variació de llenguatge que trenca el caràcter estable de la primera part, l'estabilitat harmònica a la tonalitat principal Sol, alleuja la tensió tonal tònica-dominant de l'*andante*.

L'estructura formal de l'*estribillo* s'adiu a les peculiaritats clàssiques que es donaven a la segona estapa: escurçament de les seves dimensions, i afebliment de la seva importància com a nucli dinamitzador, encara que no perd mai el seu paper cohesionador, atesa la seva repetició obligada.

En l'adopció d'un llenguatge, el *villancico* no dubta d'incorporar elements del classicisme, de forma contundent, a la primera part de l'ària, lleugeres pinzellades contrapuntístiques a les dues primeres frases de l'*allegretto*, però retorna l'homofonia estricta al *villancico* i a les *coplas*.

Tant en la configuració temàtica de la primera part de l'ària com al llarg de tot l'*estribillo*, combat la independència horitzontal de les veus, estableix seccions periòdiques en les frases, i en el terreny harmònic, malda per assolir la independència vertical de l'harmonia. El Baix Alberti, present al llarg de l'acompanyament dels violins, ajuda a destruir la tendència horitzontal de les frases i afirma la verticalitat dels acords.

Estilísticament, l'ària segueix els postulats de l'estil *galant*; hi trobem les peculiaritats del primer classicisme: ornamentació, embelliments, melodia *cantabile*, presència de la cadença *galant* en molts dels seus finals de frase, exclusió total de notes llargues a les frases del tenor, i adopció de figuracions breus, de manera especial a les parts melismàtiques del primer violí i a la veu solista del tenor.

La incidència de l'italianisme és molt precisa a les parts on el *solo* i l'acompanyament de violins dialoguen com en un episodi d'*opera buffa*. L'estil juganer i sanguini de l'òpera napolitana contribueix a fer ressortir el caràcter dramàtic de l'ària (compassos 19-21, 40-44, 48-54).

El cromatisme de l'ària obeeix a necessitats estètiques d'ornamentació i embelliment, però aquest mateix cromatisme segueix plantejaments de

[1] ROSEN, Charles, *The Classical Styl*, London 1976, p. 58.

caràcter dramàtic a l'*estribillo* que l'allunya d'una classificació estricta d'estil *galant*. Aquí fóra difícil afirmar que trets d'expressivitat de caire subjectiu, llast del darrer Barroc, coincideixin amb el que després s'anomenarà *Empfindsamkeit* o estil del Nord, atès que en aquest no existeix programa semàntic, i en el dramatisme d'aquest *villancico* detectem cromatismes, melismes i síncopes que recorden deixalles de l'expressió barroca.

La simetria: El Barroc assolia la unitat i totalitat de la forma mitjançant un discurs expansiu i autogenerador que excloïa seccions independents; el Classicisme, en canvi, trobarà la unitat organitzant parts i seccions confegides dins un marc formal definit. Així, el component clàssic de la simetria apareix en la configuració del primer moviment de l'ària i en l'estructura rítmica de l'*estribillo*. En el moviment *andante amoroso* de l'ària es palesa en diversos nivells i seccions; hi ha una jerarquia precisa entre les seves frases, dividides periòdicament per una semicadença i acabades per una cadença autèntica. Els passatges melismàtics, fàcils d'esmunyir-se en una perillosa irregularitat, inclouen un grau d'ordre i subjecció en incorporar progressions definides i regulars.

Aquest ordre actuarà com a element regulador del ritme; les pauses, intervindran per separar frases i períodes; en els inicis trobarem una harmonia perfecta en la utilització de les anacrusis, que a l'ària serà total. Les cèl·lules rítmiques de l'*estribillo*, en forma de tresets marcats pels violins, dibuixaran tot el pes de l'estructura rítmica de tot el moviment i, juntament amb les cèl·lules cromàtiques i les progressions harmòniques del baix, adoptaran un caire de *leit motif*.

Les frases de les cobles i del recitat, així com la seva estructura general, seguiran un pla regulat i ordenat, i solament el moviment final de l'ària *(allegretto)* s'allunyarà potser d'aquesta sensibilitat simètrica estricta. Tanmateix, trobem un equilibri de les diferents intervencions de la veu solista i les de l'acompanyament instrumental.

La polaritat harmònica: «Fou el llenguatge de la tonalitat el que possibilità l'advenir de l'estil clàssic»[2].

El gran canvi experimentat en la tonalitat del segle XVIII el constituí una nova polaritat emfàtica entre la tònica i la dominant. La tornada a la tònica, de manera que no sobrepassés les tres quartes parts d'un moviment, era essencial per a l'estil de l'últim quart de segle. M. Juncà segueix al peu de la lletra aquest llenguatge harmònic. L'entestament per tornar

[2] ROSEN, Charles, *The Classical Styl*, London 1976, p. 23.

a la tònica li confereix regularitat i dramatisme ensems; la cadença periòdica ressalta els efectes d'aquesta polaritat tonal. Abunden els exemples de cadences acabades en la tònica al llarg de tota l'obra.

Els acords, malgrat la seva senzillesa, denoten trets definidors d'un estil que tendeix a reflectir cada vegada més els trets dramàtics. L'acord de sèptima apareix a la meitat de les cadences autèntiques de l'ària i de l'*estribillo*. L'estructura harmònica de l'*estribillo* es basa fonamentalment en l'ús de l'acord de sexta augmentada que apareix com una tercera disminuïda en el dibuix horitzontal del baix i de les veus, hi actua com un element il·latiu i de gran força dramàtica, sobretot en l'actuació de les veus i dels violins, que podria ésser perfectament un llast de la influència dramàtica barroca. Però, en el cas de Juncà, també assenyalaríem la persistència d'unes pràctiques harmòniques autòctones si seguim l'observació de V. Ripollès[3]. Aquest acord també el trobem a la segona part de l'ària (compassos 55-74) i a la melodia de les cobles.

El segon grau rebaixat de la tonalitat destaca en les cadences de la introducció i en la coda instrumental de l'ària, i a l'*allegretto*, molt lleugerament.

L'adopció del to menor reforça el cromatisme de les parts melòdiques. Apareix a la frase B del primer moviment de l'ària i als compassos 55 a 74 de l'*allegretto*.

Finalment, hem de remarcar l'absència total del xifrat dels acords en el baix.

L'ornamentació i la intensificació dramàtica: Durant el primer terç de segle, l'expressió dramàtica començava a mostrar-se, no solament en el detall sinó també en la globalitat de l'obra. Calia renunciar a les antigues simetries barroques; per aquest motiu, la forma barroca de l'ària *da capo* resultava massa estàtica. S'imposaren les simetries de caire clàssic i s'utilitzaren nous recursos.

Els elements galants, d'ornamentació i embelliment, figuren a la part principal del *villancico*: l'*andante* de l'ària. Mentre els violins declamen en figuracions breus, que podrien ser extretes d'una ària còmica, les figures melòdiques estableixen el perfil del clímax: elevació o caiguda. Els cromatismes de la veu de tenor són embelliments per a reforçar el caire melismàtic, les síncopes suporten les parts sostingudes de la línia melòdica. Les anacrusis, a l'inici de les frases, serven encara la tradició expressiva

[3] RIPOLLÈS, Vicenç, *El Villancio i la Cantata del Segle XVIII a València*, p. XIX.

hispànica. *Pizzicati* i trèmols, a la part de corda, es lliguen a les pràctiques europees.

La prevalença de la música sobre el text, tret essencial del classicisme europeu, s'afebleix al llarg de tota l'obra, on hi ha exemples clars d'intencionalitat semàntica, de forma clara, en el *solo* de l'ària (compassos del 19 al 32) i on s'utilitzen figuracions ascendents i descendents, que corresponen al sentit del text. Un semblant grau de dramatisme el percebem en els cromatismes i duos melismàtics de l'*estribillo*.

El llenguatge instrumental: Desapareix la indeterminació barroca, i el conjunt instrumental tendeix a la uniformitat, distinció de tota la música europea, especialment, a Mannheim i a Viena[4]. M. Juncà se serveix dels acoblaments propis d'aquestes escoles i estableix un bloc instrumental gairebé homogeni en la seva segona etapa: dos violins, dues trompes, dos oboès o dues flautes i acompanyament; només en pocs casos, la viola o l'orgue.

Com a bon classicista, intensifica el protagonisme de la corda que accentua el caràcter *cantabile* de l'obra, i les figuracions menudes embelleixen l'ornamentació *galant*. El segon violí assumeix la força dinàmica del Baix Alberti i contribueix a incrementar la consonància harmònica doblant la melodia amb terceres i sextes. Ambdues parts presenten passatges de gran dificultat tècnica.

Els oboès donen suport als passatges cromàtics i sincopats. En aquesta obra tenen un paper molt poc destacat, especialment a l'ària, on no arriben a completar la meitat de les frases.

Les trompes es limiten a cobrir el simple forniment acòrdic.

Les flautes de l'*estribillo* marquen el sentit dramàtic que es desprèn de tot aquest moviment.

L'acompanyament, no desaparegut encara del programa clàssic per la necessitat de mantenir la precisió rítmica a les obres vocals, aguanta tot l'edifici homofònic i marca el pes modulant de l'harmonia. A l'*estribillo* té un paper més important, dobla el cromatisme i marca el pas de les progressions modulants.

[4] BONASTRE, Francesc, «Rodríguez de Hita», *Revista de Musicologia*, volum II (1979), número 1.

Estribillo

Moviment: Andante Largo
Compàs: C
Tonalitat: La M
Veus: Tiple, Alto, Tenor i Baix
Acompanyament Instrumental: 2 flautes, 2 trompes, 2 violins i Ac. Continu.

Frase	Compassos	Inici	Períodes	Tonalitats	Cadences
Int. instr.	10	Tètic	2	La-Mi-La	Autèntica
Tutti	5	Tètic	2	La-Fa-Mi	Semi c.
Duo	2	Anacrúsic		Mi	
Tutti	3	Anacrúsic	1	Do-Sol-Do	Semi c.
Duo	3	Anacrúsic		Si	
Tutti	2	Anacrúsic	1	Sol-Mi	Semi c.
Transc. harmònica	2	Anacrúsic	1	La	
Tutti	4	Anacrúsic	1 rep	La	Completa
Coda instr.	4	Tètic	2	La	Autèntica

Cobles

Tonalitat: La M
Veus: Tiple i Alto
Acompanyament Instrumental: 2 violins i Ac. Contínu.

Frase	Compassos	Tonalitat	Inici	Final
1a	4	La	Anacrúsic	Femení
2a	4	La	Anacrúsic	Masculí
3a	4	La	Anacrúsic	Masculí

Ària

Moviment: Andante Amoroso
Compàs: C
Tonalitat: Sol M
Veu: Tenor
Acompanyament Instrumental: 2 violins, 2 trompes, 2 oboès i Ac. Continu.

Frase	Compassos	Inici	Períodes	Tonalitats	Cadences
Exposició					
Int. instr.	8	Anacrúsic	2	Re-Sol	Semi c.-C. aut.
A	8	Anacrúsic	2	Re-Sol	Semi c.-C. aut.
B	9	Anacrúsic	2	La-Re	Semi c.-C. aut.
Cadença Vocal A	6	Anacrúsic	2	Re-Re	Semi c.-C. aut.
Reexposició					
A	8	Anacrúsic	2	Re-Sol	Semi c.-C. aut.
B'	9	Anacrúsic	2	Re-sol m	Semi c.-C. aut.
Cadença Vocal A	9	Anacrúsic	2	Sol-Sol	Semi c.-C. aut.
Cadença Instr. A	4	Anacrúsic	2	Re-Sol	Semi c.-C. aut.

Ària

Moviment: Allegretto
Compàs: 2/4
Tonalitat: Sol M
Veu: Tenor
Acompanyament Instrumental: 2 trompes, 2 violins, 2 oboès i Ac. Continu.

Frase	Compassos	Inici	Períodes	Tonalitats	Cadences
Int. instr.	6	Tètic	2	Sol	Tònica
a	3	Anacrúsic	1	Sol	Tònica
a'	3	Anacrúsic	1	Sol	Tònica
a''	6	Anacrúsic	Repetició	Sol	Tònica
Coda	3	Anacrúsic	1	Re	Tònica
a'''	16	Tètic	4	Sol	Autèntica
a''''	7	Anacrúsic	2	sol m	Autèntica
Coda	7	Anacrúsic	2	sol m	Semi c.
a''' *(rep)*	16	Tètic	4	Sol	Autèntica
Coda	14	Tètic		Sol	Autèntica
Coda instr.	7	Tètic		Sol	Autèntica

ESTRIBILLO

Mira piadosa Thecla:
este pueblo afligido
ya rendido está,
que llora arrepentido,
ya rendido está,
rendido está.

COPLAS

Si ingratos nuestros padres
tu clemencia irritaron,
estos hijos ya lloraron,
ya imploran tu piedad.

De tus hijos muy amados
grava siempre en sus pechos
la esperanza en todos echos
de tu gran protección.

RECITADO

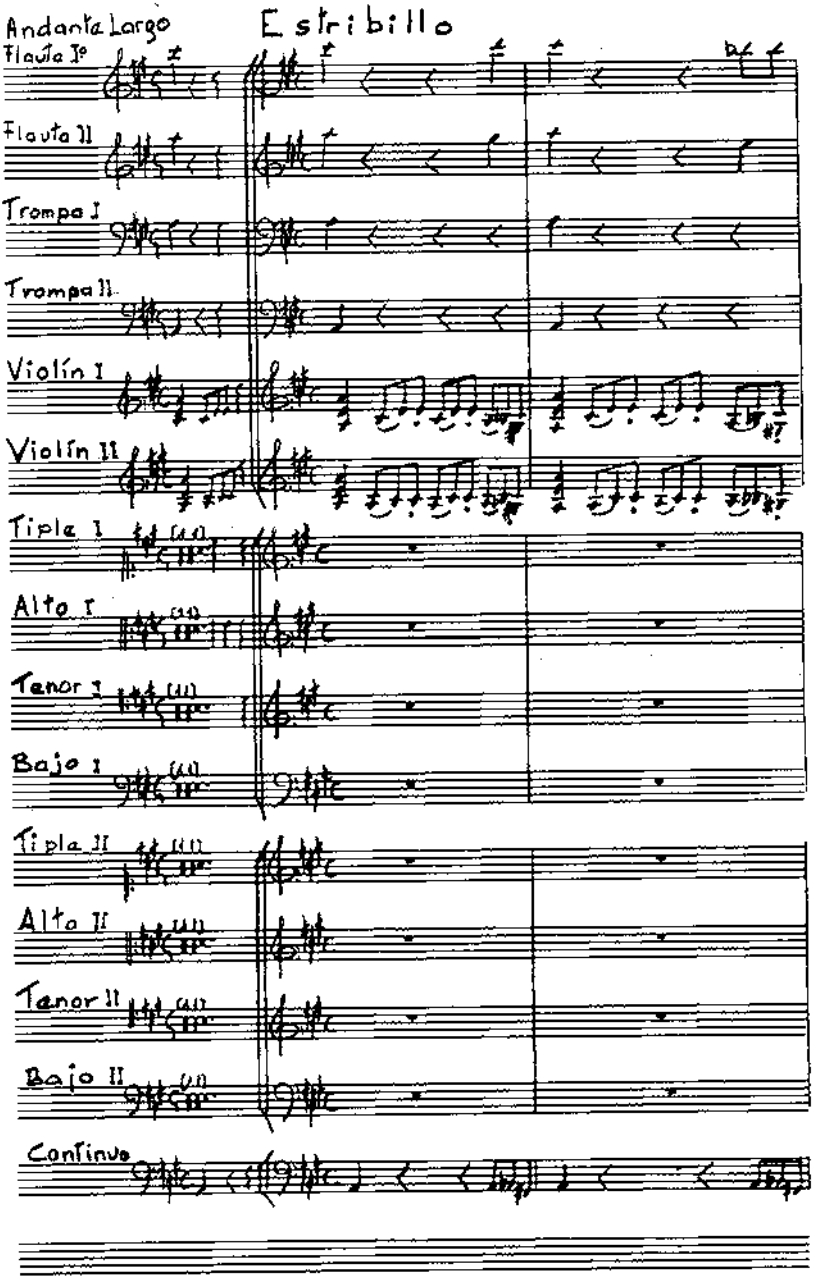
Alien[t]o o ciudadanos generosos del
culto desta Madre,
del culto deste brazo muy zelosas
hoy os dispensa el gran Dios.
Seguro amparo en Thecla,
de valor exemplo raro,
quien la virtud arrasa y vacilante
fortalece con sólo su semblante.

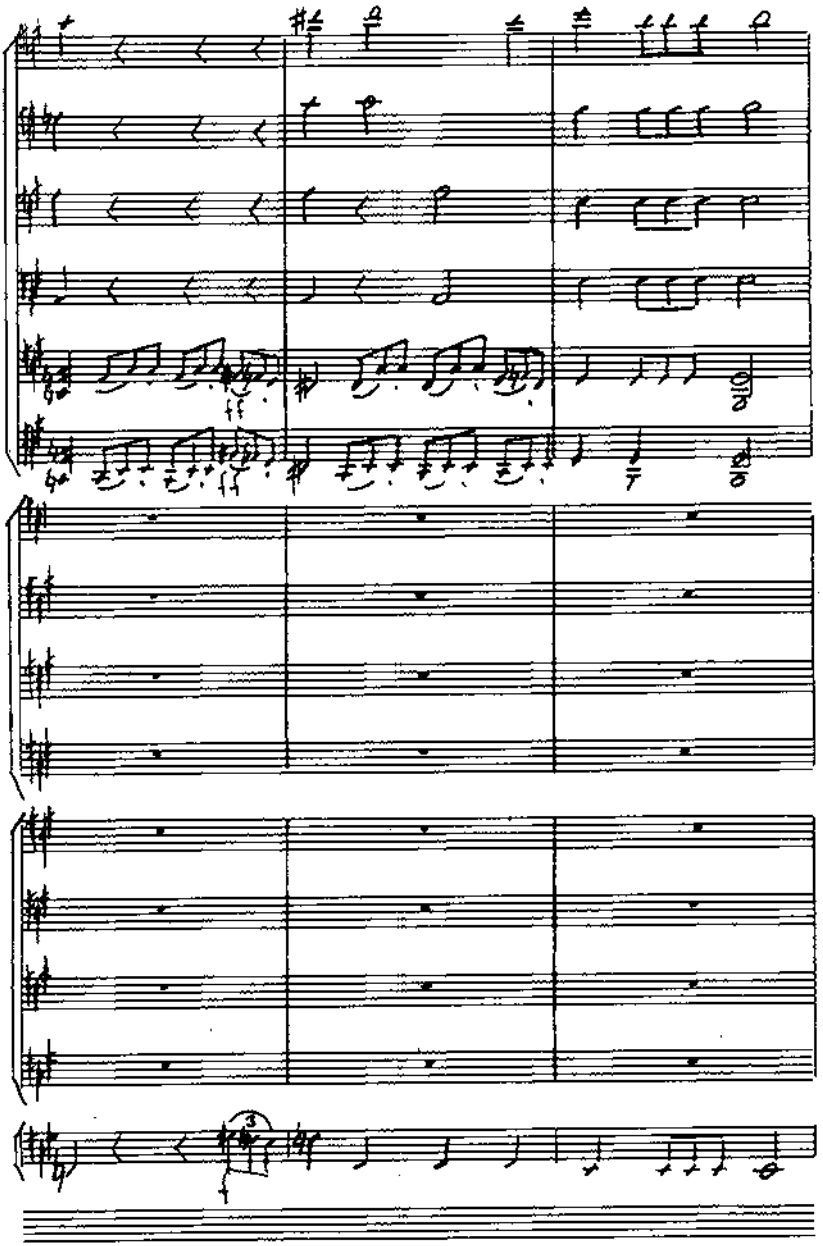
ÀRIA

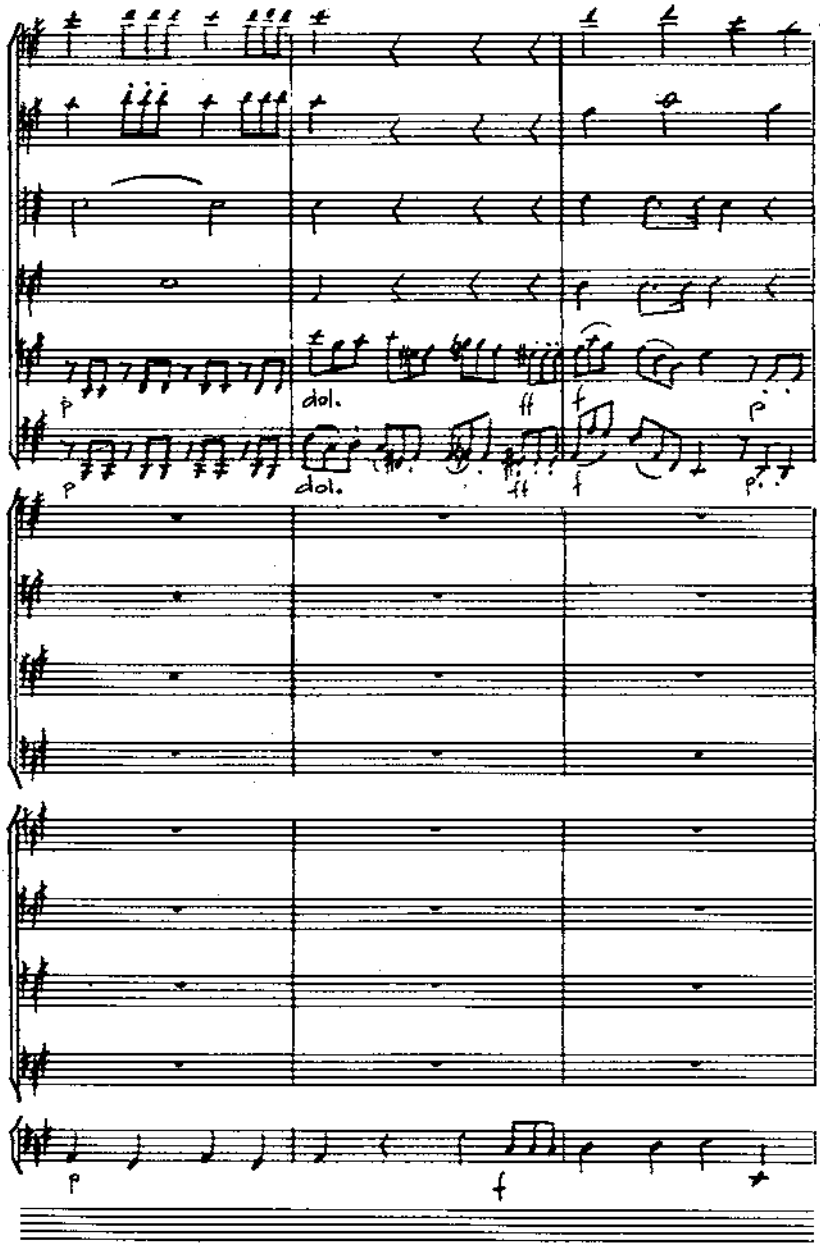
Aquel Señor que dispone
llenar de mil avecillas,
que cantan sus maravillas
los ayres, tierra y mar.

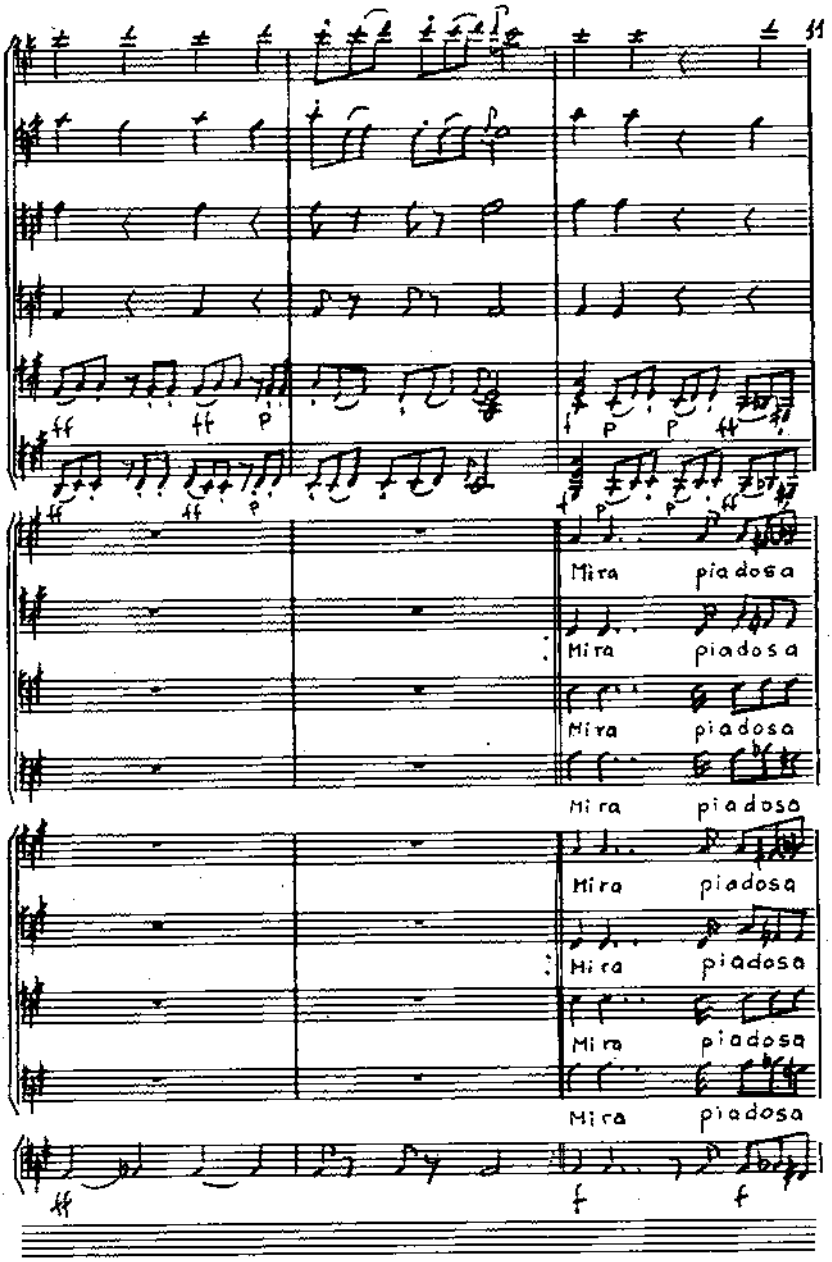
ALLEGRETO

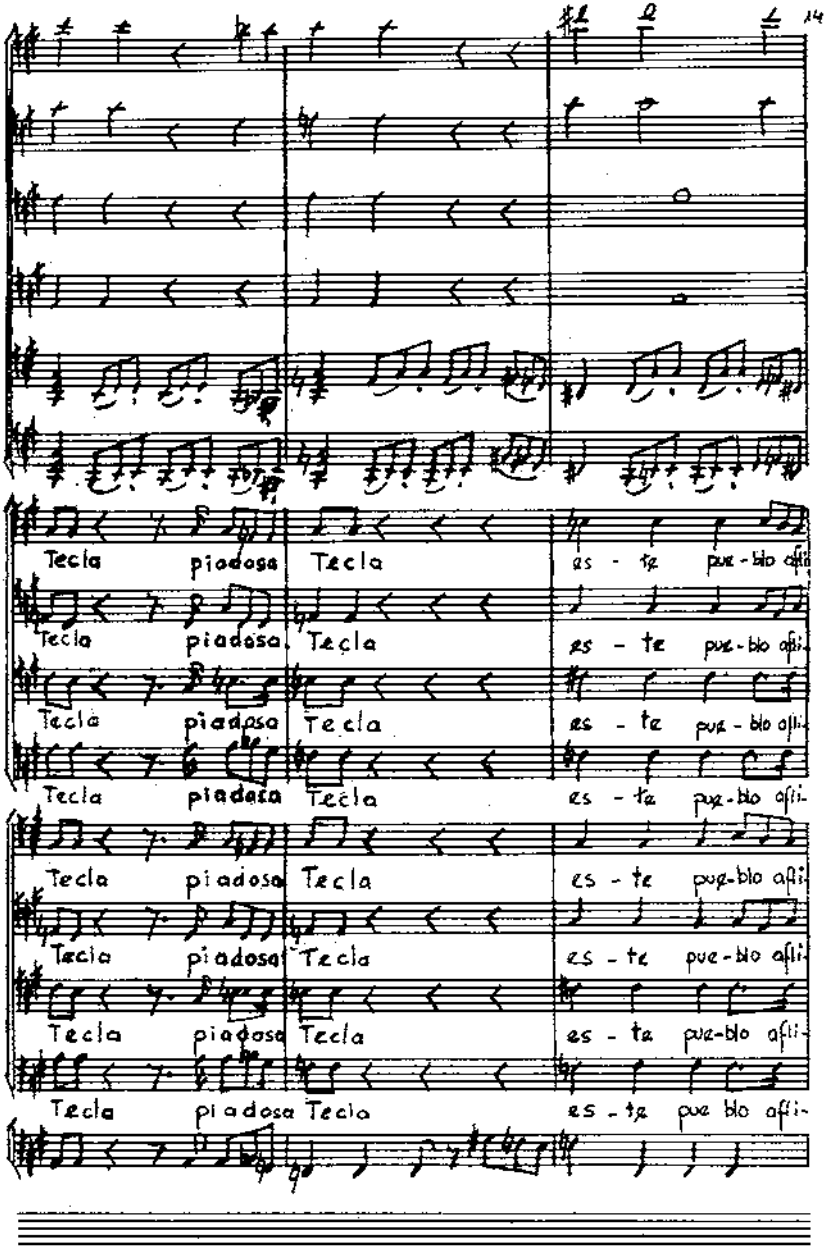
Dará voces a este pueblo
que por María noche y día,
que por Thecla,
sepa con mucha armonía
su augusto nombre invoca[r].

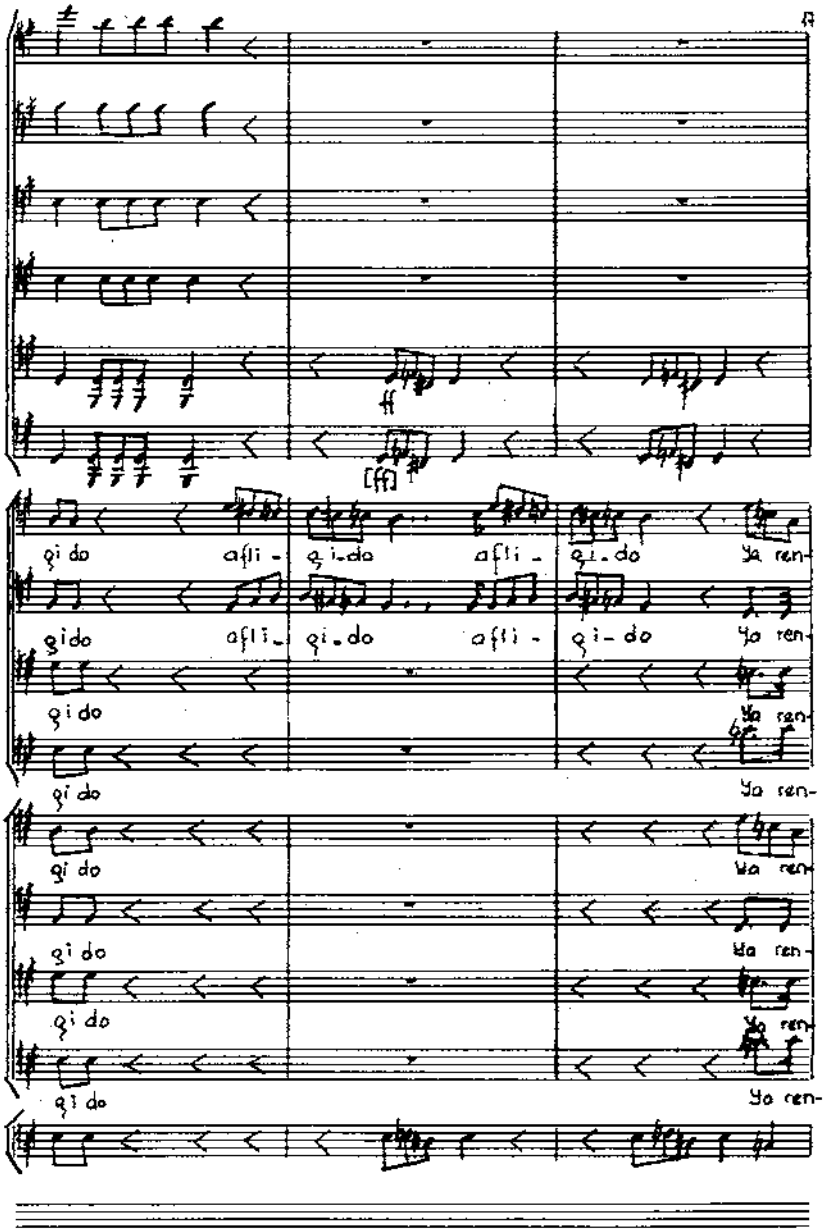

Andante Largo
Estribillo
Flauta Iª
Flauta II
Trompa I
Trompa II
Violín I
Violín II
Tiple I
Alto I
Tenor I
Bajo I
Tiple II
Alto II
Tenor II
Bajo II
Continuo

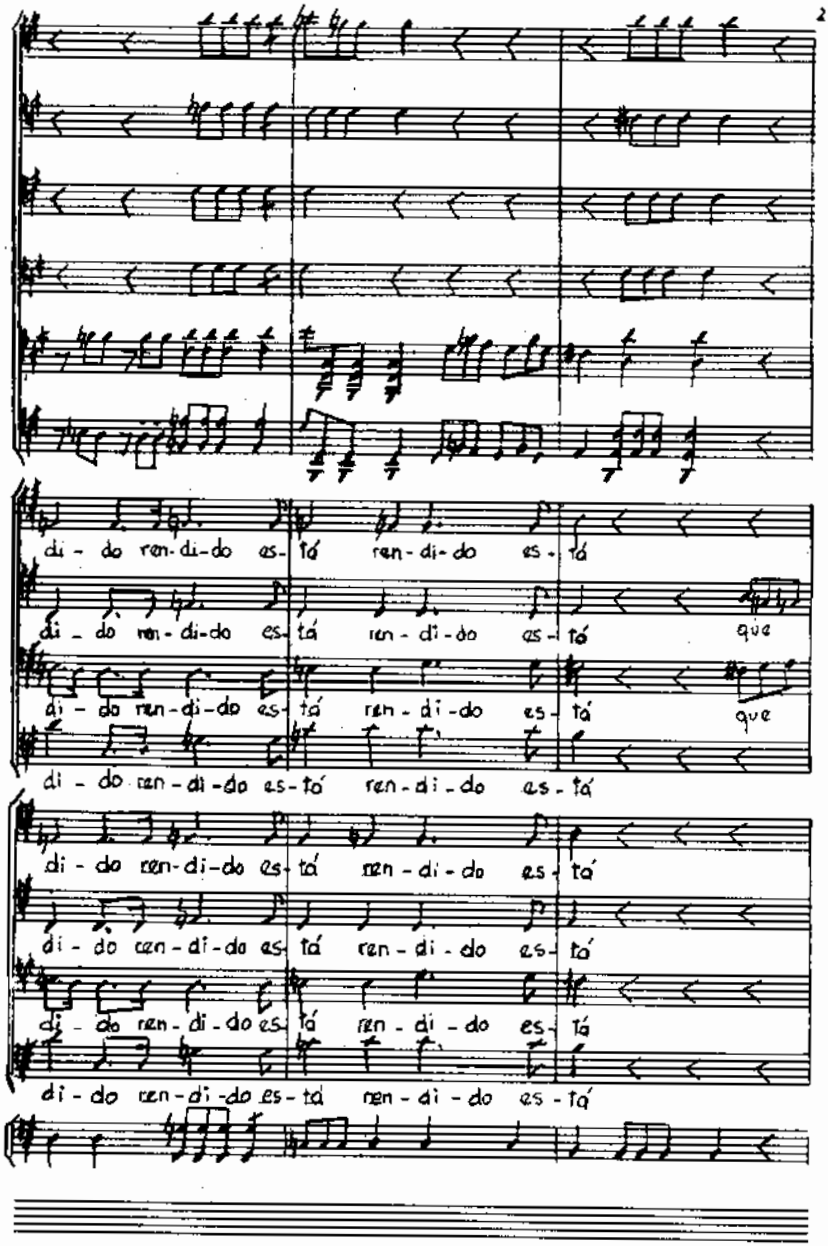


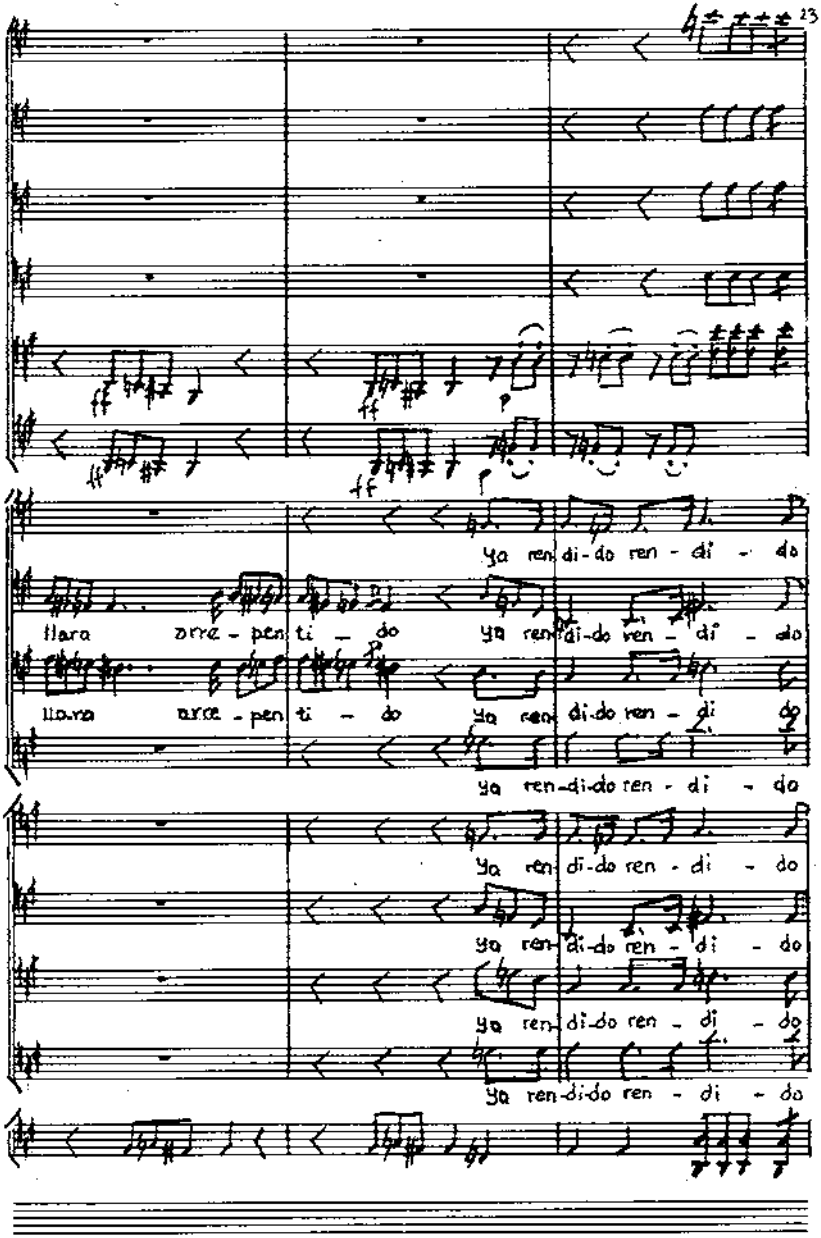

8
dol.
ff
p
dol.
ff
f
p
p
f

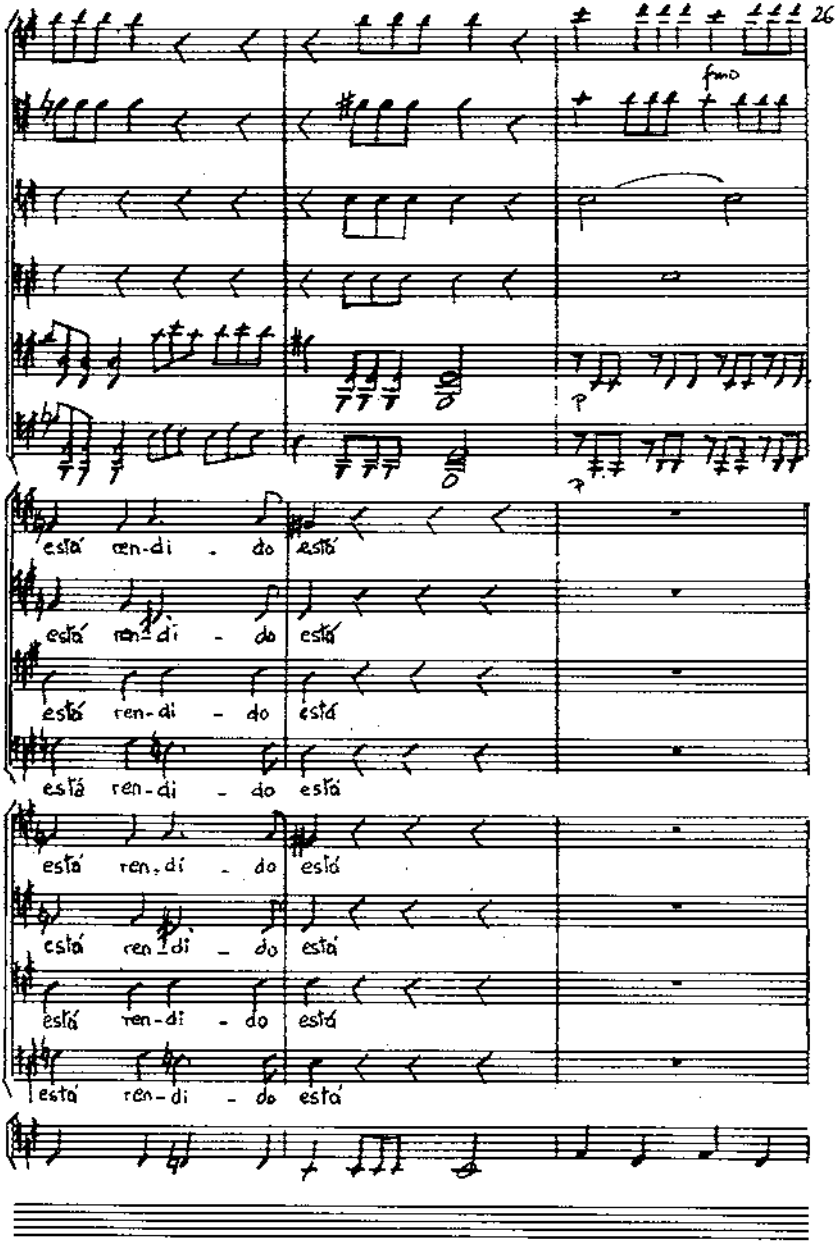

11
Mira piadosa
Mira piadosa
Mira piadosa
Mira piadosa
Mira piadosa
Mira piadosa
Mira piadosa
Mira piadosa

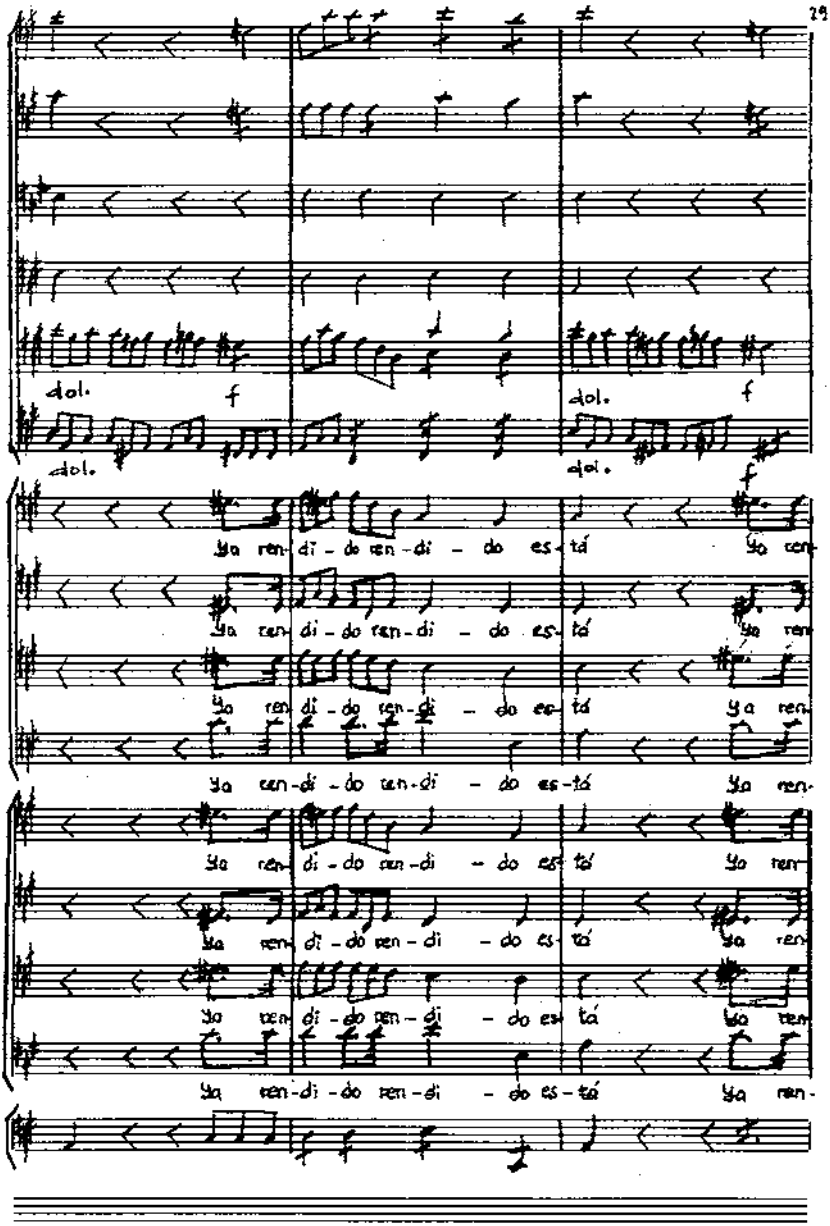

14
Tecla piadosa Tecla es - te pue-blo afli-
Tecla piadosa Tecla es - te pue-blo afli-
Tecla piadosa Tecla es - te pue-blo afli-
Tecla piadosa Tecla es - te pue-blo afli-
Tecla piadosa Tecla es - te pue-blo afli-
Tecla piadosa Tecla es - te pue-blo afli-
Tecla piadosa Tecla es - te pue blo afli-

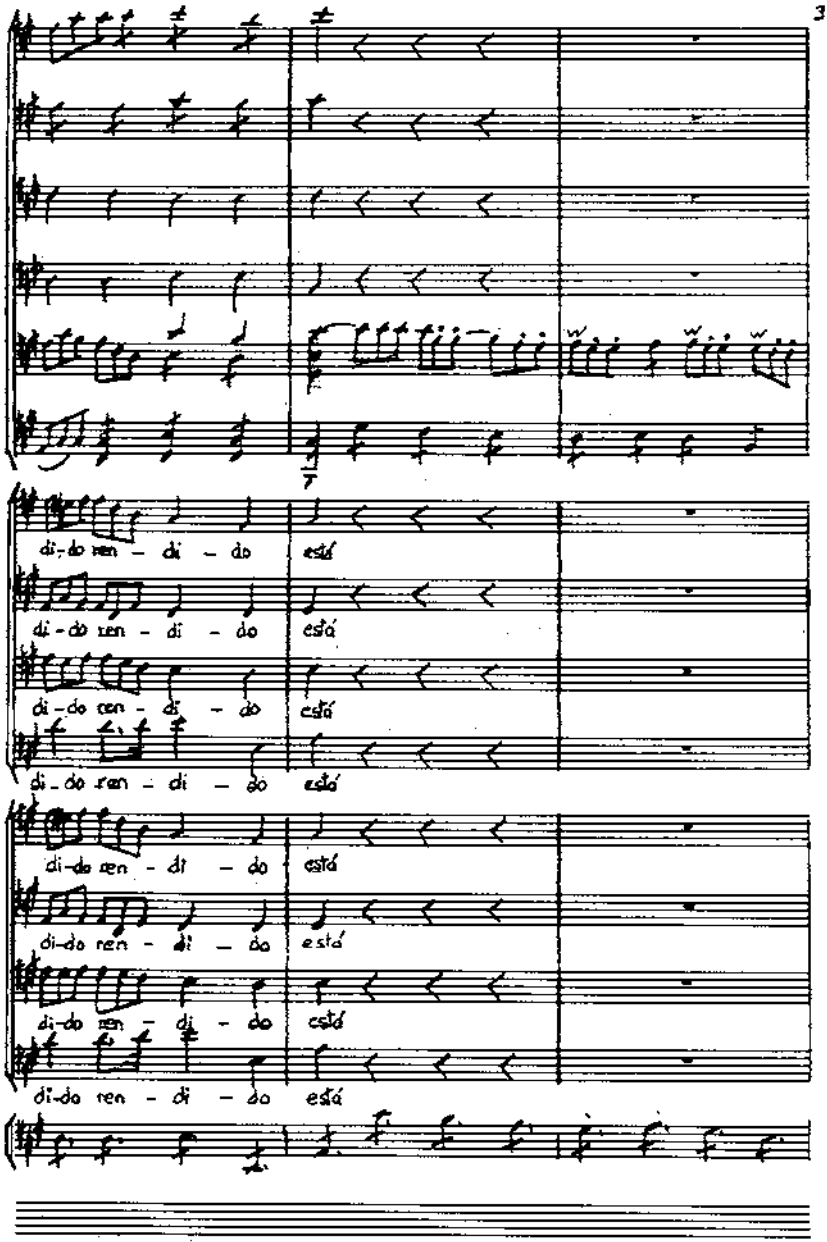

ff
[ff]
gi do afli - gi-do afli - gi-do Ya ren-
gido afli- gi-do afli - gi-do Ya ren-
gi do
Ya ren-
gi do
Ya ren-
gi do
Ya ren-
gi do
Ya ren-

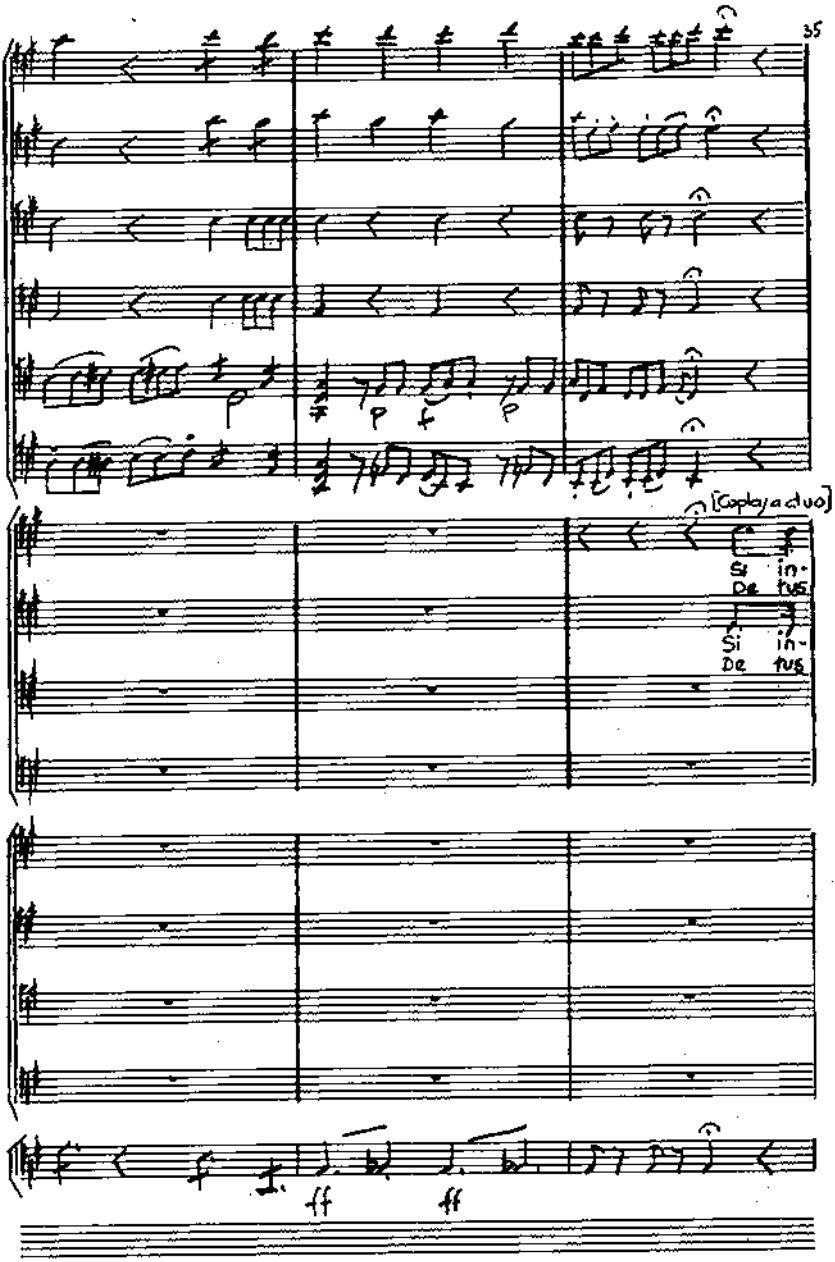

20
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá que
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá que
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá
di - do ren-di-do es-tá ren-di-do es-tá

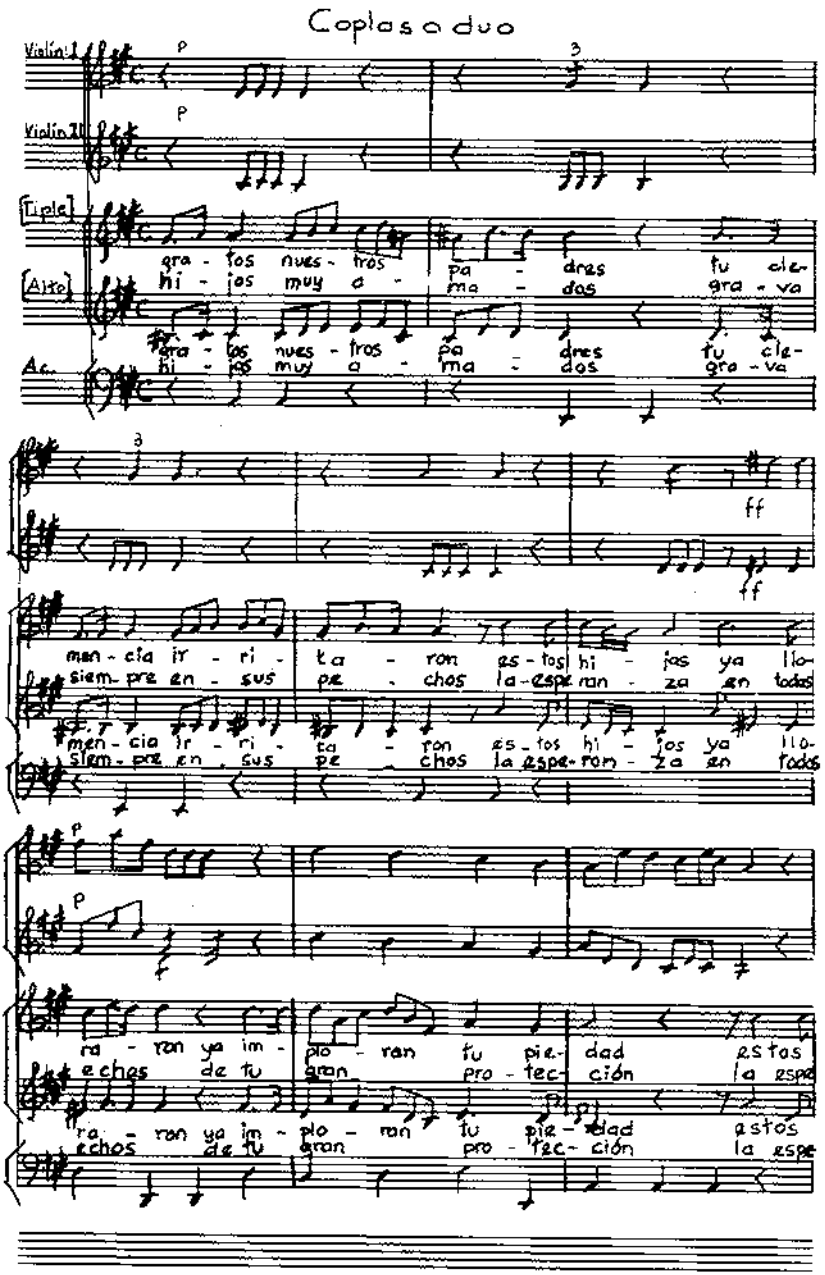

23
Ya ren di-do ren - di - do
llora arre - pen ti - do ya ren di-do ren - di - do
llora arre - pen ti - do ya ren di-do ren - di - do
ya ren-di-do ren - di - do
ya ren di-do ren - di - do
ya ren di-do ren - di - do
ya ren di-do ren - di - do
ya ren-di-do ren - di - do

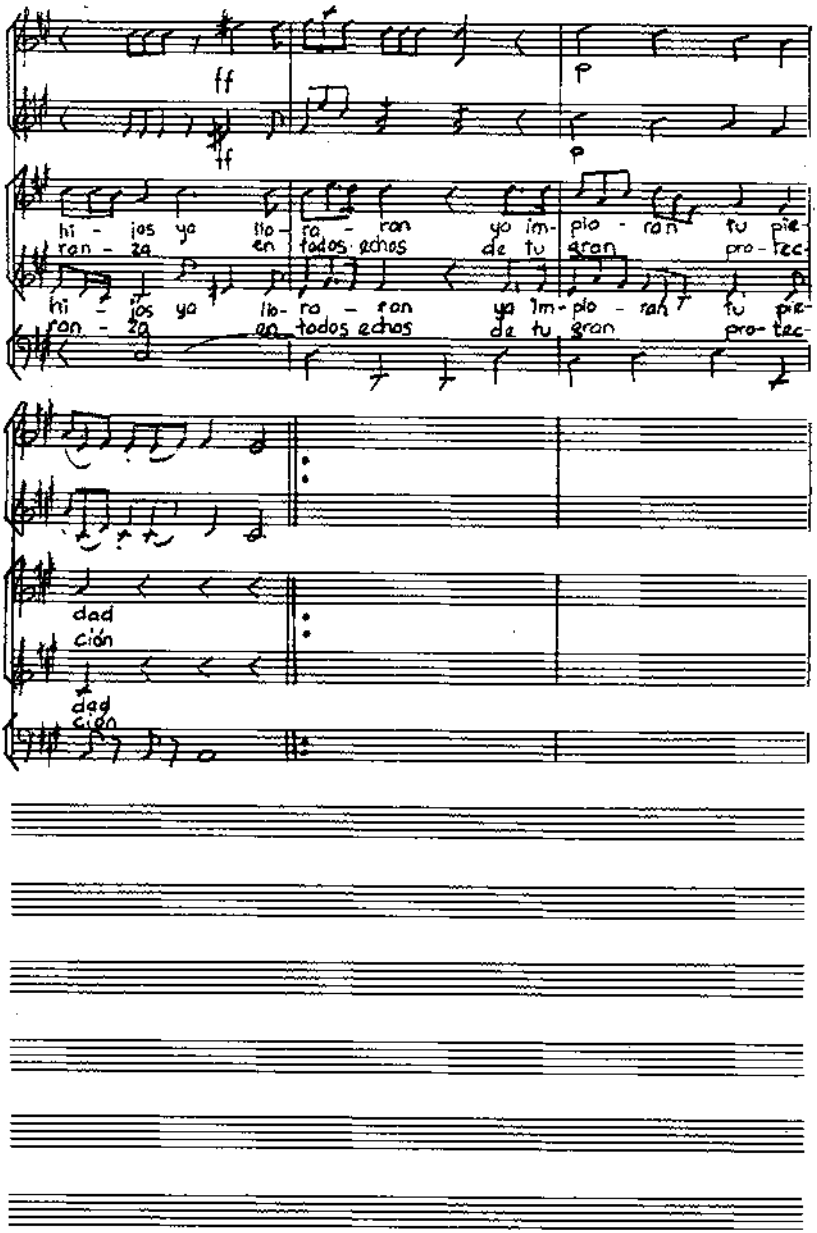

26
fmp
p
está ren-di - do está
está ren-di - do está
está ren-di - do está
está ren-di - do está
está ren-di - do está
está ren-di - do está
está ren-di - do está


29
dol.
f
dol.
f
dol.
dol.
f
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-
Ya ren-di-do ren-di-do es-tá Ya ren-


32
di-do ren - di - do está
di-do ren - di - do está
di-do ren - di - do está
di-do ren - di - do está
di-do ren - di - do está
di-do ren - di - do está
di-do ren - di - do está
di-do ren - di - do está


35
[Copla a duo]
Si in-
De tus
Si in-
De tus


Coplas a duo
Violín I
Violín II
[Tiple]
[Alto]
Ac.
gra - tos nues - tros pa - dres tu cle-
hi - jos muy a - ma - dos gra - va
gra - tos nues - tros pa - dres tu cle-
hi - jos muy a - ma - dos gra - va
ff
ff
men - cia ir - ri - ta - ron es - tos hi - jos ya llo-
siem - pre en - sus pe - chos la - espe - ran - za en todos
men - cia ir - ri - ta - ron es - tos hi - jos ya llo-
siem - pre en sus pe - chos la espe - ran - za en todos
ra - ron ya im - plo - ran tu pie - dad estos
echos de tu gran pro - tec - ción la espe
ra - ron ya im - plo - ran tu pie - dad estos
echos de tu gran pro - tec - ción la espe


ff
p
hi - jos ya llo - ra - ran yo im - plo - ran tu pie
ran - za en todos echos de tu gran pro - tec
hi - jos ya llo - ra - ran ya im - plo - ran tu pie
ran - za en todos echos de tu gran pro - tec
dad
ción
dad
ción

Recitado

Tenor

Continuo

Alien(t)o ciudadanos gene-

Alien(t)o ciudadanos gene-

rosos del culto deste brazo muy ze-

-losos oy os dispensa el gran

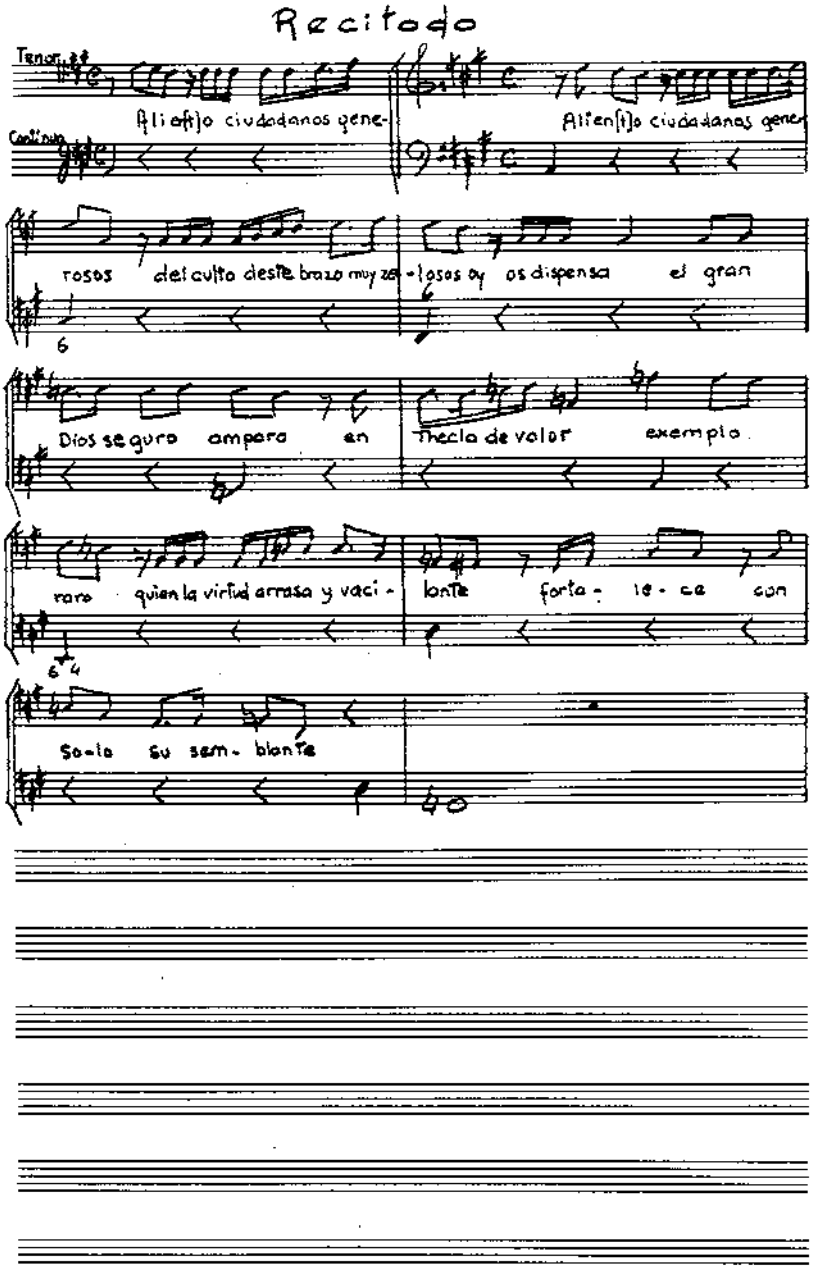
Dios seguro ampara en

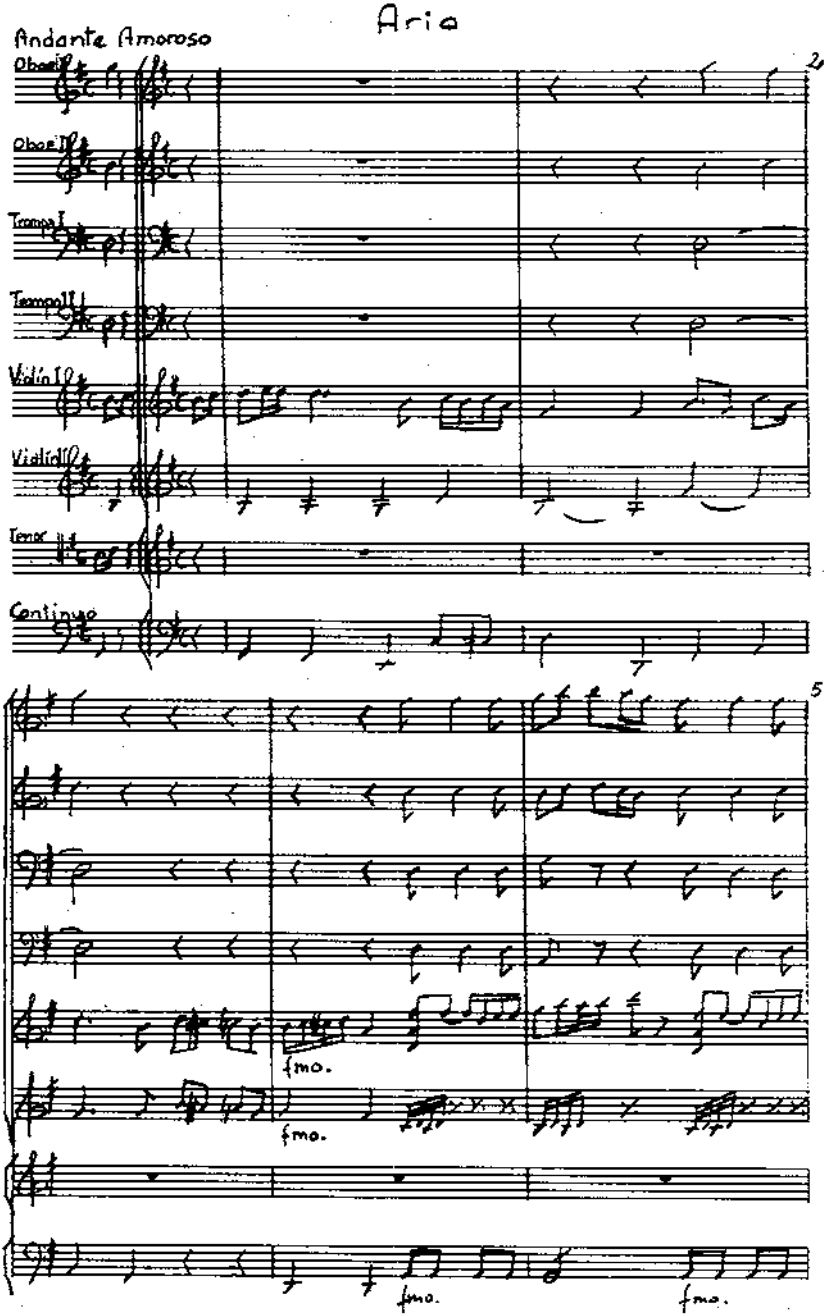
Thecla de valor exemplo

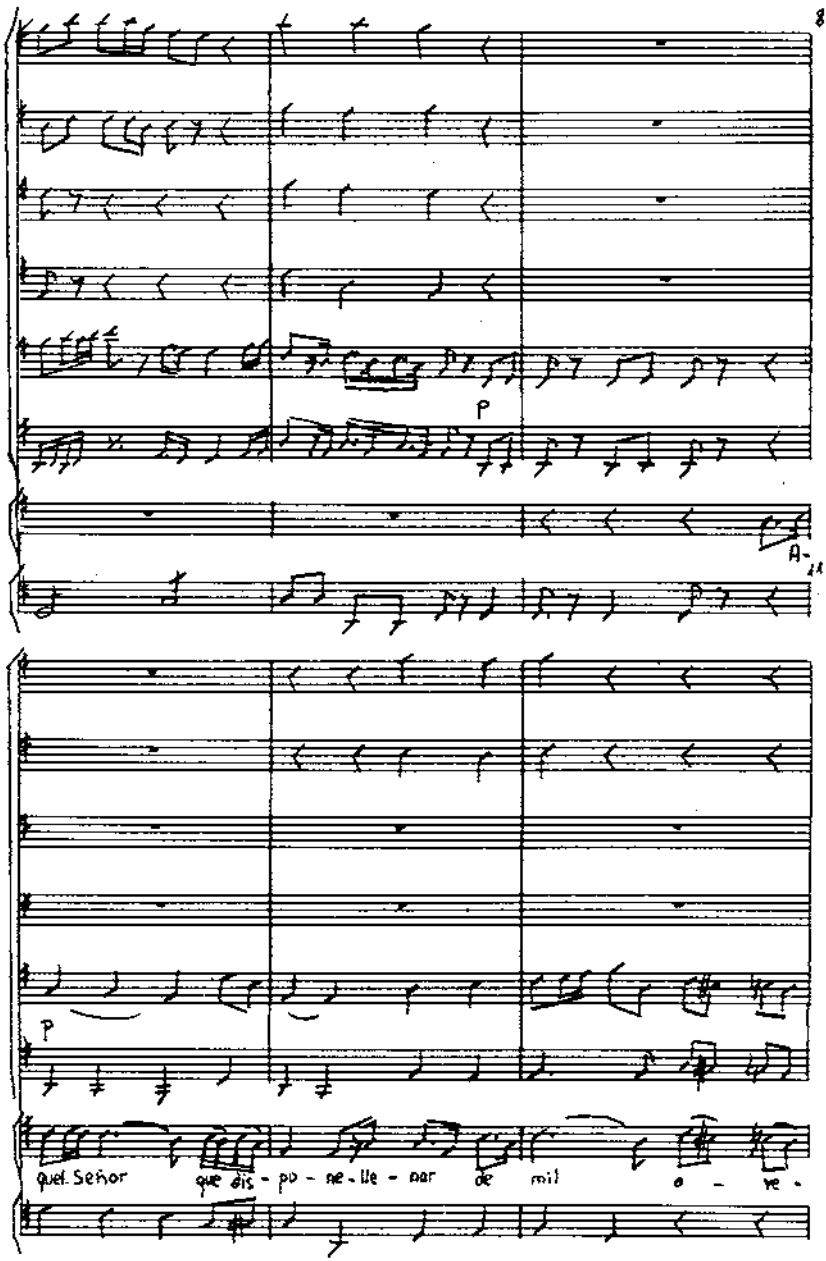
raro quien la virtud arrasa y vaci-

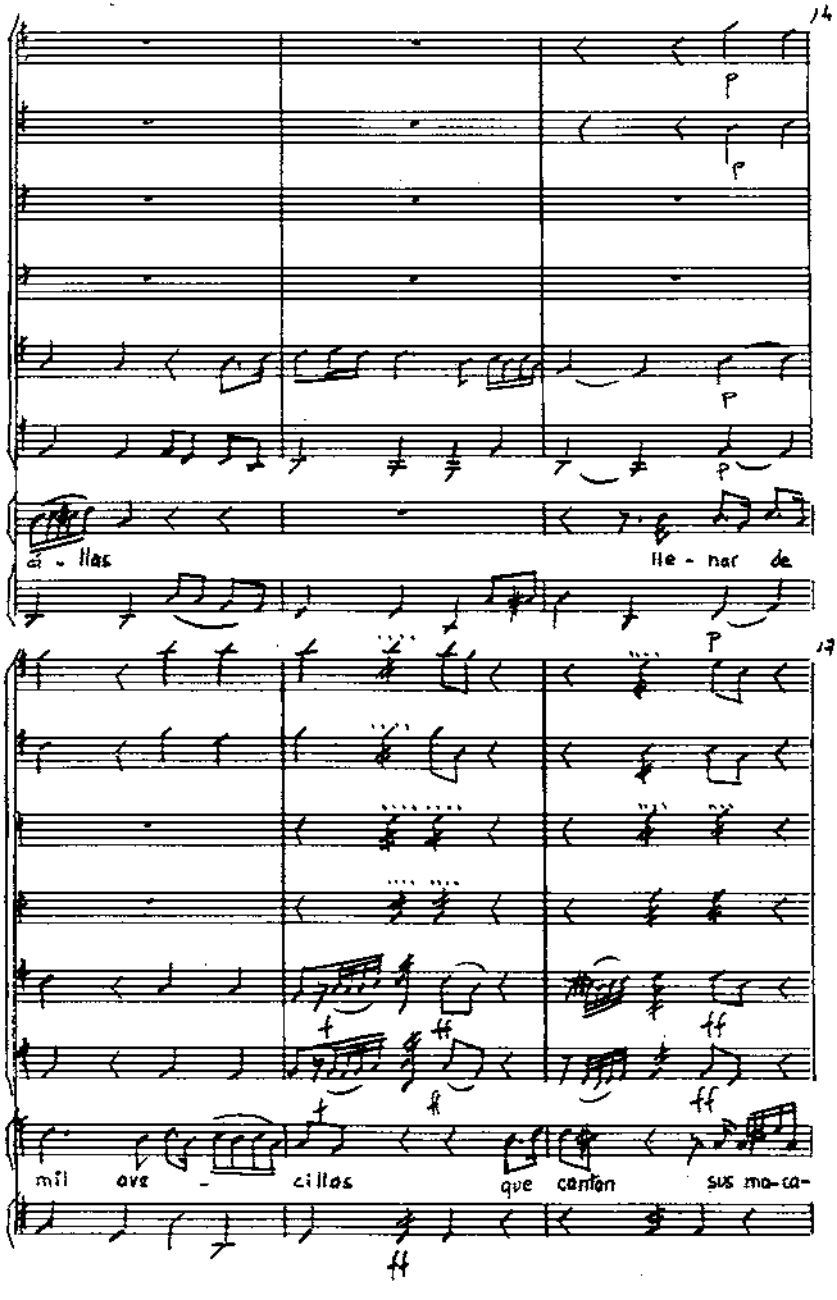
lante forta-le-ce con

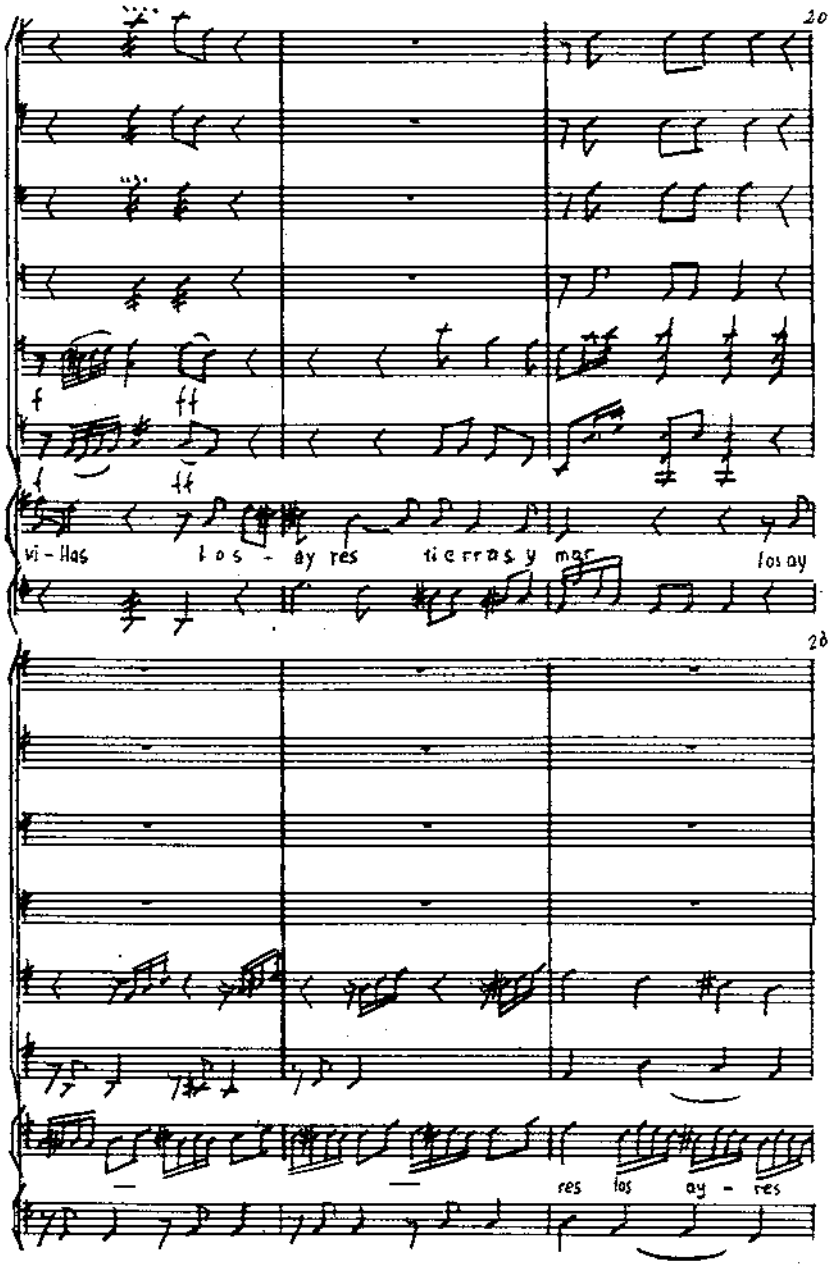
So-lo su sem-blante

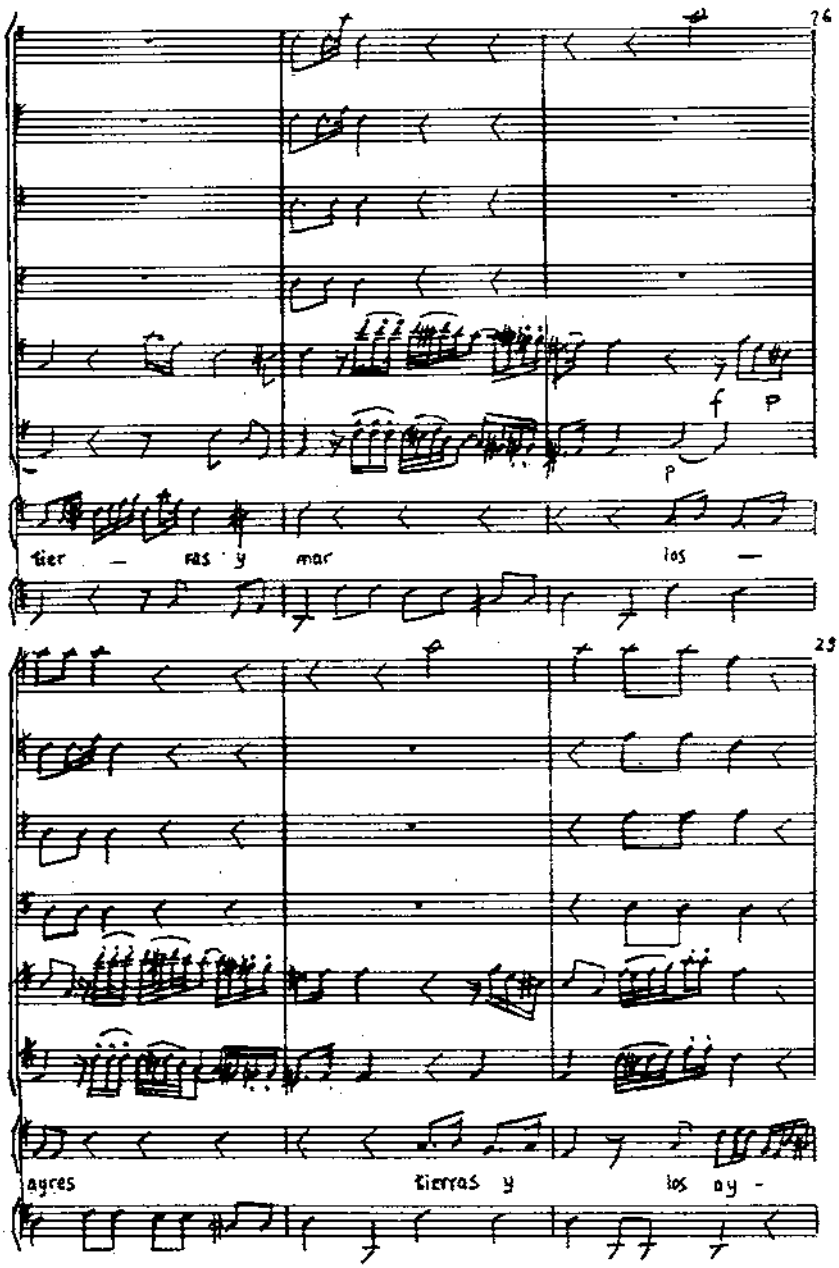


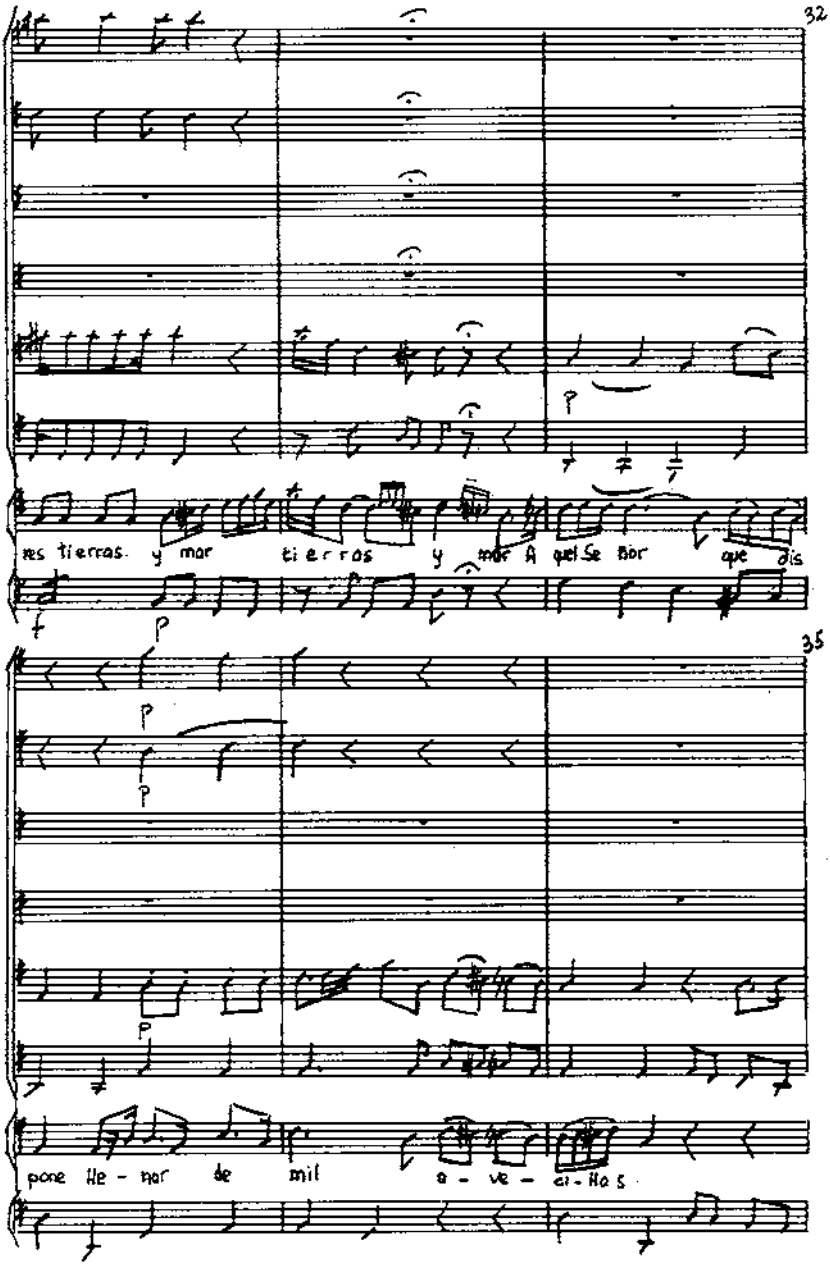

Aria
Andante Amoroso
Oboe I
Oboe II
Trompa I
Trompa II
Violín I
Violín II
Tenor
Continuo
2
5
fmo.
fmo.
fmo.
fmo.

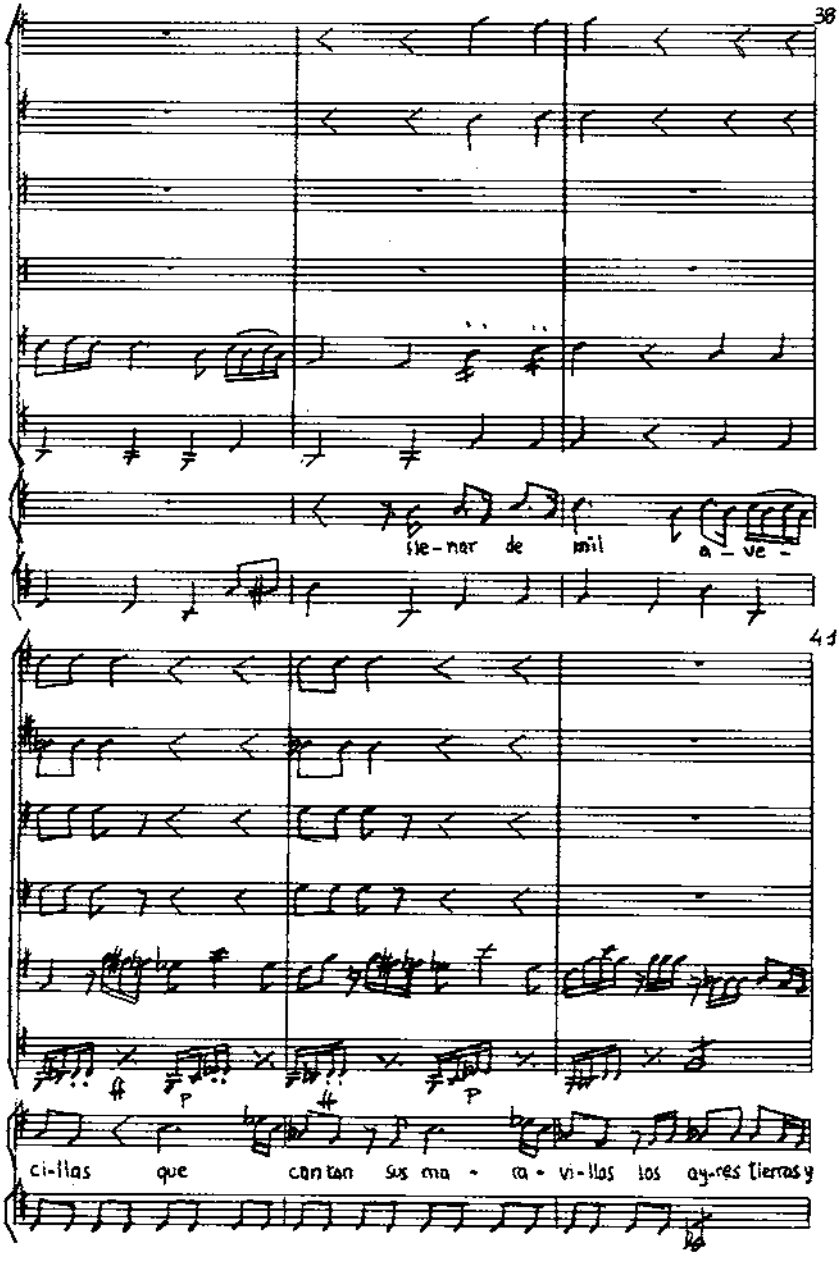

8
p
A-
p
quel Señor que dis - po - ne - lle - par de mil o - ve -

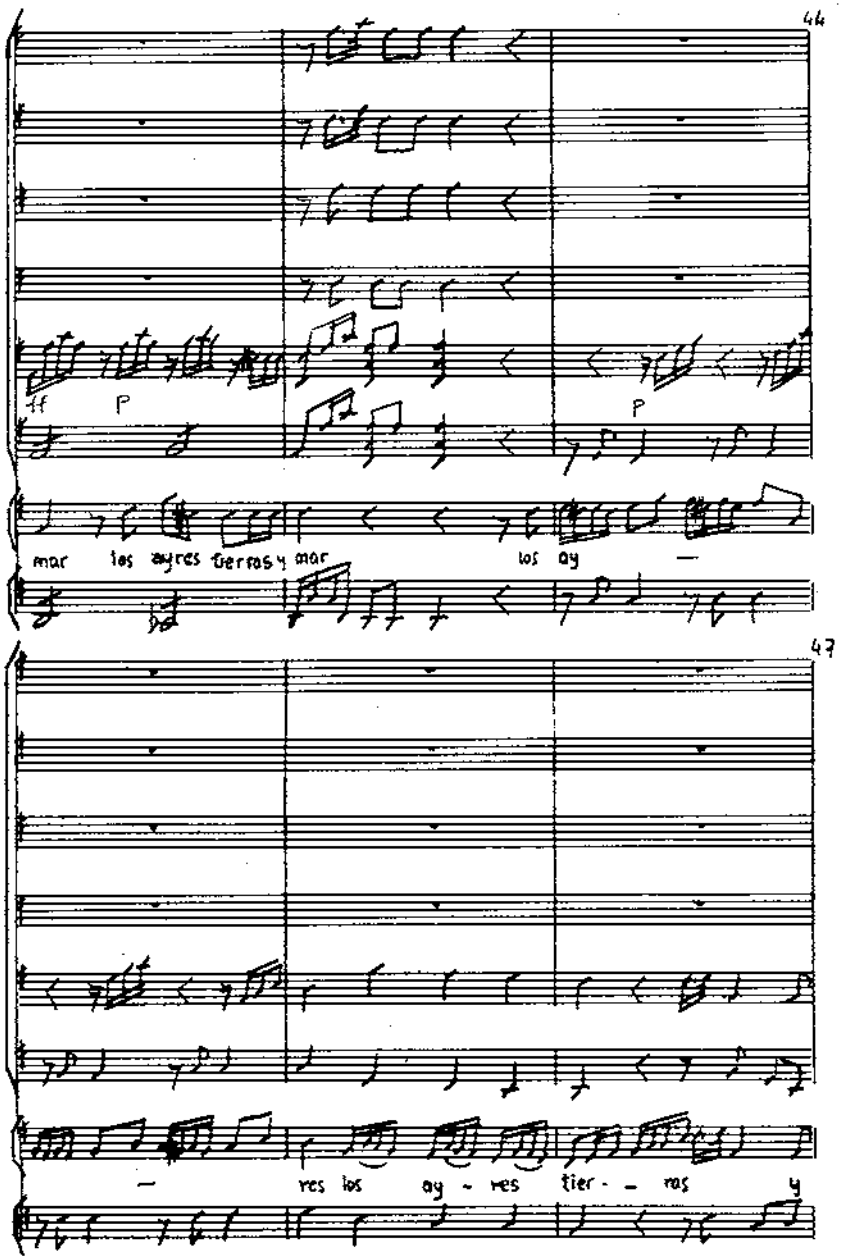

14
p
p
p
p
á - llas
lle - nar de
17
p
ff
ff
ff
ff
mil ave - cillas
que cantan
sus ma-ca-

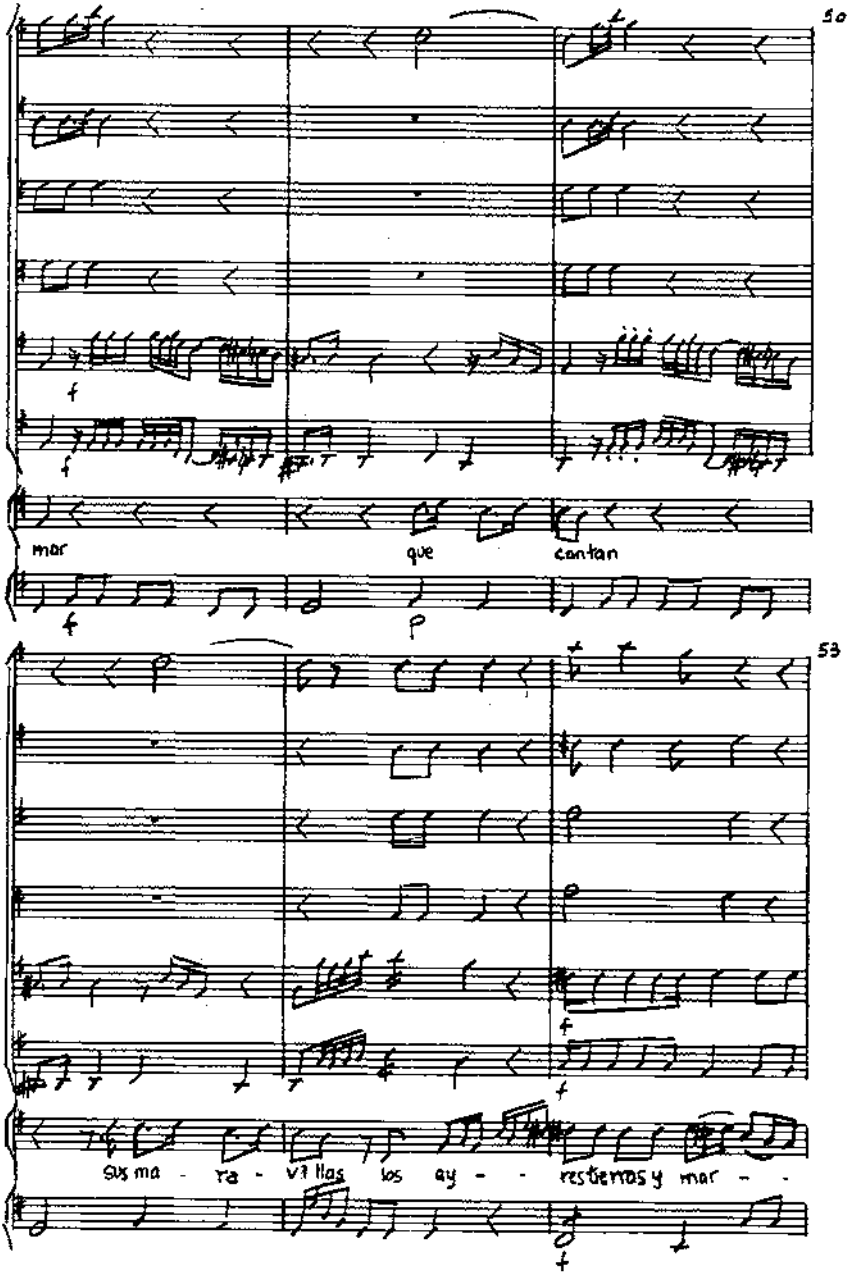

20
f
ff
ff
vi - llas
los - ay res
tie rras y mar
los ay
26
res
los
ay - res

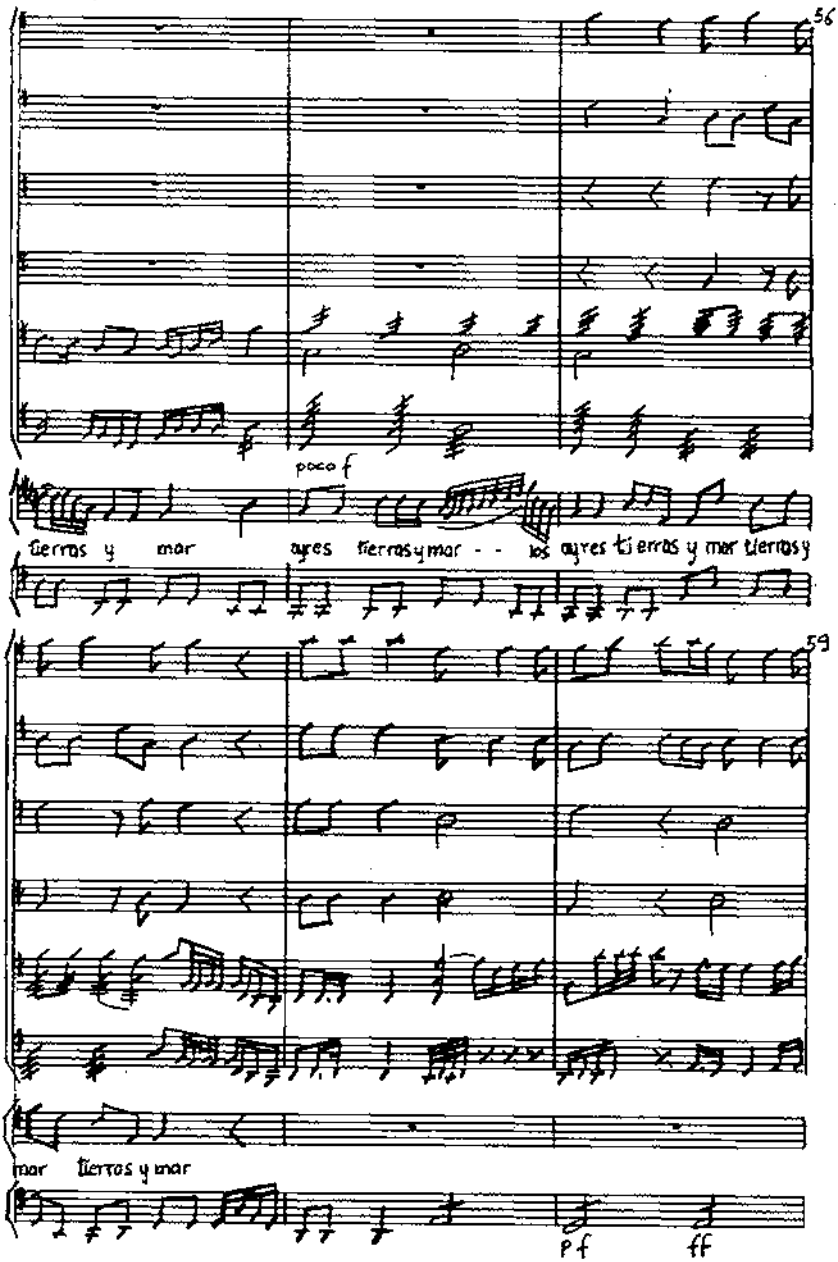

26
f
p
p
tier — ras y mar los —
29
agres tierras y los ay -

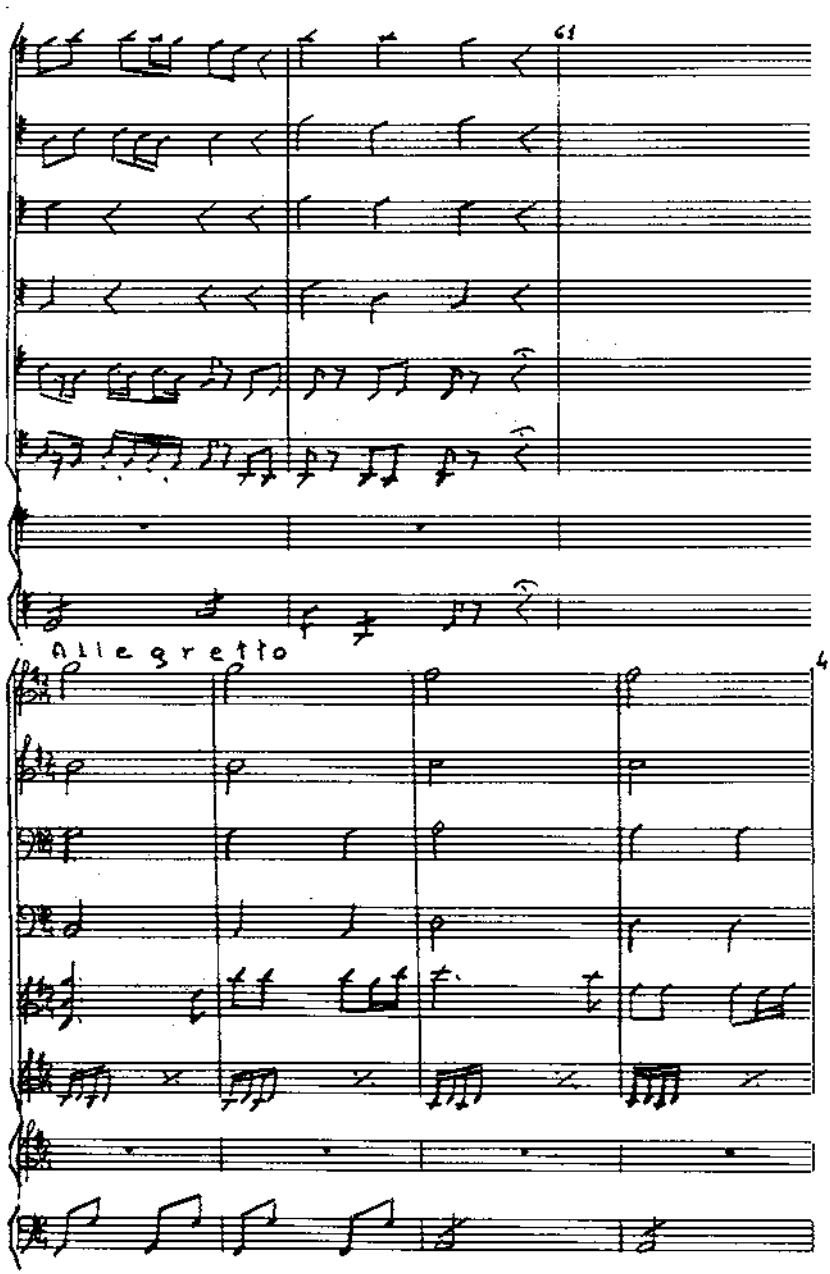

32
res tierras. y mar
tierras y mar A qui Se Bor que dis
35
pone lle - nar de mil a - ve - ci - lla s

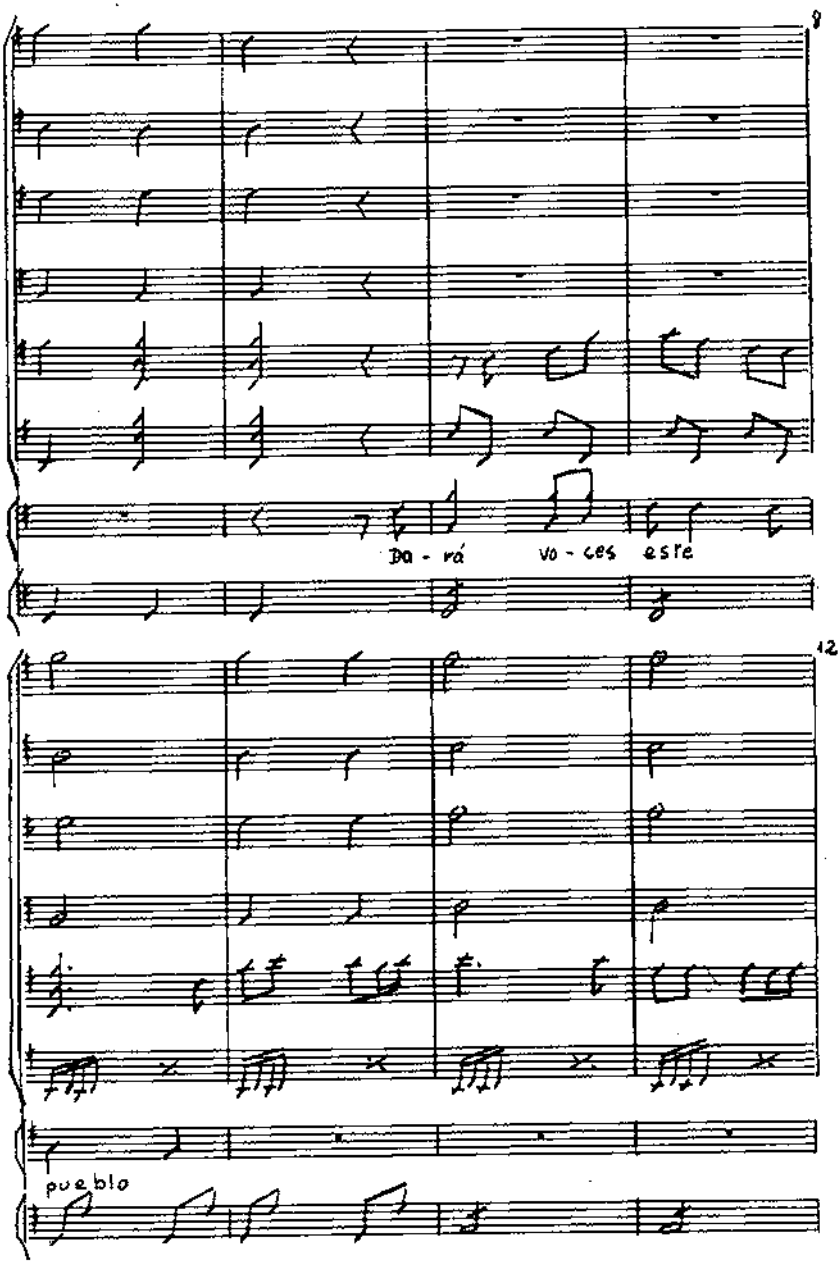

38
tie-ner de mil a-ve-
41
p
p
ci-llas que can-tan sus ma-ra-vi-llas los ay-res tier-ras y

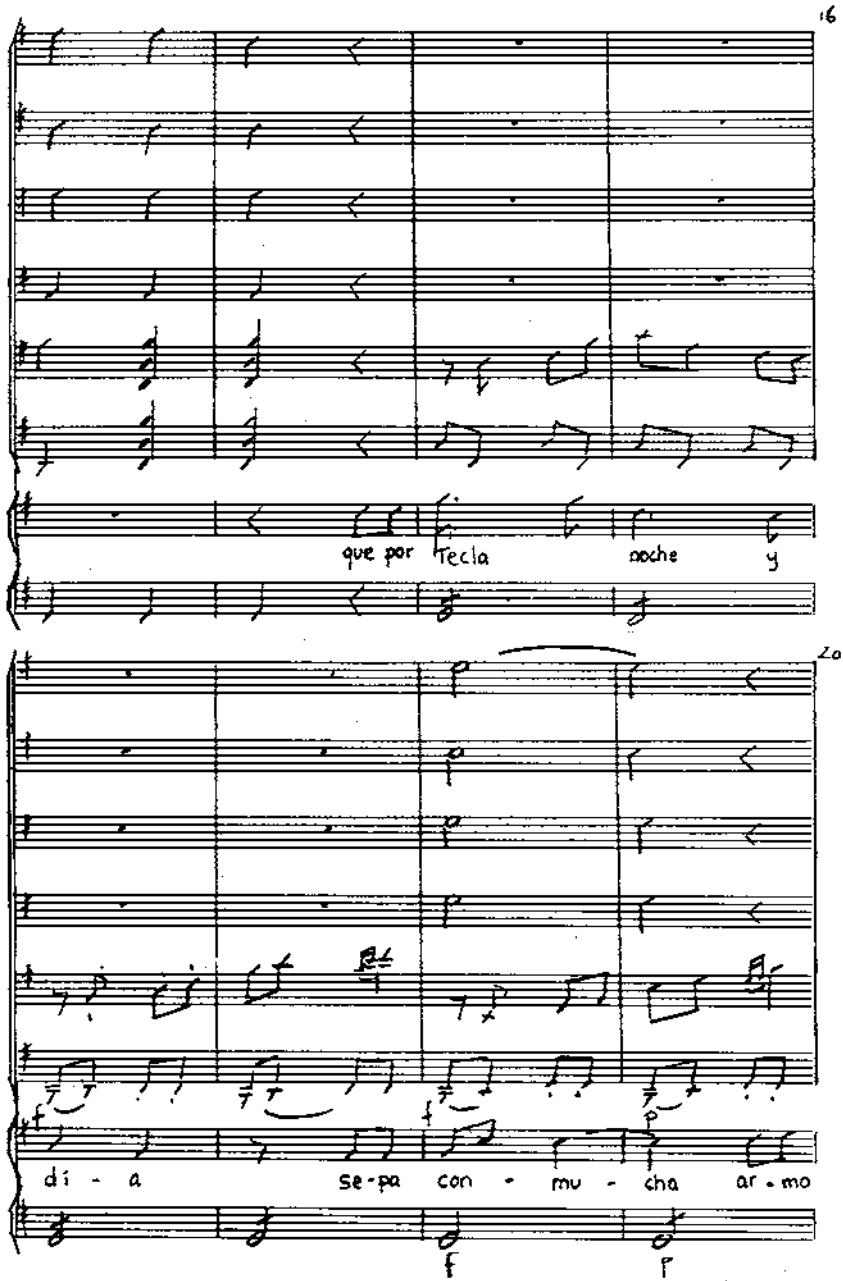

44
ff
P
P
mar los ayres tierras y mar los ay —
47
— res los ay - res tier - - ras y

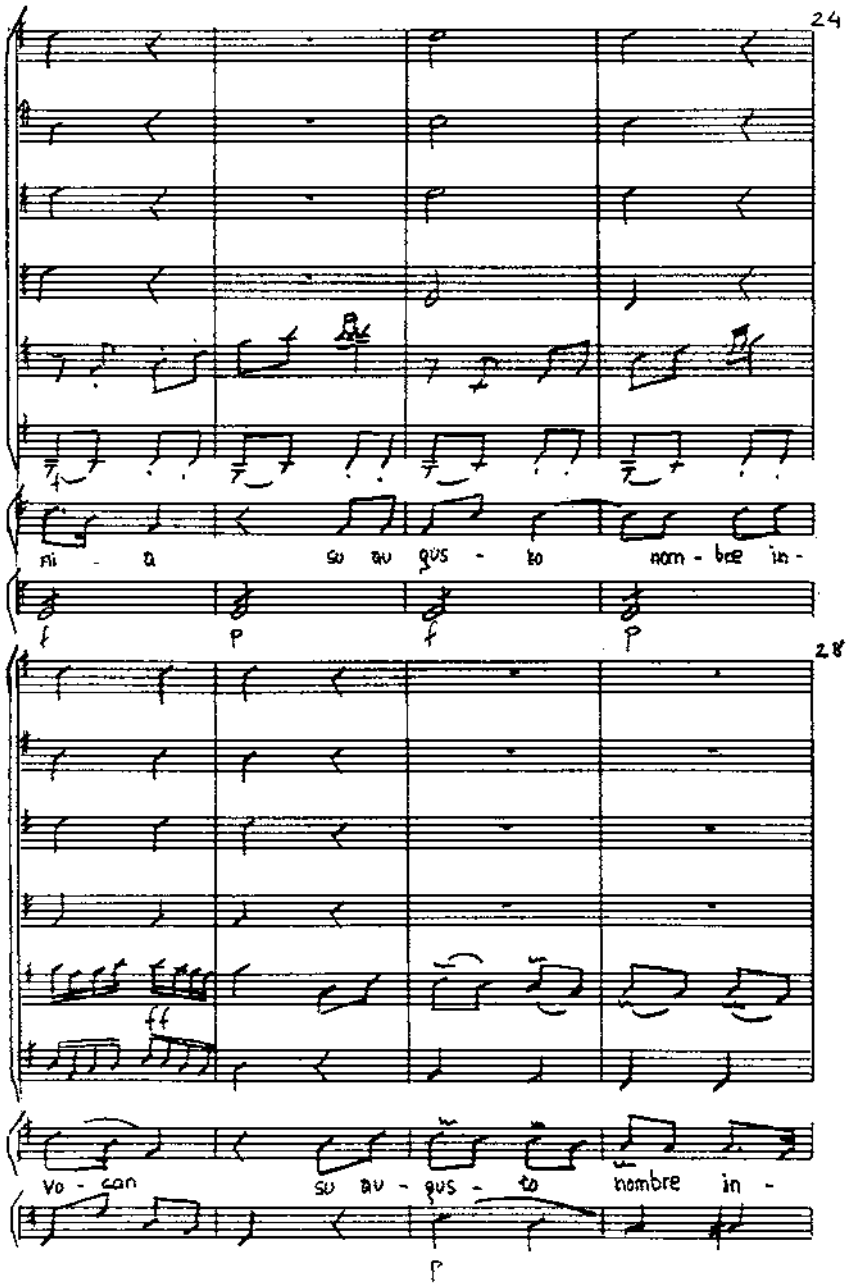

50
mar
que
cantan
53
sus ma - ra - vi llas los ay - - restuenas y mar - -

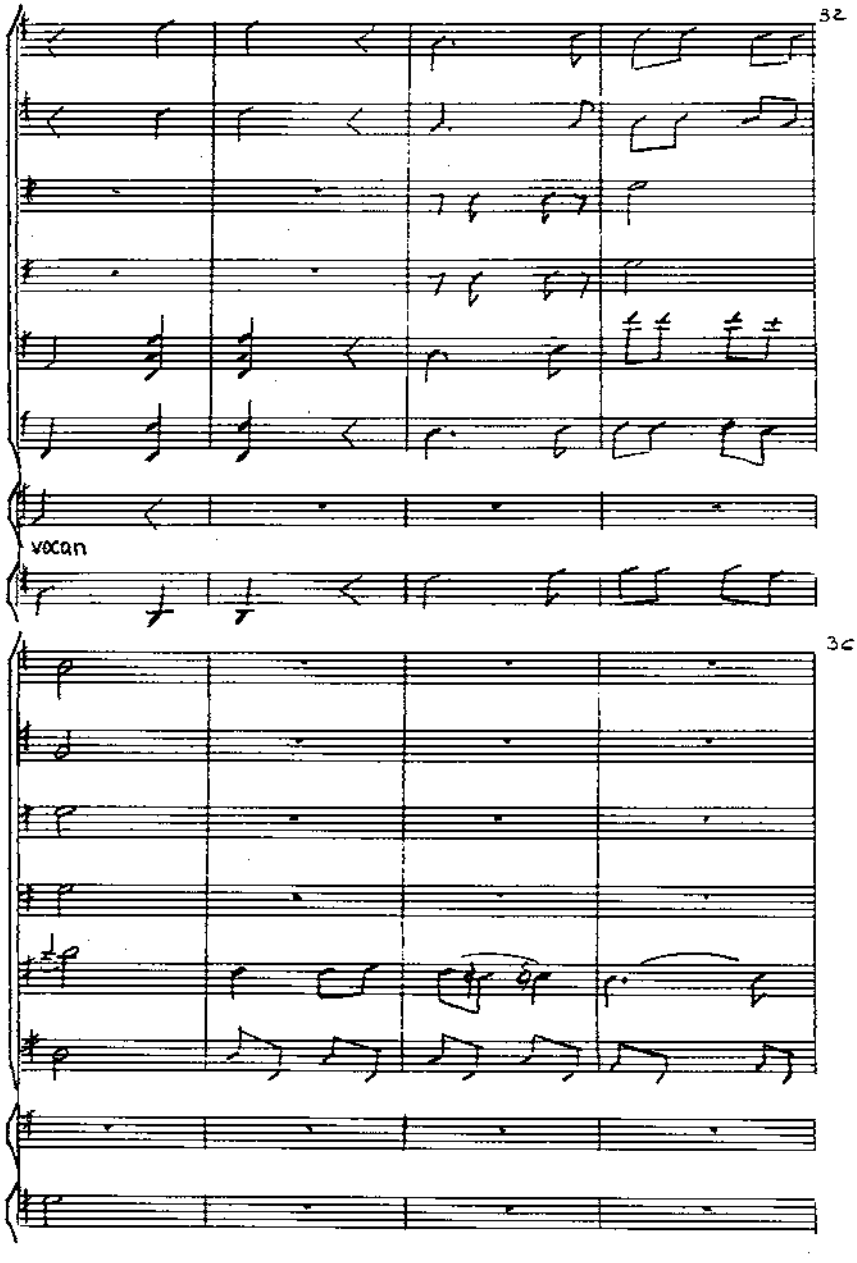

56
poco f
tierras y mar
ayres tierras y mar - -
los ayres tierras y mar tierras y
59
mar tierras y mar
Pf
ff

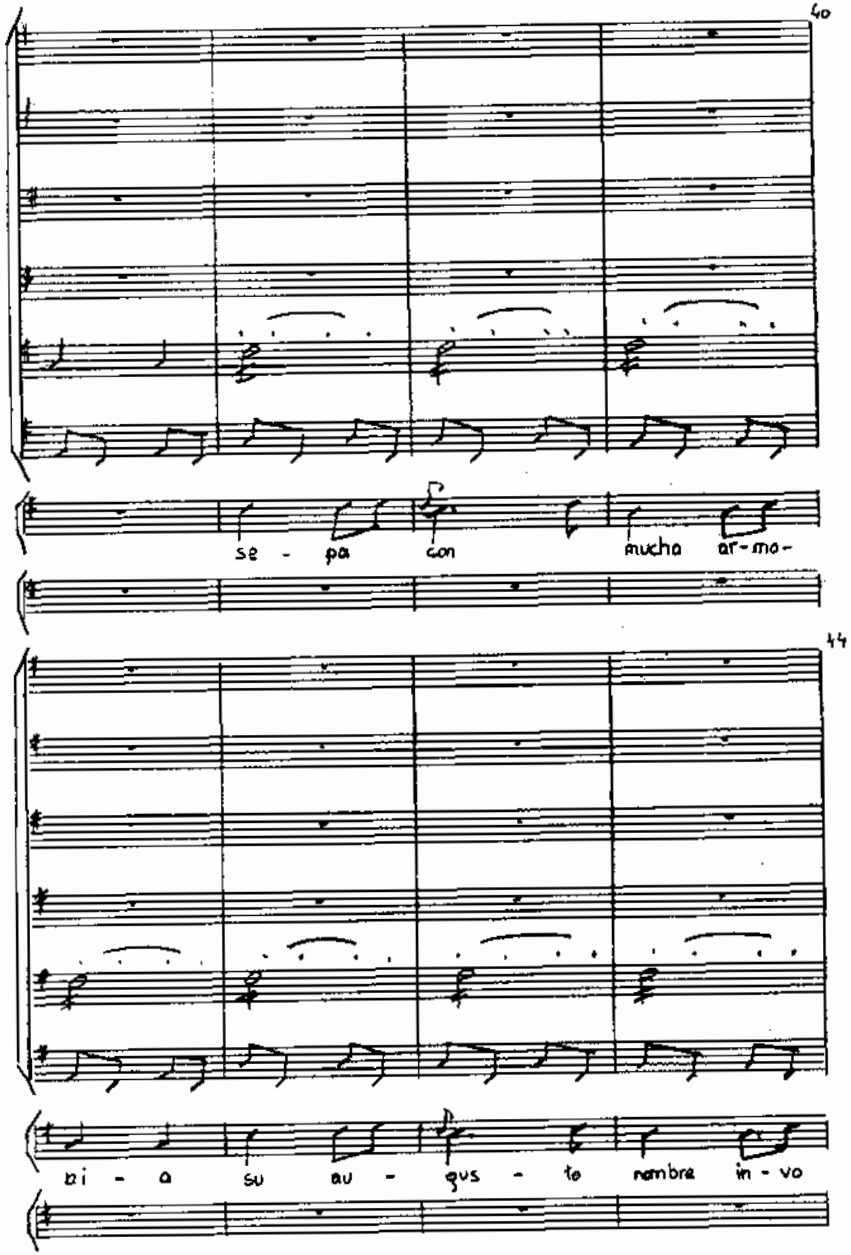

61
Allegretto
4

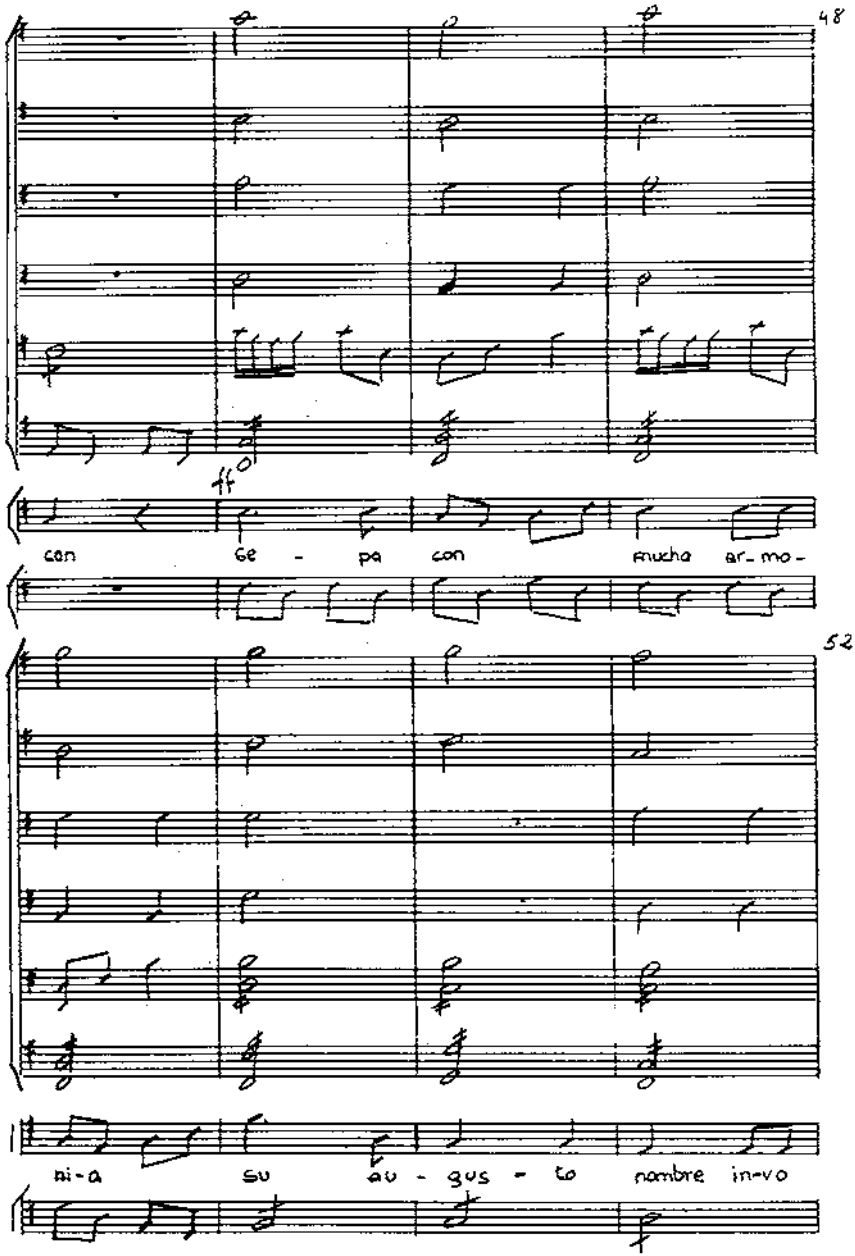

8
Da - rá vo - ces este
12
pueblo

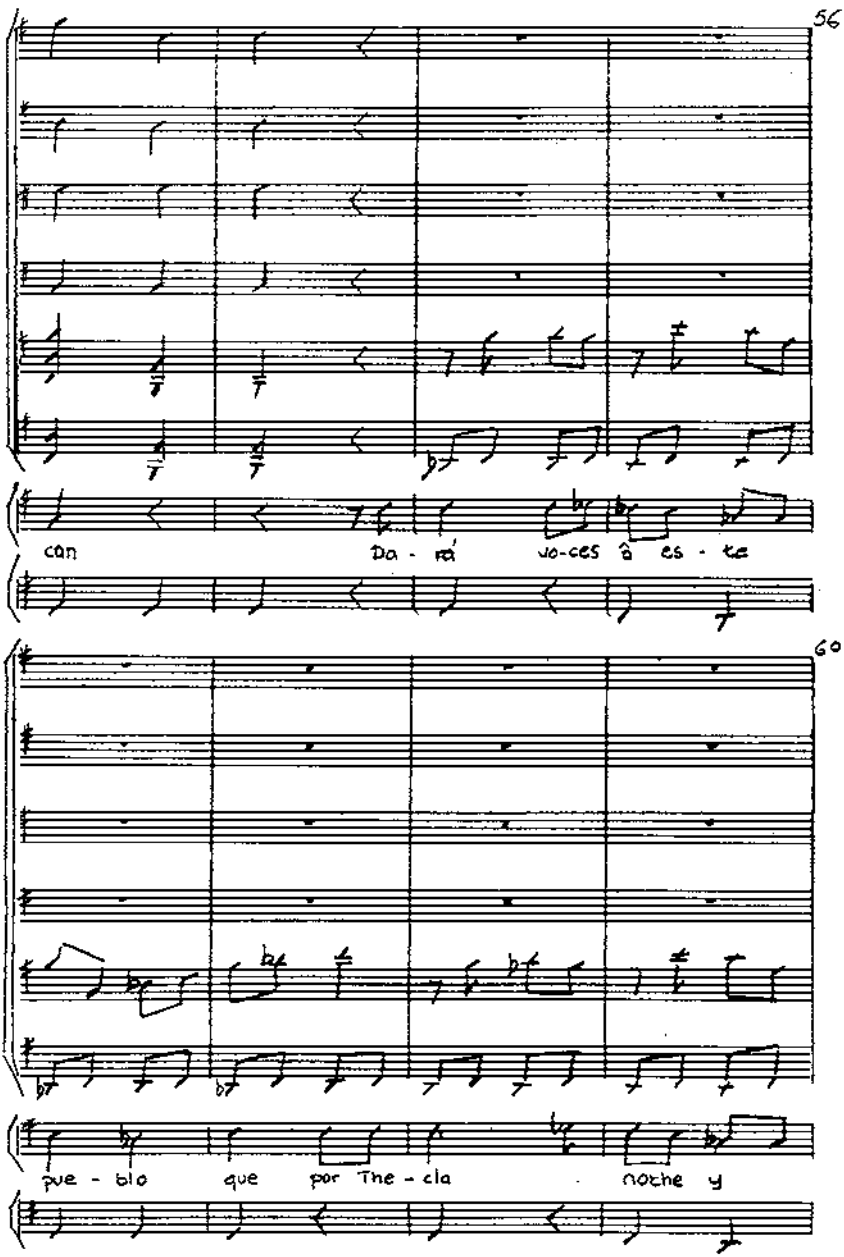

16
que por Tecla noche y
20
di - a Se-pa con - mu - cha ar - mo
f
p

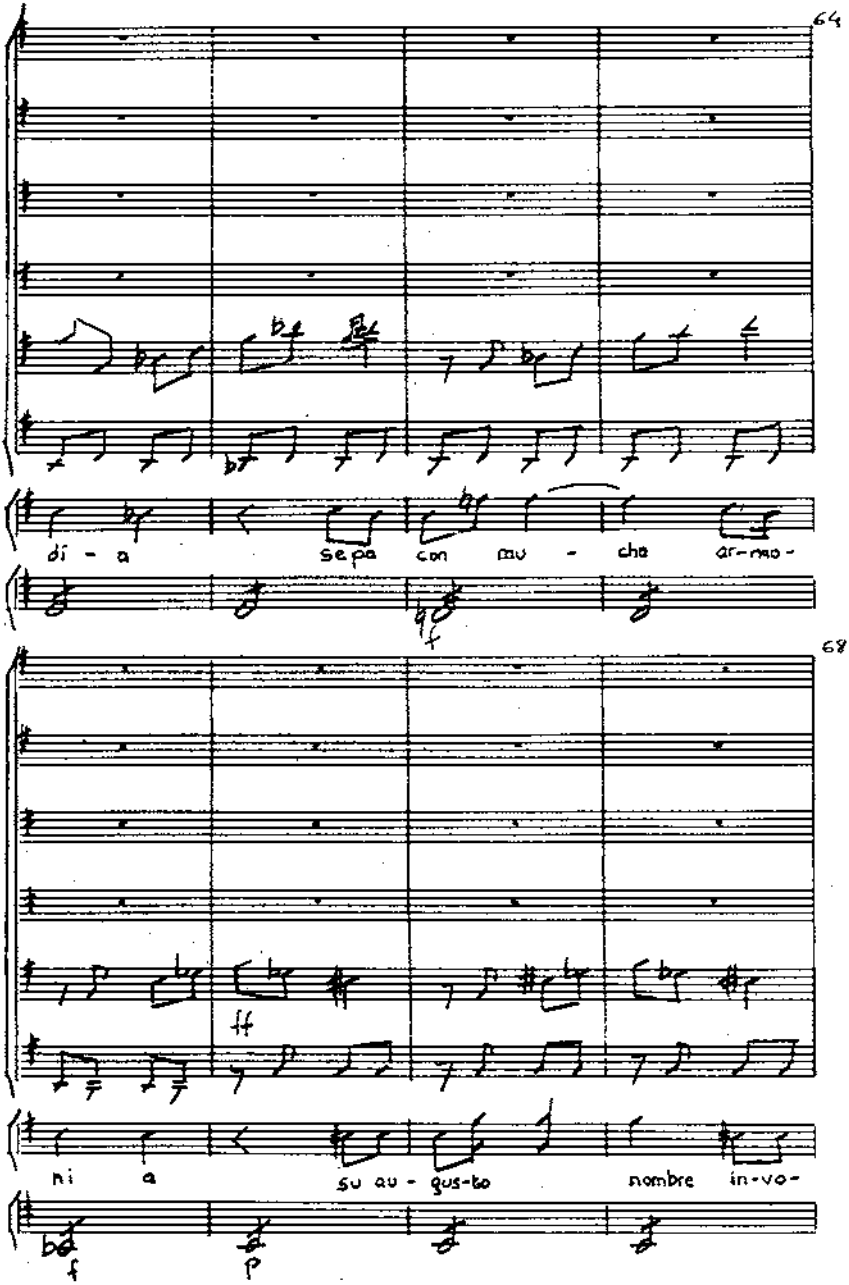

24
ni a su au gus - to nom - bre in -
28
Vo - can su au - gus - to nombre in -

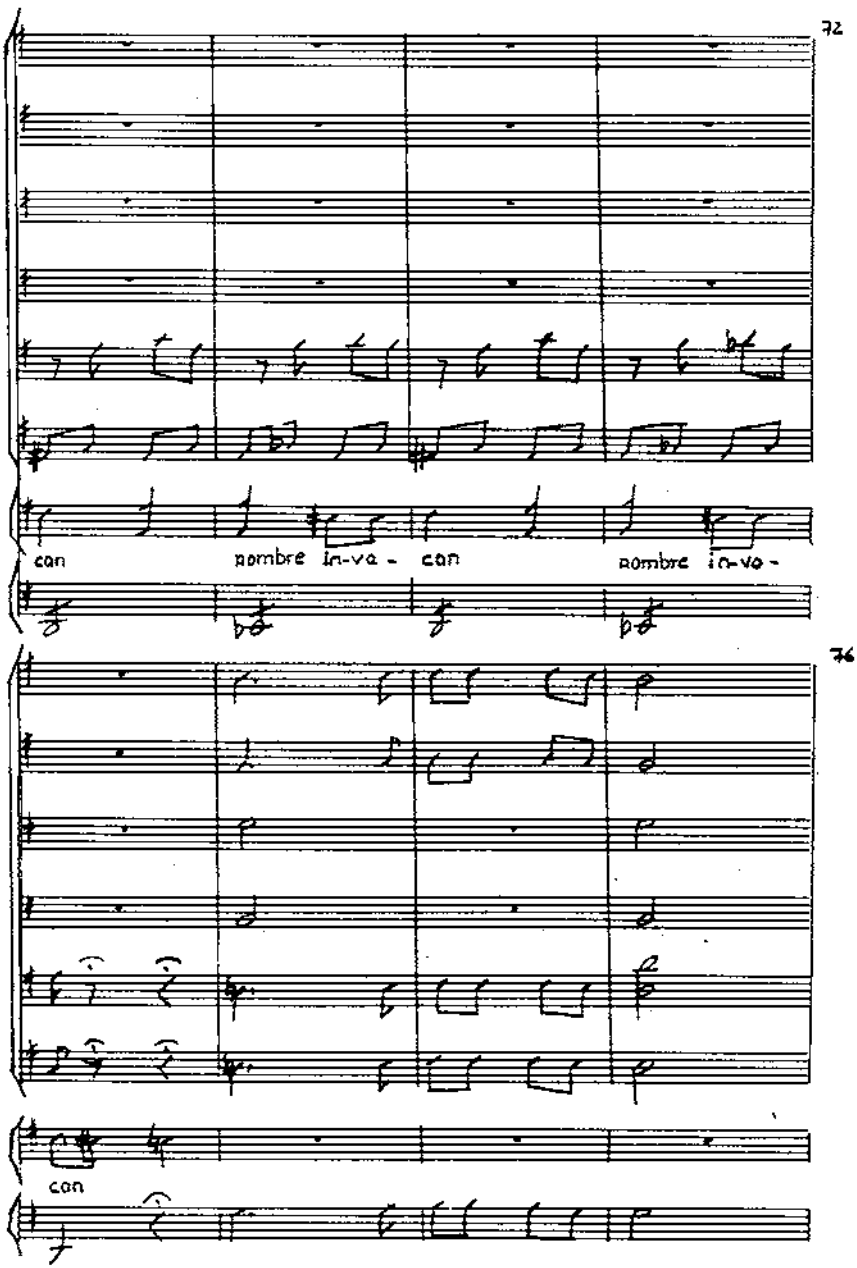

32
vocan
36

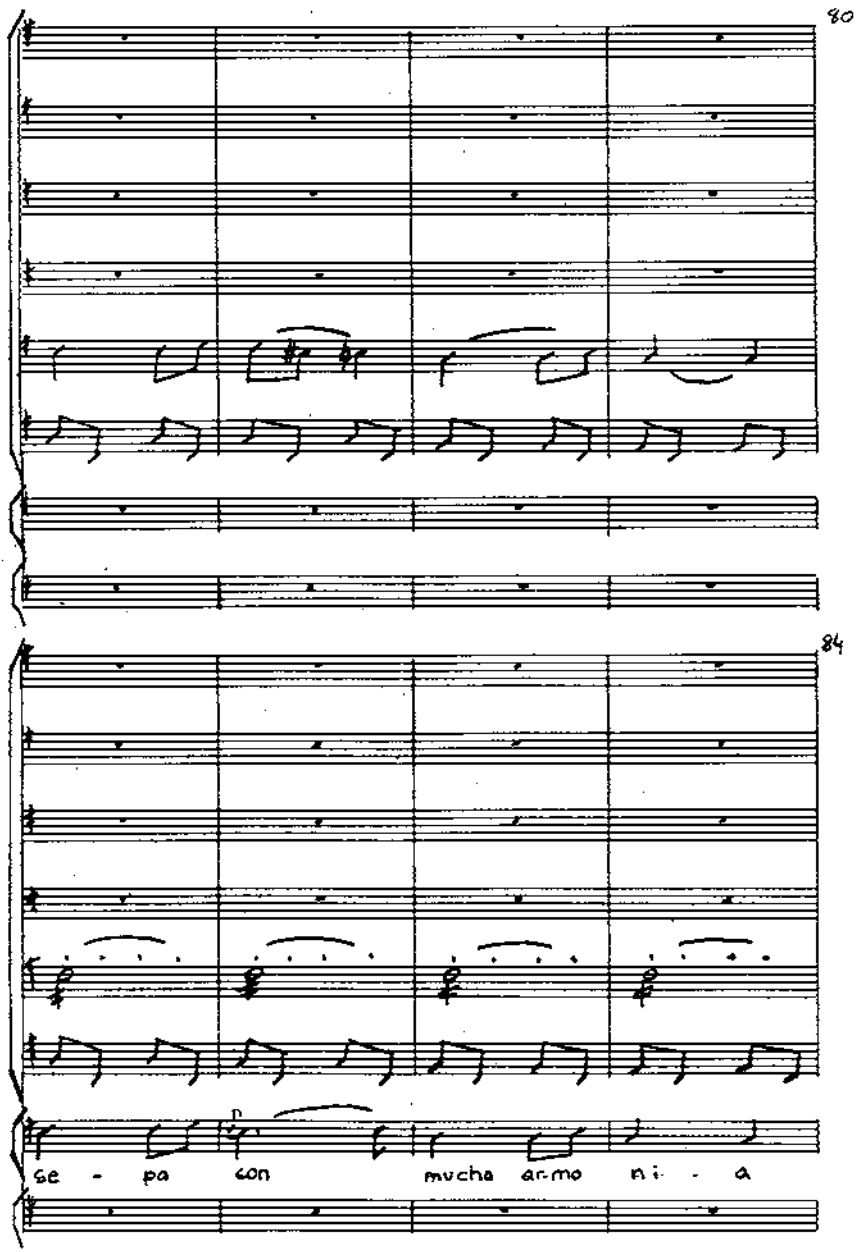

40
se - pa con mucha ar-mo-
44
zi - a su au - gus - to nombre in - vo

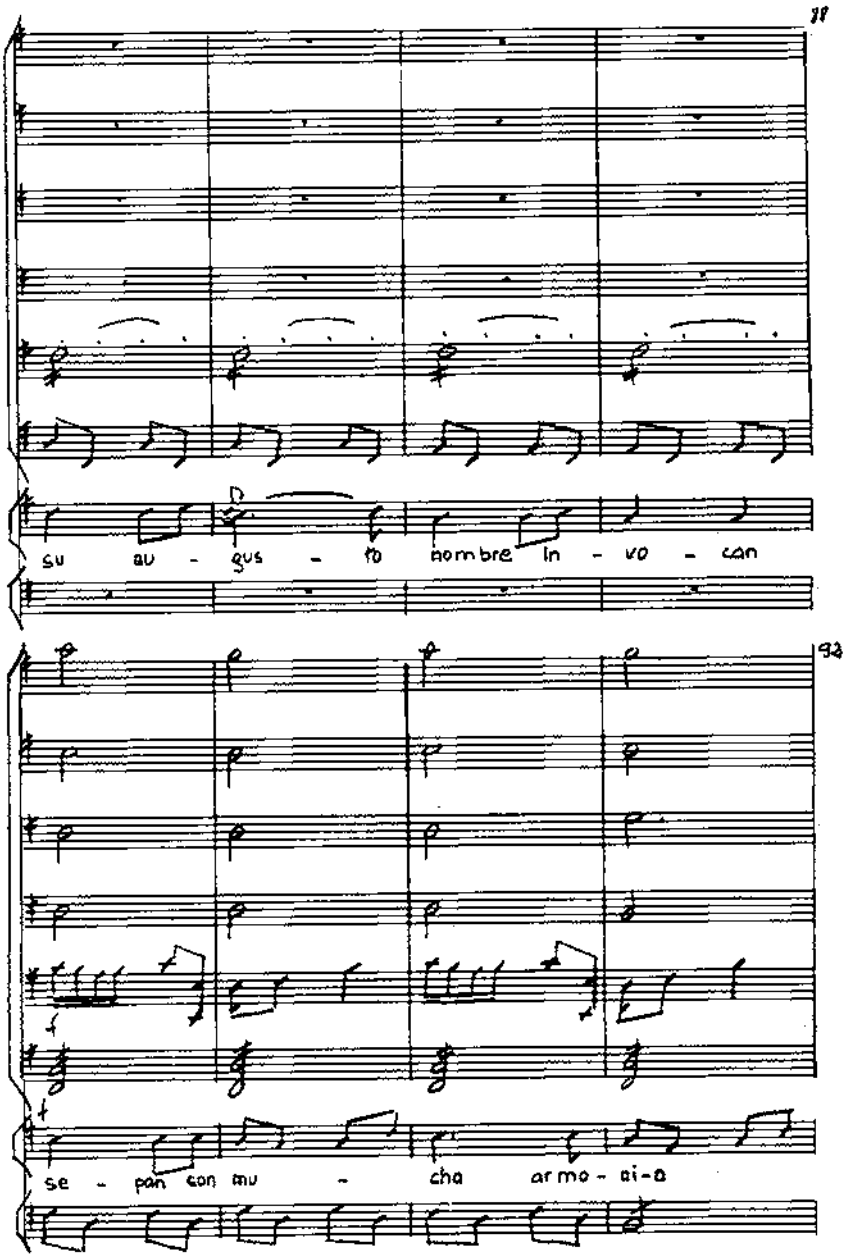

48
ff
con ge - pa con mucha ar- mo -
52
ni-a su au - gus - to nombre in-vo

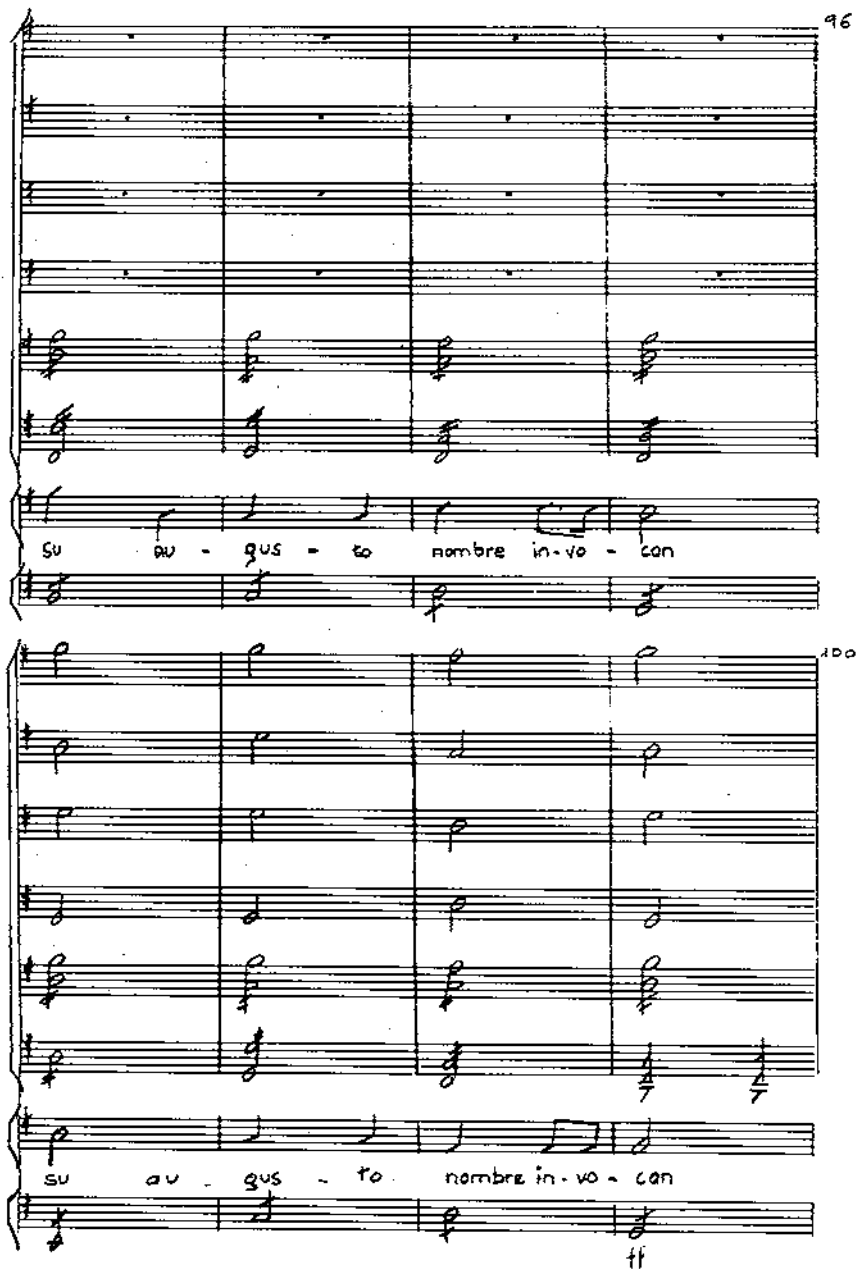

56
can Da - rá jo-ces â es - te
60
pue - blo que por The - cla noche y

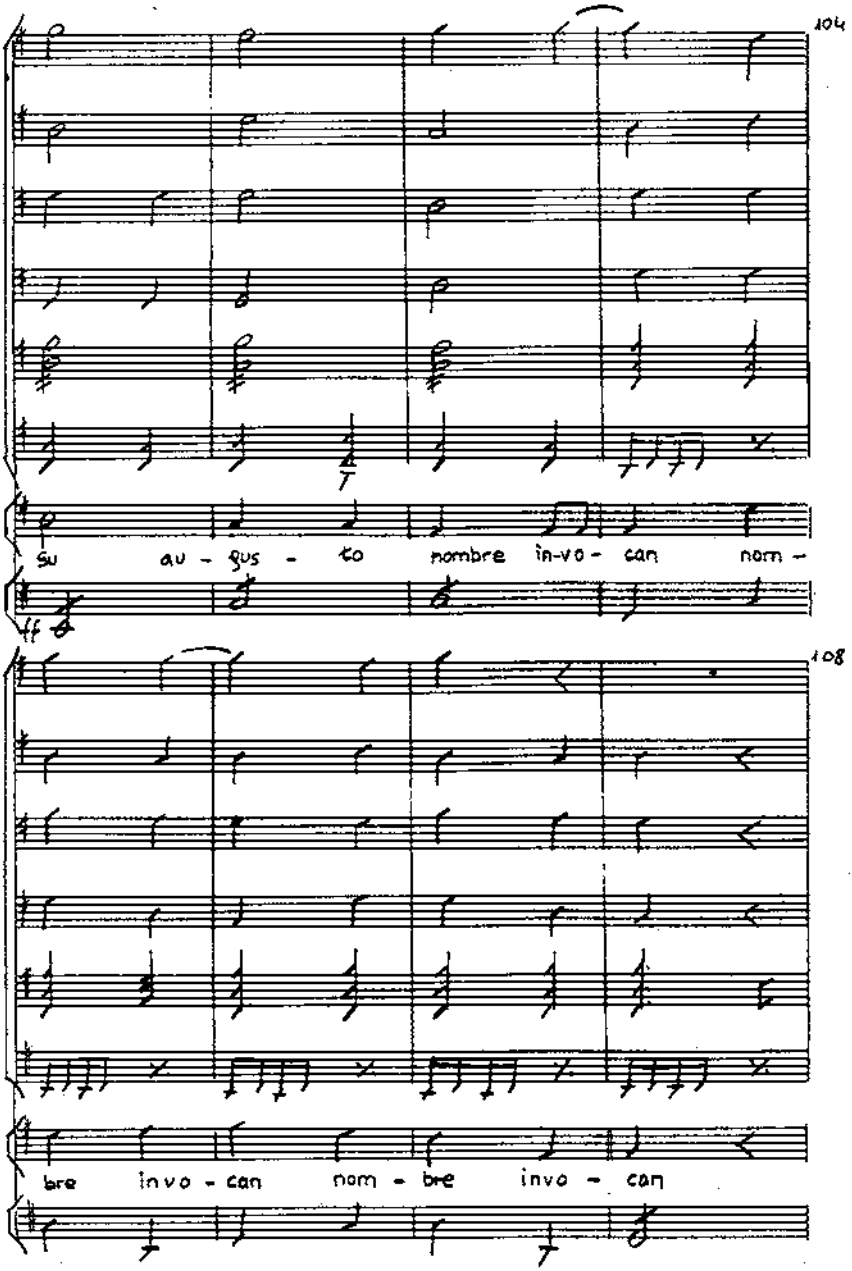

64
di - a
sepa
con
mu - che
ar-mo-
f
68
ff
ni a
su au - gus-to
nombre in-vo-
f
p

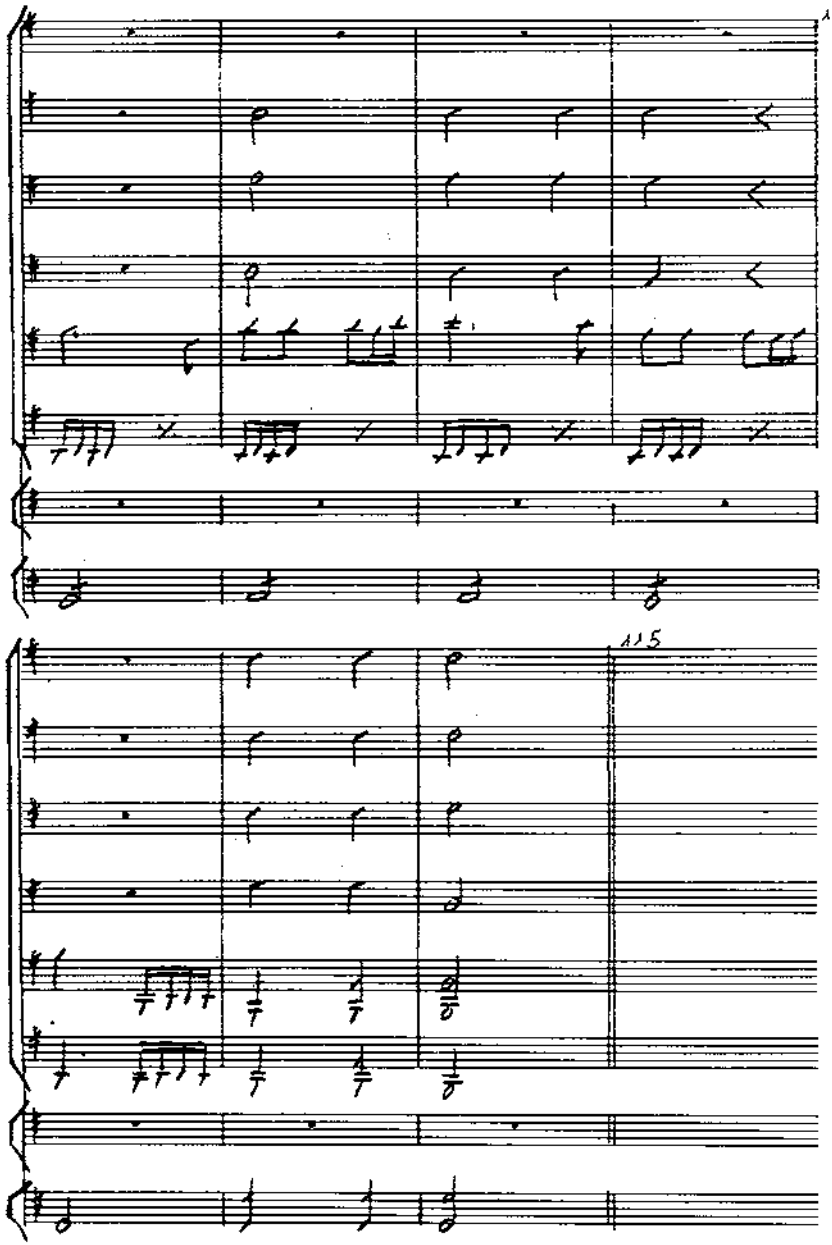

72
can
nombre in-va - can
nombre in-va -
76
can


80
84
p
se - pa con mucha ar-mo ni - a


11
su au - gus - to nombre in - vo - can
93
se - pan con mu - cha ar mo - ni - a


96
su au - gus - to nombre in - vo - can
100
su au - gus - to nombre in - vo - can
ff


104
su au - gus - to nombre in-vo - can nom -
108
bre invo - can nom - bre invo - can


112
115