

VOLUM I



Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792)

Un model de la transició musical
del Barroc al Preclassicisme
a la Catalunya del segle XVIII

JORDI RIFÉ I SANTALÓ

Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792)

**Un model de la transició musical
del Barroc al Preclassicisme
a la Catalunya del segle XVIII**

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

JORDI RIFÉ I SANTALÓ

Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792)

**Un model de la transició musical
del Barroc al Preclassicisme
a la Catalunya del segle XVIII**

Volum 1

BARCELONA
2012

Gònima, Emmanuel

[Villancets]

Els Villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792) [Música impresa] : un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII

Transcripció dels villancets manuscrits de Gònima conservats a la Biblioteca de Catalunya i a l'Arxiu Capitular de Girona. — Bibliografia

ISBN 9788499651415 (o.c.)

I. Rifé i Santaló, Jordi, ed. II. Biblioteca de Catalunya III. Catedral de Girona. Arxiu Capitular

IV. Societat Catalana de Musicologia V. Títol

1. Gònima, Emmanuel 2. Villancets (Música)

3. Cors sacres (Veus mixtes) ac. de conjunt instrumental

4. Villancets (Música) — Catalunya — S. XVIII — Història i crítica

783.6.034.8

© Jordi Rifé i Santaló

© 2012, Societat Catalana de Musicologia,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: desembre del 2012

Tiratge: 200 exemplars

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Compost per fotocomposició gama, s. l.

Imprès a Service Point FML, SA

ISBN (obra completa): 978-84-9965-141-5

ISBN (volum primer): 978-84-9965-142-2

Dipòsit Legal: B-31221-2012



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de *Creative Commons*. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.ca>.

A la Montserrat, la meva mare

Taula

PREÀMBUL	11
AGRAÏMENTS	13
ABREVIACIONS	15
1. INTRODUCCIÓ	17
1.1. Terminologia	20
1.2. Objectius, material i mètode	21
2. PRESSUPÒSITS	23
2.1. Marc europeu	23
2.2. Marc hispànic	30
2.3. Marc català	32
3. APROXIMACIÓ A LA BIOGRAFIA D'EMMANUEL GÒNIMA	37
4. ASPECTES GENERALS DELS VILLANCETS D'EMMANUEL GÒNIMA	43
4.1. Els villancets dins la producció musical d'Emmanuel Gònima	43
4.2. Catalogació	45
4.3. Denominació	68
4.4. Dedicació	68
4.5. Esquema formal	71
5. L'ANÀLISI	77
BC 733/15 «Ha del ardiente celestial...»	77
BC 733/16 «Azucenas que lucis...»	81
BC 733/17 «Si de vorazes incendios...»	83
BC 733/18 «Paraninfos, Paraninfos bellos...»	87
BC 733/19 «Si al imperio de Xavier...»	91
BC 735/30 «Para lograr los afectos...»	99
BC 745/22 «Alegres los cielos...»	102
BC 762/22 «Ha del cielo...»	104

BC 762/23 «Hasta quando, hasta quando admiracion...»	107
BC 766/28 «El arma, luces al arma...»	110
BC 772/19 «Celestiales gerarquias...»	112
BC 772/20 «Esfera luminosa...»	115
ACG XLII,71 Gm «Oy un Dios generoso...»	118
ACG XLII,77 Gm «Enigma misterioso...»	121
ACG XLII,89 Gm «Una luz que nos vino del cielo...»	124
ACG XLIII,98 Gm «Amante avecilla...»	127
ACG XLIII,100 Gm «Vos amantes en verdad...»	130
ACG XLIII,101 Gm «Que confucion Dios mio...»	132
ACG XLIII,108 Gm «Al amante...»	136
ACG XLIII,109 Gm «A tus puertas divina clemencia...»	139
ACG XLIII,113 Gm «Espiritus alados...»	142
ACG XLIII,122 Gm «Corazones que ardéis en la llama...»	145
ACG XLIII,124 Gm «Venid mortales de la vida...»	148
ACG XLIII,125 Gm «Milagro patente resumen de gracias...»	150
ACG XLIII,129 Gm «De su solio soberano...»	153
ACG XLIII,130 Gm «Como â de corresponder...»	156
ACG XLIII,132 Gm «El divino amante...»	159
ACG XLIII,133 Gm «Soberano Padre...»	162
ACG XLIII,134 Gm «Constante anima el cuidado...»	165
6. ELS MOVIMENTS ANTICS	169
6.1. L'estribillo	169
6.1.1. L'estribillo de factura antiga	171
6.1.1.1. Notació	171
6.1.1.2. Tactus	173
6.1.1.3. Cadència	175
6.1.1.4. Textura	181
6.1.1.5. Veu i acompanyament	191
6.1.1.6. Àrea semàntica i expressiva	191
6.1.2. L'estribillo de factura nova	196
6.1.2.1. Cadència	196
6.1.2.2. Textura i estructura	199
6.1.2.3. Temes o motius temàtics	200
6.1.2.4. Veu i instruments	204
6.1.2.5. Àrea semàntica i expressiva	221
6.2. Les coplas	222
6.2.1. Coplas a solo-tutti	223
6.2.1.1. A l'antiga	223
6.2.1.2. De transició	223
6.2.1.3. Noves	224
6.2.2. Coplas a quatre veus	225
6.2.3. Coplas a solo	226
6.2.3.1. Amb esquema rítmic de pastorel·la	226
6.2.3.2. A la moderna	227

6.3.	<i>La introducción</i>	229
6.3.1.	Als villancets amb instruments	230
6.3.2.	Com a substituta de l' <i>estribillo</i>	231
6.3.3.	A <i>solo</i> i a <i>duo</i>	231
6.4.	El <i>remate</i> i/o <i>todos</i>	231
6.4.1.	Sense instruments	231
6.4.2.	Amb instruments	232
7.	ELS MOVIMENTS NOUS	233
7.1.	L' <i>apertura</i>	233
7.1.1.	Estructura	233
7.1.2.	Textura	235
7.1.3.	Temes o dissenys	236
7.2.	El <i>recitado</i>	236
7.2.1.	<i>Secco</i>	236
7.2.2.	A duo	237
7.2.3.	Dramàtic i/o narratiu	238
7.3.	L' <i>aria</i>	240
7.3.1.	Estructura	244
7.3.2.	Textura	245
7.3.3.	Esquema rítmic	246
7.3.4.	Melodia	250
7.3.5.	Ornamentació	252
7.3.6.	Veus i instruments	253
7.3.7.	Àrea semàntica i expressiva	256
7.3.8.	Influències	262
8.	PER UNA VISIÓ DE CONJUNT: DEL BARROC AL PRECLASSICISME	265
8.1.	La línia evolutiva dels villancets	265
8.2.	Els moviments i llurs característiques	266
8.3.	Els microelements	275
8.4.	La ubicació historicoestètica dels villancets d'Emmanuel Gònima	281
9.	CONCLUSIONS	287
10.	BIBLIOGRAFIA	291

Preàmbul

El contingut del present llibre respon a la meva tesi doctoral presentada el 1992. Tot i que des de llavors fins avui han aparegut noves dades i aportacions dins del camp de la musicologia, la tesi es manté plenament vigent. Els apartats, els paràmetres analitzats, la documentació, l'edició de la música i les conclusions avalen la seva validesa actual. Així doncs, són aquests els pressupòsits pels quals he volgut mantenir el corpus desenvolupat a la tesi, ja que, a més, aporten llum entorn als llindars entre la música del darrer Barroc i l'estil galant en el context català del segle XVIII. Les conclusions de la tesi han esdevingut, en aquest sentit, una referència per endegar noves vies de recerca, la qual cosa corrobora a bastament la inclusió integral del contingut de la tesi en el present llibre.

No obstant això, he corregit certs aspectes del redactat i he actualitzat la bibliografia, perquè entenc que esdevé una eina de consulta i contrast molt útil de cara a la mateixa tesi i/o a noves investigacions.

La publicació de l'obra està conformada per tres volums. Un és l'estudi pròpiament dit del treball de recerca dut a terme, i els altres dos palesen l'edició del conjunt d'obres estudiades. Aquests darrers volums estan configurats amb sengles formats pensats, també, en la praxi interpretativa.

Vull agrair, finalment, l'ajut atorgat per la Societat Catalana de Musicologia, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, atès que el seu suport ha possibilitat encaminar i dur a bon port el present llibre.

Agraïments

En primer lloc, al catedràtic professor doctor Francesc Bonastre, que acceptà de dirigir la tesi, li he d'agrair el seu savi consell i la munió d'observacions metodològiques i de contingut per tal de dur a bon port aquesta tasca.

Així mateix, al professor Josep Maria Gregori, la seva orientació i el fet que la seva col·laboració hagi acabat transformant-se en amistat.

També vull agrair a Dolors Millet, José Vicente González Valle, Gabriel Roura, Josep Maria Vilar, Isabel Gràcia i Lluïsa Pardàs la seva col·laboració.

A Oriol Rifé —un dels meus nebots—, el seu assessorament informàtic, que ha possibilitat un tractament més àgil i precís de les dades, i a la seva mare, la Dolors, l'arranjament dels textos dels villancets. I a en Joan Trubat —l'amistat del qual ja em ve de l'Orfeó Català—, l'ajut quant a l'acabat dels textos.

A la Margarita i a l'Andreu Oliveras, l'energia, la vitalitat i la il·lusió que han sabut transmetre'm en tot moment.

També agraeixo a la Fundació Güell la beca que m'atorgà el curs 1990-1991, amb la qual vaig poder realitzar bona part de la tesi.

I finalment, i sobretot, vull agrair a Montserrat Santaló —la meva mare— la paciència que ha tingut amb mi i el suport i els ànims que m'ha encomanat en tot moment, estant sempre al meu costat en els moments que més ho necessitava.

Abreviacions

A	contralt	f	<i>forte</i>
ac.	acompanyament	fl.	flauta
ACG	Arxiu de la Catedral de Girona	IUDIM	Institut Universitari d'Investigació Musicològica Josep Ricard i Matas
ACV	Arxiu de la Catedral de Vic		
ADG	Arxiu Diocesà de Girona	ob.	oboè
AEP	Arxiu de l'Església del Pi	org.	orgue
AESMO	Arxiu de l'Església de Santa Maria de Moià	p	<i>piano</i>
AHG	Arxiu Històric de Girona	R	<i>ritornello</i>
APG	Arxiu de Protocols de Girona	SEM	Sociedad Española de Musicología
b	bemoll		
B	baix	SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
BC	Biblioteca de Catalunya	T	tenor
BTLG	Biblioteca Tomàs de Lorenzana, de Girona	Ti	tiple
c.	compàs	tpa.	trompa
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas	UAB	Universitat Autònoma de Barcelona
D. C.	<i>da capo</i>	vl.	violí

1. Introducció

Durant el segle XVIII assistim a un fenomen curiós i revolucionari dins l'esfera de la música. Si en els segles anteriors les línies de moda i estètica musicals les marcava la monarquia, les classes aristocràtiques i/o l'Església, ara, a més, s'esdevé un nou element sociològic a tenir en compte: el poble. Recordem que és durant el segle XVIII que agafen una gran embranzida els *intermezzi* musicals que donaran lloc a l'òpera bufa.¹ Anàlogament, a la Península s'esdevé un fenomen semblant amb la *tonadilla escénica* —*entremeses i sainetes*— i la *zarzuela*.² Pensem que aquest caràcter popular està en plena consonància amb la màxima de l'absolutisme il·lustrat: «tot pel poble però sense el poble». A més, l'accés de capes socials de baix poder adquisitiu als espectacles farà que es creïn nous tipus d'espais per a aquest incipient públic. Així, els espectacles —la música, en el nostre cas— no només es realitzaran en els ambients cortesans, monàrquics i religiosos, sinó que també s'expandiran a llocs públics. La participació, com a públic, de l'estament popular, ja establí un possible precedent embrionari de la Revolució Francesa, les idees de la qual no reeixiren —*de facto*— a la Península.

Però el poble també està format per burgesos i aquesta és una classe social que també agafa empenta i importància en el període que estudiem. Aquest estament maldà per assolir cotes de poder com el senyor nobiliari més alt. Àdhuc molts d'ells s'eduquen en col·legis de nobles.³ Aquest fet ens recorda *Il Cortegiano* de

1. Vegeu E. FUBINI, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza, 1988, col·l. «Alianza Música», núm. 31.

2. A. GALLEGU, *La música en tiempos de Carlos III: Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid, Alianza, 1988, col·l. «Alianza Música», núm. 41.

3. G. W. McDONOGH, *Las buenas familias de Barcelona: Historia social de poder en la era industrial*, Barcelona, Omega, 1989, p. 161.

Baltasar de Castiglione i la seva educació del cavaller noble: estarem assistint, amb el rococó, a un nou retorn del gòtic flamíger⁴ i de certes pautes socioconvencionals del Renaixement? Estarem veient com el Barroc s'esmuny tot transformant-se, com Circe i Dafne, en nous ens plens d'una nova saba estètica: el rococó?

És per tot això que l'Església connecta amb la sensibilitat popular i burgesa. L'Església, ja des de la reacció de la Contrareforma, continua refermant el seu poder tot instruint i impactant, a través de la pedagogia de l'espectacle sonor, les esmentades classes socials «ad maiorem gloriam Dei» —i en alguns casos de la monarquia—, i per això ofereix una nova estètica musical, en equilibri amb l'antiga, dins de l'àmbit religiós. Pensem que en aquella època els mitjans de comunicació de massa no eren ni molt menys els d'avui; és per això que l'espectacle musical —ni que fos dins d'un marc religiós— atreia tant creients com no creients.⁵ En tot aquest entramat se circumscriuen els villancets d'Emmanuel Gònima, els quals mostren, sovint, elements clarament provinents de l'*opera buffa* italiana.

Les tasques litúrgiques pròpies d'un prevere, que podia tenir el mestre de capella —la cura dels escolans, l'assistència a altres oposicions, les nombroses comandes i altres composicions i feines— l'obligaven, pel que fa a la freqüent tasca de composició de villancets —composició de factura obligada per a les diverses festivitats religioses del cicle litúrgic: Nadal, Corpus, la Verge i els Sants— a desenvolupar-la en un període de temps limitat. Aquest fet no li treu importància, car el villancet és el receptor de les moltes innovacions que després s'usaran en els oratoris. A més, i tal com s'ha assenyalat abans, el villancet esdevé un bon indicador estètic en el sentit que, tot estudiant-ne la seva evolució, en podem extreure alguns trets de la moda musical imperant entre les classes socials del moment.

També interessa destacar el fet que el villancet, malgrat no presentar la factura d'una obra consagrada —oratori i missa—, palesa l'interès per la frescor i l'economia de mitjans amb què es construïa. En efecte, el villancet estava escrit normalment segons les possibilitats tímbriques —veus i instruments— de què

4. A. SALAZAR, *La música en la sociedad europea*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1983, p. 204, col·l. «Alianza Música», núm. 13 (1a ed., Mèxic, 1944).

5. Vegeu J. M. GREGORI, «Els villancets de Nadal interpretats a Lleida als anys 1723, 1725 i 1729: Domènec Teixidor autor d'una altra versió de “Buena noche, zagales”», a *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, p. 337, que parla de la reunió que va haver de fer el capítol de la seu de Tarragona el Nadal de 1703 per pal·liar el fet que el públic s'abraonés sobre els músics, ja que volien entrar dins del cor: «[...] que en la nit de Nadal ya sab V.S. que totom se-n vol entrar dins del chor, que és un indecència y per sò apar que serie bé que V.S. prenguéis algun medi per evitar-ho. Et domini determinaren que la nit de Nadal no-s deixen entrar la gent al chor, sinó que-s fassen dos catafals fora del chor per a cantar la música [...]». Vegeu també Antonio EXIMENO, *Del origen y reglas de la Música*, ed. F. Otero, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 287. En aquest fragment se'ns diu: «[...] El pueblo concurre a esto [els villancets] con el mismo entusiasmo con que se concurre en Italia a la ópera».

disposava el mestre de capella. Aquest inconvenient no era tan evident en un oratori o en una missa, car estaven pensats amb els pressupòsits dels mínims requisits compositius: la seva posada en escena esdevenia prou important com per no escatimar cap mitjà tecnicoinstrumental. Així, llur factura estaria garantida i proporcionaria, doncs, l'efecte de solemnitat que se cercava.

Ni els villancets ni els oratoris i misses estan alliberats de la funcionalitat que caracteritza el segle XVII i bona part del segle XVIII. Però és evident que el villancet, essent una obra de més demanda, estava supeditat a la confecció quasi mensual de la seva factura i, per tant, a la disponibilitat d'un o altre mitjà en aquell instant.

Malgrat aquest contratemps, però, el villancet té la gràcia de reconvertir la immediatesa en un resultat musical, que podríem equiparar a la pintura ràpida, a la pintura al fresc, on es posa en joc l'àgil perícia del compositor per evidenciar la síntesi del seu art en un instant determinat tot responenent a les expectatives socio-religioses del moment.

Així, doncs, els villancets foren una forma musical molt important en el context de la música hispana, i, en el nostre cas, de la catalana. La seva importància esdevé paral·lela a la de les cantates en la música alemanya i italiana, els motets en la francesa i els *anthems* en l'anglesa. En totes aquestes formes s'emprava sobretot la llengua vulgar i pròpia del país. I cal dir que és en els villancets on sovint l'autor mostrava més gosadies compositives: el villancet esdevindrà el laboratori on es forjarà després l'oratori. Així, els villancets presenten, sovint, un afaiçonament compositiu més progressiu que el d'altres composicions d'estricta àmbit litúrgic i, per tant, constitueixen un bon indicador de l'estil.

És per totes les raons anteriorment adduïdes que considerem important l'estudi dels villancets. A més, en el nostre cas, l'interès de l'estudi de l'obra —villancets— d'Emmanuel Gònima radica en el fet que cronològicament va viure i treballar en un període que és considerat de transició entre el Barroc i el Preclassicisme. A Catalunya els estudis musicològics presenten un buit pel que fa a les esmentades èpoques. Aquest buit només es podrà anar omplint precisament a través de l'estudi analític i detallat dels compositors que, per la seva cronologia, podrien ser exponents d'aquests estils musicals.

Una primera aproximació als villancets d'Emmanuel Gònima ja ens revela unes característiques considerades pels musicòlegs com de transició entre el darrer Barroc i l'estil galant.⁶ Però, per afirmar-ho amb contundència, calen anàlisis

6. J. RIFÉ, «Aproximació a l'estudi dels *villancicos* d'Emmanuel Gònima», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989.

exhaustives, i només aquestes faran que la hipòtesi esdevingui tesi, alhora que ens donaran arguments per anar completant el trencaclosques històric de la creació musical a la Catalunya entre els anys 1700 i 1770.

Per tal d'assolir l'anterior escomesa s'ha elaborat un pla de treball que ha pres forma amb la confecció d'un índex que respon als següents criteris:

En una primera part englobem tots els axiomes historicoconceptuals dels quals hem partit (capítol 2).

A continuació fem un esbós biogràfic d'Emmanuel Gònima, per tal de situar les coordenades espaciotemporals en què visqué (capítol 3).

El bloc central de l'obra està conformat a partir de quatre capítols. En primer lloc, tractem els aspectes generals dels villancets, constatant-ne llurs elements, sense entrar en el terreny de la interpretació i utilitzant recursos estadístics (capítol 4); a continuació, duem a terme l'anàlisi que pretén observar i descriure tots els detalls microscòpics i macroscòpics que configuren cada un dels villancets de Gònima (capítol 5); tot seguit, a través de la confrontació d'aquests villancets amb obres d'altres compositors i teòrics —anterior, coetani i posteriors—, es pretén escatir-ne analogies i diferències (capítols 6 i 7). El capítol 8 està plantejat com una síntesi sincronicoevolutiva de les anàlisis dutes a terme fins aquí.

En darrer terme, tot partint de les dades emergides fins ara, intentem dissenyar una síntesi que ens n'expliciti l'estil i corrobori la hipòtesi que els villancets de Gònima es troben a cavall entre el Barroc i el Preclassicisme. La transcripció musical integral dels villancets del nostre autor conformarà els volums 2 i 3.

1.1. TERMINOLOGIA

A continuació fem una breu llista de la terminologia més conflictiva, és a dir, que pugui prestar a confusió.

Esquema formal: tal com és usada per Francesc Bonastre, disposició de les diverses parts o moviments d'una obra.

Estructura: principals divisions (les seccions i subseccions que es troben definides per la modulació i les cadències) d'un moviment. La majoria d'autors empren els mots *estructura* i *forma* com a sinònims, tal com ho fan Casares i Rosen.

Rococó: terme usat de manera freqüent al llarg del desenvolupament de l'obra, però sempre per tal d'aconseguir una il·lustració i exemplificació millors. Al capdavant, aquest terme és «furtat» de la historiografia de les arts plàstiques. En el camp estrictament musicològic sembla més adient l'expressió *estil galant*.

Textura: teixit o trama creat per la densitat sonora. Es diferencien quatre textures bàsiques: contrapunt, homofonia, *stile concertato* i melodia acompanyada (Ratner i Piston).

Tema: com a accepció emprada als conservatoris és com l'usem nosaltres. A més, utilitzem com a sinònims: *motiu temàtic*, *disseny temàtic* i/o *complex temàtic*, terminologia més adient, a vegades, a l'anàlisi de la realitat dels villancets.

1.2. OBJECTIUS, MATERIAL I MÈTODE

Els objectius plantejats són bàsicament tres: en primer lloc, transcriure els villancets d'Emmanuel Gònima; en segon lloc, descriure l'estil emprat en la seva composició; finalment, establir la viabilitat de la hipòtesi formulada: l'estil dels villancets de Gònima es troba a cavall entre el Barroc i el Preclassicisme.

Per dur a terme els nostres propòsits de recerca, disposem dels manuscrits de tots i cadascun dels villancets trobats fins avui que es conserven a la Biblioteca de Catalunya i a l'Arxiu de la Catedral de Girona; el fet que no es trobin tots en un mateix lloc, sinó repartits entre aquests dos indrets esmentats, és degut —tal com ho detalla Pedrell en el seu *Catàlech* (1908)— al fet que Joan Carreras i Dagas (Girona, 1828 - la Bisbal, 1900) vengué, el 1892, a la Diputació Provincial de Barcelona, la seva biblioteca de música formada a partir de llibres i manuscrits provinents, en part, de la seu gironina.

Tot i que no hem seguit cap corrent metodològic concret, les línies bàsiques de la nostra metodologia analítica a l'hora d'encarar-nos a cada un dels villancets es fonamenten en:

- Els tres grans paràmetres de forma, de timbre i semàntica (F. Bonastre).
- Les dimensions grans, petites i mitjanes i els seus quatre elements constitutius: so, harmonia, melodia i ritme (J. La Rue).

Concretament, hem delineat el següent esquema estructural de l'anàlisi:

- I. Elements compositius externs, que fan referència a tots aquells elements observables en una primera lectura. És a dir, es tractaria aquí d'una anàlisi morfològica.
 1. Esquema formal, tonalitats i compassos
 2. Veus i instruments
 3. Observacions
- II. Elements compositius interns, que es refereixen a aquells altres elements subjacents que ens forneixen de dades valuoses de cara a la consolidació de l'anàlisi estilística. En aquest cas, es tractaria més d'un estudi sintàctic

a través del qual intentem esbrinar la funció dels diversos elements en el conjunt de cada un dels villancets.

1. Gramàtica compositiva
2. Veus i instruments
3. Elements expressius
4. Observacions

Pel que fa a la metodologia comparativa, usada en els capítols 6 i 7, pretenem establir analogies i diferències entre l'estil dels villancets de Gònima i la preceptiva proposada per diversos teòrics anteriors, contemporanis i/o posteriors, a la vegada que amb altres obres de diferents compositors catalans, hispànics i europeus, tot contrastant-ho amb les dades aportades per la musicologia actual.

2. Pressupòsits

2.1. MARC EUROPEU

El panorama musical del segle XVIII comença o, millor dit, continua amb l'estil Barroc, i més concretament amb el que hom anomena *Barroc tardà*. Manfred Bukofzer (1947)⁷ i Sussane Clercx (1948)⁸ arriben a conclusions semblants pel que fa al fenomen del Barroc musical. Deixen ben clar que el Barroc és un període on hi ha suficients denominadors comuns —tot i que el divideixen en Barroc inicial, Barroc mitjà i Barroc tardà— com per definir-lo des de finals del segle XVI fins a la primera meitat del segle XVIII.

En general, el que conclouen els dos musicòlegs respecte del Barroc tardà és que les formes es comencen a establir ja que l'estil ha restat sedimentat des del Barroc primerenc, on prevalia més l'estil que la forma —forma que era hereva del Renaixement.⁹

M. Bukofzer i S. Clercx situen l'estil galant com un aspecte que coexisteix amb el Barroc tardà.¹⁰ A aquesta mateixa conclusió arriben Grout, Palisca, Sheldon i Newman.¹¹ Aquests dos últims, a més, divideixen l'estil galant en dues fases: una primera

7. M. BUKOFZER, *La música en la època barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, col·l. «Alianza Música», núm. 30. (1a ed., Nova York, 1947)

8. S. CLERCX, *Le baroque et la musique: Essai d'esthétique musicale*, Brussel·les, Lib. Encyclopédique, 1948.

9. M. BUKOFZER, *La música en la època barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, p. 356.

10. M. BUKOFZER, *La música en la època barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, p. 254; S. CLERCX, *Le baroque et la musique: Essai d'esthétique musicale*, Brussel·les, Lib. Encyclopédique, 1948, p. 210-211.

11. D. GROUT i C. PALISCA, *Historia de la música occidental*, 2a ed., Madrid, Alianza, 1990, col·l. «Alianza Música», núm. 15 i 16; F. BLUME, *Classic and romantic music: A comprehensive survey*, Nova

en la qual inclouen J. S. Bach, Handel, Telemann, Couperin, Scarlatti, etc.; aquesta fase correspon a la poesia galant, a les maneres galants, a l'educació i convencions galants, és una fase de relaxament i refinament que té una gran influència del rococó francès; per tant, encara ens trobaríem dins l'esfera del Barroc tardà. I una segona fase en la qual inclouen G. B. Sammartini, Soler, J. C. Bach, Hasse, Quantz, etc.; és una fase que ja s'aparta del darrer Barroc, presenta una influència francesa més apaivagada i barrejada amb el sentiment germanicoanglès i amb el *cantabile* italià.¹²

La majoria de musicòlegs, en referir-se a l'estil galant, a voltes també l'anomenen *rococó*, tot i que en la major part dels casos empren el terme *estil galant*, ja que respon més al concepte i mot usat en la música en aquella època. Recordem, en aquest sentit, que el mot *galant* era utilitzat sovint per intitular obres musicals —per exemple: l'òpera-ballet *L'Europe galante*, de Campra; l'òpera *Les Indes galantes*, de Rameau; la peça per a clavicèmbal *La galante*, de Couperin, etc. El terme comporta una connotació d'elegància, galanteria i educació cortesana:

[...] La cortesía es una manera de obrar y conversar decente, dulce y hermosa: es un cierto modo en las acciones y en las palabras para agradar y manifestar a los otros la atención que les tenemos. Es un conjunto de discreción, de condescendencia y de circunspección para dar a cada uno lo que de derecho le pertenece. La cortesía es una modestia y una cultura, que obra con reflexión, y es, propiamente, la ciencia de la gente honrada.¹³

El decorativisme detallístic del rococó en les arts plàstiques es pot fer servir com a símil didàctic per il·lustrar la música del moment. Sembla que fou Mattheson (1713) qui emprà per primera vegada el mot *galant* tot aplicant-lo a la música.¹⁴ I fou Brijon (1763) un dels primers a usar el mot *rococó* per qualificar les sonates de K. P. E. Bach tot comparant-les amb els concerts italians.¹⁵

York, W. W. Norton, 1970; D. A. SHELDON, «The Galant Style Revisited and Re-evaluated», *Acta Musicologica* (Basilea, SIM), vol. 47, núm. 1 (1975), p. 268-270; W. NEWMAN, *The sonata in the classic era*, 3a ed., Nova York, W. W. Norton, 1972; C. L. CUDWORTH, «Cadence Galante: The Story of a Cliché», *The Monthly Musical Record*, núm. 74 (setembre 1949), p. 176-178; C. L. CUDWORTH, «Baroque, Rococo, Galant, Classic», *The Monthly Musical Record*, núm. 83 (1953), p. 172-175; D. HEARTZ, «Rococo», a S. SADIE (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 16, Londres, Macmillan, 1980b; D. HEARTZ, «Galant», a S. SADIE (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 7, Londres, Macmillan, 1980a.

12. D. A. SHELDON, «The Galant Style Revisited and Re-evaluated», *Acta Musicologica* (Basilea, SIM), vol. 47, núm. 1 (1975), p. 268-270.

13. Wray G. McDONOGH, *Las buenas familias de Barcelona*, Barcelona, Omega, 1989, p. 147. És una citació extreta de les *Reglas de la buena crianza civil y cristiana* (1767).

14. D. A. SHELDON, «The Galant Style Revisited and Re-evaluated», *Acta Musicologica* (Basilea, SIM), vol. 47, núm. 1 (1975), p. 251.

15. W. NEWMAN, *The sonata in the classic era*, 3a ed, Nova York, W. W. Norton, 1972, p. 5.

L'origen del mot *galant* es troba a França. Recordem que ja en el segle XVII s'usava la *preciosité* com a *politesse* aplicada a la conversa, i Molière se n'aprofità per ridiculitzar aquest tipus de llenguatge en *Les précieuses ridicules* i *Les femmes savantes*. Thureau realitza una llista en les obres de Molière observant que empra de diverses maneres el terme *galant*: nou vegades com a substantiu i set com a adjectiu.¹⁶

La pervivència d'aquestes convencions socials en el segle XVIII penetrà fins i tot dins l'esfera musical en el sentit de *goût* com a judici de valor estètic. El que era correcte en l'època era de *bon goût*. I els diversos estils nacionals responien al *goût française*, al *goût italienne* i al *goût allemande*.¹⁷ Sembla que fins i tot els títols de diverses peces musicals connotaven una reunió domèstica i amablement educada; tal com es desprèn del títol de les sonates que publicà Guillemain el 1743: *Six sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes entre una flute traversière, un violon, et la basse continue*.¹⁸

En general podem dir que el rococó és més una categoria estètica que no pas un període, ja que se solapa amb el darrer Barroc i el Classicisme. Per això es pot usar més com a adjectiu que com a substantiu. Però a França podríem parlar del mot com a substantiu, puix s'observa el rococó des del període de Lluís XIV fins part del regnat de Lluís XVI.¹⁹ Pensem que si bé durant el segle XVII francès molts investigadors —entre ells Tapié—²⁰ defensen l'existència d'un art Barroc, no pas menys important és la presència, o millor la coexistència, del que hom anomena *classicisme francès* amb l'anomenat *Barroc*, entenent que aquest classicisme francès fa referència a l'aspecte normatiu del terme; és a dir, a tota aquella preceptiva que ja sorgeix de l'Académie d'Arts et Métiers que apadrinà Richelieu.²¹ Però aquest Barroc ben bé podria anomenar-se *rococó* si partim de la suposició que «*quius regius* [*quius artis*]». En efecte, el mateix Palau de Versalles ens ofereix un exemple paradigmàtic del que diem. Si observem la part exterior de l'edifici se'ns mostra tot el pes del cartesianisme racional francès —equilibri, proporció, mesura, eurítmia—, mentre que si ens endinsem en el seu interior se'ns evidencia tota la parafernàlia de

16. D. A. SHELDON, «The Galant Style Revisited and Re-evaluated», *Acta Musicologica* (Basilea, SIM), vol. 47, núm. 1 (1975), p. 241.

17. J. J. QUANTZ, *Essai...*, facsímil de Berlín, 1752, París, Zurfluh, 1975, p. 309-336. I vegeu també A. BASSO, *La época de Bach y Haendel*, Madrid, Turner, 1986, p. 8-11 (vol. 6 de la *Historia de la música*).

18. E. CASARES, «La música barroca: análisis formal e ideológico», a E. CASARES (dir.), *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, p. 48.

19. E. CASARES, «El Rococó en música: categoría estética y periodización», *Acta del II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977b, p. 4.

20. V. TAPIÉ, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978. (1a ed., París, 1957)

21. D. HEARTZ, «Rococo», a S. SADIE (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 16, Londres, Macmillan, 1980b.

la sensualitat rococó —amaneraments, abundància ornamental, etc.—, la qual cosa ratifica el fet que on es desenvolupa millor el detallisme decorativista rococó és en els racons de la intimitat domèstica. O, si es vol, la monarquia cara enfora mostrava el desig d'ordre social i polític, mentre que cara endins es mostrava més entròpica, més donada a «les plaisirs du monde», a les «fêtes galantes».

Cal esperar la representació, el 1746 a França, de l'òpera *La serva padrona*, de Pergolesi, perquè l'antiga *tragédie-lyrique* de Rameau quedi obsoleta i arraconada i comenci a prendre cos la influència de la música italiana arreu d'Europa. Recordem la interessant polèmica de la *querelle des buffons* propugnada per la controversia entre els seguidors de Rameau —entre els quals hi havia el rei Lluís XV— i els seguidors de la nova proposta italiana —entre els quals hi havia Rousseau i la reina.²² Aquesta fou la manera com s'introduí l'*estilo gallante*²³ arreu d'Europa. Tant és així que el mateix Ch. Burney cita, en un dels seus viatges, que el rei Frederic II el Gran de Prússia preferia «la France pour la littérature [et] l'Italie pour la musique».²⁴ Fins i tot Bukofzer s'afegeix al grup de musicòlegs que assenyalen que és gràcies a l'*opera buffa* italiana que l'estil galant penetrà en el Barroc.²⁵ Aquesta observació ja ens obre la pista de cara a constatar que el període que va més o menys de 1730 fins a 1770 és una etapa on conflueixen coordinadament o juxtaposadament els diversos estils que conformen el trencaclosques del Preclassicisme.

Parafrasejant l'anterior expressió —del rei de Prússia— podríem formular que la *France* pour una música més sofisticadament detallista i la *Italia* pour una música més lleugera, més *cantabile*. En efecte, el rococó musical francès presenta més elements de contornejat, de corbes i contracorbes —pensem en Rameau, Couperin, Leclair, Philidor, etc.— més pròpies dels *rocailleurs* —escultors de grutes dels jardins francesos—, que no pas l'italià, que ens mostra la frescor i la comicitat juganera més pròpies d'una melodia *buffi* —pensem en Pergolesi, Jommelli, Sammartini, etc. En conseqüència, no és estrany observar com el rococó francès adquireix la seva justa expressió en les formes destinades a l'instrument de cambra —un exemple evident és l'ús majoritari de la flauta travessera, fins i tot en ambients *amateurs* (terme que s'emprà a bastament en aquella època), i també les peces per a clavicèmbal. En canvi, el rococó italià estaria més en consonància amb la veu i l'òpera.

Partint de la mateixa tesi de Ph. Minguet que, tot aplicant el terme *rococó* a les arts plàstiques, ens fa observar que «[...] no és la quantitat d'ornaments el que està en tela de judici. Molt més notable és la diferència d'escala... la tendència a la re-

22. E. FUBINI, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971, p. 36-37.

23. E. CASARES (dir.), *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, p. 8.

24. C. HOGWOOD, *La sonata en trío*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 133.

25. M. BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, col.l. «Alianza Música», núm. 30, p. 254.

ducció [...]»,²⁶ creiem que podem aplicar el terme a la música —tot i que en aquest cas seria millor usar el terme *estil galant*— cercant els trets estilístics en obres on sigui notable aquesta diferència d'escala, és a dir, peces a poques veus —àries, cantates (italianes), *duetti*, sonates per a instruments o clave, etc.—, ja que en aquests es pot assaborir tota la càrrega detallista, miniaturista i decorativa que ens proposa la sensualitat rococó. Pensem que una obra a diverses veus o instruments suposa més un efecte de bloc que no pas un efecte de detall:

[...] L'expérience montre, que ceux qui sont élevés dans une bande de Musiciens de commun, & qui ont joué beaucoup pour la Danse, sont meilleurs Ripienistes, que ceux qui ne se sont exercés que dans la manière galante de jouer, dans une seule sorte de Musique. Car de même, que p.e. un pinceau fin ne fait point un si bon effet dans une peinture de théâtre, laquelle il ne faut voir que de loin, & à la clarté des bougies, qu'il en fait dans un morceau de cabinet: de même dans une Orchestre nombreux & à l'Accompagnement, la manière trop galante de jouer, & un coup d'archet long, trainant & qui n'a pas une certaine force, ne fait point un si bon effet, que dans un Solo au dans une petite Musique de Chambre [...].²⁷

Així, doncs, les característiques galants les trobaríem ubicades sobretot en les peces abans esmentades. I a diferència del Barroc, que cerca més el colossalisme, el tectonisme, l'efectisme contrastant —recordem que Bernini deia: «[...] Que no em parlin de res que sigui petit [...]»—,²⁸ el rococó és recrearà en la recerca de la petita proporció, del *bon goût* elevat a l'enèsima potència, on pesa més l'art —sinònim de bon gust— que l'artificiositat —sinònim de barroc per a la gent de l'època.²⁹

A grans trets, podem dir que, estilísticament, el Barroc proposa un fraseig llarg *ad continuum*; un predomini de l'element textural sobre l'estructural —*stile antico* i *stile concertato*—, salts melòdics a voltes sobtats; ritmes mecànics —Barroc italià; profusió en l'ús del retard i dissonàncies —preparades o no— tant a notes de pas com a temps forts; ús, encara —en el cas del Barroc hispànic—, del tactus/compàs. L'acompanyament presenta escriptura de baix continu; la xeremia —Barroc hispànic— i la flauta de bec encara tenen protagonisme; gradualment, la família de les violes *da gamba* és desbancada per la família dels violins —reco-

26. V. TAPIÉ, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 381, on cita un fragment de Ph. MINGUET, *Estética del rococó*, Madrid, Cátedra, 1992, col·l. «Cuadernos Arte Cátedra», núm. 29 (1a ed., *Esthétique du Rococó*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1966).

27. J. J. QUANTZ, *Essai...*, facsímil de Berlín, 1752, París, Zurfluh, 1975, p. 186.

28. V. TAPIÉ, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 381.

29. A. BASSO, *La época de Bach y Haendel*, Madrid, Turner, 1986, p. 11-13 (vol. 6 de la *Historia de la música*).

dem les grans famílies de lutiers, Stradivarius, Guarnerius, Amati, etc.; la música es va desprendre de la seva *ancilla vocis* per assolir cotes de protagonisme *per se*; tant la *Tonmalerei* com l'*Affektenlehre* són usades a bastament en el Barroc.

L'estil galant proposa un fraseig atomitzat, fragmentat per pauses i/o cadències; presenta tresets i/o sextets ornamentals, tresets anticipadors de cadències, ritmes galants —ornaments passats a notes reals—, ritmes llombards, síncope, cadències galants, frases curtes, periòdiques, articulades i amb final feble, textura simple —homòfona; prevalència de l'element estructural sobre el textural; esque-mes rítmics de dansa; melodia cantable dins d'un àmbit raonable —pocs salts sobtats— i unitat de la melodia. L'acompanyament palesa una escriptura mixta —baix continu, baix tambor i baix d'Alberti; l'oboè i la flauta travessera substitu-eixen la xeremia i la flauta de bec; ús dels instruments en parelles —presentant sovint escriptura per terceres i/o sextes paral·leles. Podem dir que la música esdevé totalment independitzada del text, però s'usen encara l'*Affektenlehre* i, en menor profusió, la *Tonmalerei*.

Una altra tendència estilística de l'època fou l'*Empfindsamkeit*, que estigué sobretot associat als fills grans de J. S. Bach: Wilhem Friedemann Bach i sobretot a Carl Philipp Emanuel Bach.³⁰ Per tant, podem definir-lo com un Preclassicisme germànic del nord. Estilísticament persisteix la frase atomitzada de l'estil galant, però amb un nou ingredient, el cromatisme. Aquest esdevindrà a la vegada un element ornamental i colorístic de cara a potenciar el sentimentalisme decoratiu tan adient a aquesta tendència estètica. Seria com el recargolament de les sanefes en la fràgil porcellana rococó.

La simfonia galant o preclàssica seria un dels altres components estilístics que prengueren importància en una època que va des dels vint primers anys del segle XVIII fins a l'enderrocament de l'*Ancien Régime*. Així, doncs, la simfonia galant agombolaria tots aquells compositors en l'obra dels quals s'albiren espurnes del projecte estructural de la forma sonata, tant si fa referència a la sonata com a peça per a tecla, solista, trio, quartet, etc., com si es refereix a la simfonia i al seu primer moviment. Per tant, a diferència de l'estil galant decorativista i detallista —el qual se centra bàsicament en obres, generalment, a una o a poques veus (àries, sonates i peces per a clave)—, el Preclassicisme ens aporta l'embrió d'un element estructural —la forma sonata— dins el qual tindran cabuda, o no, ingredients típicament de detallisme galant, de l'*Empfindsamkeit* o de les escorrialles del Barroc tardà.

Per dissenyar una breu topografia del Preclassicisme és obligada la referència a Mannheim, un dels seus principals centres, amb Johann Stamitz al capda-

30. C. HOGWOOD, *La sonata en tríu*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 132-133.

vant. Allí es realitzen les primeres experiències del que hom anomena *simfonia preclàssica*.³¹ No pas menys importants són els centres alemanys —J. Gottlieb Graun i C. H. Graun— i italians —Tartini i G. Sammartini, Bruneti, Lotti, Jommelli i Pergolesi.

Amb tot, cal dir que les obertures d'òperes i/o oratoris també són un exponent del que després serà la simfonia. Recordem que les *operturi*, a voltes, prenen el nom de *simfonies* —vegeu la simfonia del començament del *Messiah* de Handel. En aquest sentit és interessant de destacar que aquestes obertures poc a poc es van independitzant del drama musical per esdevenir una forma completa i coherent en ella mateixa.

I, ja per cloure tot aquest passeig conceptual a través dels corrents estètics que estigueren vigents durant el segle XVIII, cal considerar l'*Sturm und Drang* com un breu corrent estètic que provingué del camp literari —l'obra de Klinger de 1776 va donar nom al moviment. En música trobem alguns quartets i simfonies de Haydn que responen a aquesta estètica: preferència pel to menor, ús del segon grau rebaixat i ús predominant de tonalitats bemollades.³² Val a dir que l'*Sturm und Drang* (silenci suspensiu, cromatisme, llibertat formal, apropament a la futura fantasia romàntica més que no pas a la rigidesa del sonatisme clàssic —vegeu algunes obres per a tecla de C. P. E. Bach—) és l'embrió del que després esdevindrà Romanticisme. Però, evidentment, l'esclat dels clàssics vienesos, a la darreria del segle XVIII amb la forma sonata i la seva dialèctica a la vegada tonal i temàtica, és el que clou el set-cents tot deixant la torxa del relleu a manifestacions musicals on la llibertat de l'individu ocuparà un lloc central en la nova estètica romàntica.

Com a síntesi d'aquest recorregut pel marc conceptual europeu, podem dir que el segle XVIII és un canemàs de tendències musicals —adés coordinades, adés juxtaposades— que es destil·len en l'alambí del Preclassicisme. Aquest comportarà una cruïlla d'elements esteticostilístics: d'una banda, encara perviu l'herència del Barroc tardà esmoreït i inert; d'una altra, ens trobem amb l'estil galant o rococó i l'*Empfindsamkeit*, i, finalment, emergeixen els balbuceigs de l'estructura sonata. Fins i tot hi podem afegir un episodi de l'*Sturm und Drang* que, malgrat ser de curta durada, esdevindrà l'embrió del que després serà el Romanticisme. Tots aquests estils i tendències finalment cristal·litzaran i forjaran el Classicisme.

31. G. PESTELLI, *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner, 1986, p. 29-36 (vol. 7 de la *Historia de la música*).

32. G. PESTELLI, *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner, 1986, p. 99-103 (vol. 7 de la *Historia de la música*).

2.2. MARC HISPÀNIC

Pel que fa a la península Ibèrica, les publicacions de M. Querol³³ i el llibre del pare J. López-Calo *Historia de la música española. Siglo xvii*³⁴ marquen una fita clau per desentrellar els nusos del Barroc hispànic. A part d'elements sociohistòrics del segle xvii en relació amb la música, l'*stile antico*, el *concertato* i l'aspecte descriptiu i semàntic de la relació música-text hi són tractats a bastament.

Quant al segle xviii, destacaríem, en primer lloc, el meritíssim esforç de síntesi del treball d'Antonio Martín Moreno *Historia de la música española. 4, Siglo xviii*,³⁵ en el qual ens mostra l'estat de la qüestió pel que fa al fet musical del segle xviii tot explicitant mestres de capella, organistes i músics de cada ciutat de la Península, teòrics, música de cambra i teatral. Una altra obra del mateix autor que cal tenir present és *El padre Feijoo y las ideologías musicales del xviii en España*,³⁶ en la qual detalla l'evolució de la concepció estètica del pare Feijoo i la relaciona amb les opinions estètiques del moment, concepcions que no estaven pas exemptes d'interessants polèmiques. És un llibre vàlid per establir connexions amb l'estètica del moment, car el pare Feijoo és un personatge clau per entendre bona part dels fenòmens esteticomusicals que s'esdevingueren al llarg del segle xviii.

Juntament amb el pare José López-Calo, ens trobem amb altres investigadors com són Pilar Alen, Paulino Capdepón, Juan-José Carreras, Julián Gallego, el pare Samuel Rubio i Maria Antònia Virgili, que també han tractat el tema en qüestió.³⁷ Tanmateix, ens agradaria destacar l'estudi «El Rococó en música: categoría estéti-

33. M. QUEROL, *Música barroca española*, vol. 4: *Canciones a solo y duos del siglo xvii*, Barcelona, CSIC, 1988; *Los orígenes del Barroco musical español*, València, 1974; *Música barroca española*, vol. 3: *Villancicos polifónicos del siglo xvii*, Barcelona, CSIC, 1982b; *Música barroca española*, vol. 5: *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos, 1640-1760*, Barcelona, CSIC, 1973; *Música barroca española*, vol. 2: *Polifonía polioral litúrgica*, Barcelona, CSIC, 1982a.

34. J. LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española. 3, Siglo xvii*, Madrid, Alianza, 1983.

35. A. MARTÍN MORENO, *Historia de la música española. 4, Siglo xviii*, Madrid, Alianza, 1985.

36. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del xviii en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976.

37. Referenciem aquí articles d'altres investigadors que també cal tenir presents a l'hora de dissenyar la topografia musical del segle xviii hispànic: J. LÓPEZ-CALO, «Barroco, estilo galante, clasicismo», *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987; P. ALEN, «Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII», *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987; J. J. CARRERAS, *La música en las catedrales en el siglo xviii: F. J. García (1739-1809)*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1981; S. RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación de Cuenca, 1979; A. GALLEGO, *La música en tiempos de Carlos III: Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid, Alianza, 1988, col.1. «Alianza Música», núm. 41; A. SOLER, *Villancicos*, estudi i transcripció de P. Capdepón, Madrid, SEM, 1992; M. VIRGILI, «Voces e instrumentos en la música española del siglo xviii», *Nassarre*, vol. 3, núm. 2 (1987).

ca y periodización», d'Emilio Casares, que presenta una brillant síntesi del terme *rococó* i de les característiques de la música arreu d'Europa. La darrera part de l'article ens mostra la novetat de l'estudi del rococó a la Península. L'autor assenyala que aquest moviment estilístic s'esdevé entre els regnats de Felip V i Carles IV, i en destaca dues fases: la primera es correspondria amb l'arribada de Domenico Scarlatti (1729); la segona, amb la de Luigi Boccherini (1785):

[...] El Rococó español es en gran medida un elemento de importación [...].³⁸

Tot i la gran influència italiana, Casares reconeix una certa penetració de la música francesa:

[...] El músico francés, en cambio, no viene, pero sí lo hacen numerosas colecciones de partituras del más claro ambiente Rococó francés, en las que abundan las canciones galantes, arietas, gavotas, minuets, musetes, etc.³⁹

El pare José López-Calo sembla mostrar-se contrari a creure que la categoria estètica del rococó també fou present a la Península, com així es desprèn del següent text:

[...] Pero, ¿qué decir de ese período, tan abundante en producciones musicales religiosas en España, que va desde aproximadamente 1710/1720 hasta 1780/1790? ¿Cómo definirlo o enjuiciarlo? Confesamos paladinamente que, a pesar de haber estudiado muy en profundidad la música de este período, no hemos sido capaces de hacernos una idea clara. ¿Se podría hablar de un «manierismo» o de «rococó»? Esto último parece inaceptable, porque las características de la música española religiosa de este período no parecen acomodarse a lo que generalmente se entiende por «rococó». ¿Y «manierismo»?...? Nunca nos agradó mucho este término, ni referente a las otras Bellas Artes, ni menos referente a la música. Quizá se pudiera hablar de un cierto «academicismo».⁴⁰

De totes maneres, l'autor de l'anterior text dóna possibilitats a les noves generacions d'investigadors:

[...] Quizá haya que esperar a que la nueva generación de musicólogos españoles acometa el estudio de este período de nuestra historia musical.⁴¹

38. E. CASARES (dir.), *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, p. 19.

39. E. CASARES (dir.), *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, p. 19.

40. J. LÓPEZ-CALO, «La música religiosa en el Barroco español: orígenes y características generales», a E. CASARES (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad Oviedo, 1977a, p. 188-189.

41. J. LÓPEZ-CALO, «La música religiosa en el Barroco español: orígenes y características generales», a E. CASARES (dir.), *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad Oviedo, 1977a, p. 189.

2.3. MARC CATALÀ

Pel que fa a Catalunya, l'estudi de Francesc Bonastre «El Barroc musical a Catalunya», a *El barroc català*, en les actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987,⁴² evidencia un interessant esforç de síntesi, que dissenya el fenomen musical que s'esdevingué durant el segle XVII i la primera meitat del segle XVIII a Catalunya. Cal dir que l'estudi és una brillant anàlisi formal i estilística —estudia l'esquema formal, l'agògica, la recurrència temàtica, la tonalitat, els instruments, etc., dins una proposta diacrònica— de cara a establir les coordenades del Barroc musical a l'àrea mediterrània, tant pel que fa a la música religiosa com a la civil. En el darrer Barroc ens mostra a la vegada Emmanuel Gònima i Joan Rossell com a culminadors d'una etapa i iniciadors d'una altra, el que s'anomena *Preclassicisme*. Del darrer Barroc destacariem el que aquest autor explicita com a «impacte directe dels models externs»,⁴³ és a dir, l'increment de la influència forana —italiana— que penetrà en el darrer Barroc i que esclatà d'una manera manifesta en el Preclassicisme.

No hem trobat més estudis que abordin, d'una manera directa, el problema del Barroc tardà i l'estil galant a Catalunya. És per això que citarem alguns treballs que, tot i que només incideixen indirectament en la qüestió, és bo tenir-los presents de cara a dissenyar aquesta cruïlla estètica entre el darrer Barroc i el rococó.

Pel que fa a la música religiosa, la tesi de llicenciatura de Josep Maria Gregori sobre Joan Crisòstom Ripollès (c. 1680-1747)⁴⁴ ens defineix un canvi estilístic en algunes de les seves obres —vegeu la clara influència italiana de BC 772/21: «lleguen pues..., a 4, [...], a la Virgen del Rosario». També del mateix autor podem ressenyar l'article «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la Seu de Girona de 1734».⁴⁵ Aquest estudi ens mostra els àmbits i registres de l'*alto* a l'àrea mediterrània —els quals ens indiquen un canvi de sonoritat estètica respecte al Barroc mitjà—, al mateix temps que ens ofereix la *Cantata a solo a la Virgen. El increado monarca*, composta per Thomas Milans —antecessor de Gònima a la

42. F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989.

43. F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 467.

44. J. M. GREGORI, «La producció musical conservada de Joan Crisòstom Ripollès: 1746: Catalogació i transcripció», tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977.

45. J. M. GREGORI, «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989.

seu gironina. En l'esmentada cantata se'ns palesa l'estil del darrer barroc italià plenament assumit pel compositor. La transcripció i estudi que fa Josep Maria Gregori de dos *Benedictus*, un de Pau Montserrat⁴⁶ i un altre d'Antoni Jordi, evidència ja el pas del barroc cap a una assumpció dels elements galants.

El treball de Josep Pavia i Simó *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*⁴⁷ també ens aporta dades estilístiques si analitzem les transcripcions que fa l'autor dels villancets *Dime, Cupido, qué te ha sucedido*, de Francesc Valls, i *Del glovo celeste*, de Josep Gaz (o Gas).

L'*Stabat Mater* de Josep Carcoler —transcrit i estudiat per Francesc Bonastre—⁴⁸ mostra també com el disseny galant penetra fins i tot en l'àmbit d'obres d'estricta obediència litúrgica.

L'escola de Montserrat també ens ofereix un clar exemple de transició en el pas de l'estètica del segle XVII al XVIII. En efecte, les obres de Miquel López i Benet Julià⁴⁹ —per llur cronologia són coetanis d'Emmanuel Gònima— mostren trets del canvi estètic barroc a galant, i, com en l'obra de Carcoler, palesen els trets del nou estil en peces litúrgiques.

Vicenç Ripollès, amb el seu treball *El villancico i la cantata del segle XVIII a València* —treball de 1935—,⁵⁰ aporta un bon mostrari de villancets i cantates dels mestres de capella de la seu valenciana durant el segle XVIII: Pere Rabassa, Josep Pradas, Pasqual Fuentes i Francesc Morera. És molt interessant observar, en les esmentades obres, l'evolució d'un estil barroc tardà vers un de clàssic tot passant pel galant. Així, es detecten canvis, d'un costat en l'àmbit de les àries —les àries de Rabassa i part de les de Prades tenen un marcat caràcter barroc tardà italià empetat d'escriptura i aires hispànics, mentre que Fuentes presenta ja àries d'un marcat estil galant; de l'altre, ens trobem amb la *tonadilla del villancico* de Nadal a vuit veus i acompanyament instrumental de Morera, que manifesta un cert regust classicista, ja que hi trobem alguna fusió tímbrica —acords mantinguts per oboès i trompes— i llenguatge instrumental plenament assumit.

46. J. M. GREGORI, «Dos *Benedictus* de Pau Montserrat i Antoni Jordi», *Quaderns de Música Històrica Catalana*, núm. 8 (1998).

47. J. PAVIA, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajoana, Dalmau, 1986.

48. J. CARCOLER, *Stabat Mater* (1742), transcripció i estudi de Francesc Bonastre, Barcelona, IUDIM, 1983.

49. M. LÓPEZ, *Obres completes*, vol. II, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1978, col. I. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», núm. 6, 8; B. JULIÀ, *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Monestir de Montserrat, 1989, col. I. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», núm. 13-14.

50. V. RIPOLLÈS, *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.

Com a cota final del segle XVIII trobem Melcior Juncà⁵¹ que, amb un llenguatge plenament classicista, anuncia ja una nova estètica; malgrat que aquesta estètica tingui una vida efímera, deixarà una empremta que es perllongarà —encara que anacrònicament— bona part del segle XIX.

No pas menys importants són els tractats de Francesc Valls *Mapa armónico* i de Pere Rabassa *Guía para los principiantes*.⁵² A partir de llurs preceptives es destil·len elements sistematitzats, tant del darrer Barroc com de l'estil galant. Recordem que sempre és la pràctica la que s'avança a la teoria, però és interessant d'estudiar els tractats, car ells racionalitzen el saber musical d'una època —convencions (cant pla, cant figurat, passos, clàusules, contrapunt imitatiu, etc.)— i a voltes s'hi entreveuen guspires de nous aires —innovacions (comentaris sobre la factura de les àries, tractament i explicitació de nous instruments, etc.).

Quant a la música civil, Roger Aliet ens demostra amb la seva tesi doctoral⁵³ l'afermament de l'òpera a Barcelona durant el segle XVIII —concreta quatre etapes ben delimitades: 1a) (primera meitat del segle XVIII) protohistòrica; 2a) (1750-1759) aclimatació de l'òpera italiana; 3a) (1760-1773) acceptació popular de l'òpera, a més de la capa burgesa i militar; 4a) (1776-final s. XVIII) confirmació popular. Destacaríem el fet de la clara incidència de l'òpera italiana —només cal observar la quantitat d'òperes programades d'autors italians. Sabem que els mestres de capella no eren aliens al gust operístic italià i que, per tant, llurs composicions presentaven elements d'aquesta procedència.

A l'esfera de la música de cambra trobem una migrada mostra de peces que podria ser deguda a l'absència, en la major part dels casos, de mecenatge —pensem que les societats econòmiques d'amics del país no es creen a Catalunya fins a la darrerietat del segle XVIII— i també a la manca d'una oficialitat de la vida pública —sobretot a partir de 1714, any que marca l'inici de la desfeta politicocultural de Catalunya per part del monarca Felip V. Aquestes circumstàncies obligaren molts músics a emigrar —els germans Pla viatjaren arreu d'Europa, Salvador Rexach treballa a la cort de Madrid i Lluís Misson a la casa d'Alba, etc.—, cosa que explicaria el fet que es trobin poques peces del gènere esmentat.

Però, malgrat la diàspora i manca de mecenatge, trobem indicis —indirectes— de pràctica camerística a la Catalunya vuitcentista; vegem-ne alguns: a) ico-

51. M. C. RUSIÑOL, «Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757-1809?): Contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII», *Recerca Musicològica* (Barcelona, UAB), núm. 8 (1988).

52. P. RABASSA, *Guía para los principiantes*, facsímil, introducció a càrrec de F. Bonastre, A. M. Moreno i J. Climent, Barcelona, UAB, 1990.

53. R. ALIET, «L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del s. XVIII», tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1979b.

nogràfics: el pintor Manuel Tramulles (1751-1791)⁵⁴ en un dibuix a la ploma que s'anomena *El Concert* mostra un grup de músics reunits tot executant alguna obra de cambra; un rajol provinent de la Casa Papiol (Vilanova i la Geltrú)⁵⁵ representa un àpat d'una casa senyorial acompanyat de músics amb instruments propis de la música de cambra, i b) documentals: l'existència de col·legis de nobles —del Palau de la Comtessa i Cordelles on s'ensenyava «ars gladiatoria [et musica]»⁵⁶ i on la música era ensenyada per laics, i, tot i que el baró de Maldà no expliciti clarament que les seves *acadèmies* eren per interpretar música camerística civil,⁵⁷ sí que pel fet de citar-les ens pot fer sospitar que alguna obra camerística, d'aires no religiosos, s'hi deuria interpretar, ja que estem en una època on les cases nobiliàries fruïen sensualment en una reunió musical domèstica, i això últim palesa l'intimisme detallístic que és la *conditio sine qua non* de l'art rococó.

Ja a la darrerria del segle XVIII ens trobem amb les simfonies de Carles Baguer que, tot i mostrar clarament un classicisme mediterrani, contenen elements típicament galants.⁵⁸

Més concretament, pel que fa al marc gironí, hem de citar Francesc Civil, del qual, a més de molts estudis referits a aquesta ciutat, ens interessa destacar aquí els que atenyen més directament el nucli del nostre treball, és a dir, la música a la seu gironina durant els segles XVII i XVIII.⁵⁹

Finalment, caldria destacar l'estudi aproximatiu de l'estilística d'Emmanuel Gònima dut a terme per J. Rifé.⁶⁰

54. J. R. TRIADÓ, *L'època del barroc s. XVII-XVIII*, Barcelona, Edicions 62, 1984, col·l. «Història de l'Art Català», núm. 5, p. 231.

55. J. M. VILAR, *Carles Baguer (1768-1808): Sinfonías*, Madrid, SEM, 1990a, p. 67.

56. A. BORRÀS, «El col·legi de nobles de Barcelona durant el segle XVIII», a A. MANENT, J. MAS-SOT I MUNTANER i A.-J. SOBERANAS I LLEÓ (ed.), *Contribució a la història de l'Església catalana*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1983, p. 51-89; Wray G. McDONOGH, *Las buenas familias de Barcelona*, Barcelona, Omega, 1989, p. 161.

57. M. ARITZETA, «La vida musical a Barcelona al s. XVIII, segons el baró de Maldà», *Revista Musical Catalana* (Barcelona), núm. 48 (1988), p. 11-14.

58. J. M. VILAR, *Carles Baguer (1768-1808): Sinfonías*, Madrid, SEM, 1990a, p. 67.

59. F. CIVIL, «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), núm. XXI (1972); «La música en la catedral de Gerona durante el siglo XVII», *Anuari Musical* (Barcelona), vol. XV (1960); «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969); *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps: 1800-1936*, Girona, Caja de Pensiones, 1969.

60. J. RIFÉ, «Aproximació a l'estudi dels villancicos d'Emmanuel Gònima», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989.

3. Aproximació a la biografia d'Emmanuel Gònima⁶¹

La font impresa més antiga que hem pogut trobar referent al cognom del nostre mestre de capella és la de Baltasar Saldoni (1881), que ens diu el següent:

GÓNIMA, presbítero, D...: maestro de capilla de la catedral de Gerona á mediados del siglo pasado, en cuya catedral hay obras suyas á dos coros.⁶²

Josep Rafael Carreras i Bulbena (1906) aporta una informació més completa i acurada sobre el nostre compositor; concreta l'existència de l'oratori *El Velloncito de Gedeón*, que fou interpretat a l'església de Sant Martí de Girona, pertanyent als jesuïtes:

[...] que allí se cantó en 7 de junio de 1745, dedicado a María Inmaculada, con música del excelente maestro de la catedral de Gerona Emanuel Gónyma, presbítero.⁶³

Carreras adjunta, a peu de pàgina, les dades de l'entrada (1735) i la jubilació de Gònima (1774) com a mestre de capella de la seu gironina. Així mateix, ens ofereix la transcripció de la «Introducción del Oratorio Sacro “A la expectación del Parto”», intítulat «Que bien parece» (1739), i un comentari d'un tercer oratori:

61. Capítol extret de J. RIFÉ, «Notes biogràfiques sobre Emmanuel Gònima», *Recerca Musicològica* (Barcelona, UAB), núm. VIII (1988), p. 105-115.

62. B. SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, facsímil de 1881, vol. IV, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1986, p. 127.

63. J. R. CARRERAS I BULBENA, *El oratorio musical: Desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, L'Avenç, 1906, p. 139.

[...] titulado «Dolor y Amor» (existente en la colección de Juan Carreras [Dagas?], núm. 578 del catálogo), solazando nuestro espíritu en los tiernos fragmentos que encierra [...]⁶⁴

A mitjan segle xx trobem l'obra de Pena i Anglès, on ja se'ns informa de la nova localització i detalls d'una part de l'obra de Gònima, tot i que les seves conclusions referents a la data de jubilació de Gònima són errònies:

Gonima, Manuel. compositor español del s. XVIII. Fué maestro de capilla de la catedral de Gerona durante los años 1735-1775. Obras: la producción musical conservada de este autor se halla casi toda recogida en la Biblioteca de Barcelona. Se trata de una abundante producción de música religiosa: Responsorios, a 4 y a 8 voces, con acompañamiento de orquesta y de bajo continuo; Antífonas a 4; Fratres a 8, con violines; Benedictus a solo con flauta; villancicos con texto castellano a 4 voces con violines; Gozos a 4; Alleluia a 6 y orquesta; Cantata a solo y a dúo, etc.⁶⁵

Aquí ja constatem la presència dels villancets, motiu de la present obra.

En la publicació de Francesc Civil,⁶⁶ on realitza un estudi de la capella de música de la catedral de Girona al llarg del segle XVIII, podem trobar un conjunt de dades biogràfiques interessants, dades que semblen prou acurades, ja que José López-Calo les empra per fornir la veu «Gònima» al *New Grove*, i que a la vegada han esdevingut una de les bases de les quals ha partit la nostra investigació.

Altres dades referents a la vida musical de la seu gironina durant el segle XVIII i dels successors de Gònima en el mestratge les hem trobades en un altre estudi del mateix autor.⁶⁷

A partir d'aquí, els diversos autors que, cadascú en la seva àrea d'estudi, han fet menció de Gònima han begut tots de les fonts esmentades, per exemple, Montserrat Albet, Francesc Bonastre, Antonio Martín Moreno i Howard E. Smither.⁶⁸

64. J. R. CARRERAS I BULBENA, *El oratorio musical: Desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, L'Avenç, 1906, p. 140.

65. J. PENA i H. ANGLÈS, *Diccionario de la música Labor*, vol. I, Barcelona, Labor, 1954.

66. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969).

67. F. CIVIL, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps: 1800-1936*, Girona, Caja de Pensiones, 1969.

68. M. ALBET, *Mil anys de música catalana*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1991; F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989; A. MARTÍN MORENO, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985; H. E. SMITHER, *A history of the oratorio*, vol. 3, Oxford, Clarendon Press, 1987.

D'aquestes fonts impreses i dels documents de primera mà, com actes capitulars, llibres d'ordenacions, etc., s'ha elaborat l'aproximació a la biografia de Gònima que exposem tot seguit.

Segons consta al Llibre d'Ordenacions Sacerdotals de l'Arxiu Diocesà de Girona, Emmanuel Gònima era natural de la ciutat de Lleida;⁶⁹ l'any de naixença fou el 1712, tal com deduïm de les actes capitulars de la seu de Girona del 5 d'octubre de 1735: «[...] Emmanuel Gònima qui non est ordinatus in Sacris estatis 23 anorum [...]».⁷⁰ Molt probablement provenia d'una nissaga resident a Moià; aquesta hipòtesi queda avalada pel fet que en els registres baptismals de l'església de Santa Maria de Moià dels anys 1671 a 1701 i 1702 a 1734 hi ha registrats molts cognoms Gònima. Un altre element que forneix la nostra suposició és que als voltants de Moià hi ha una casa pairal anomenada *La Gònima*. D'altra banda, la *Gran enciclopèdia catalana* parla d'Erasme de Gònima, nascut a Moià el 1746.⁷¹ És probable, doncs, que els progenitors d'Emmanuel Gònima canviessin de lloc de residència, hipòtesi que encara s'ha de comprovar.

El nom del nostre mestre de capella surt a vegades canviat en alguns documents: «[...] Pere Gònima [...]».⁷² També hem pogut saber que hi ha, a l'arxiu del monestir de Montserrat, un «concerto a oboe solo, dues violino e basso, del signore Fco. Gònima»,⁷³ que està per datar però que podria ser obra del nostre compositor. Aquesta multiplicitat de noms podria respondre al costum de l'època de posar noms compostos i, possiblement, Emmanuel Gònima tindria per segon i tercer nom Pere i Francesc. Evidentment, ens movem en el terreny de la hipòtesi, ja que no s'ha verificat si l'esmentat concert va ser factura d'Emmanuel Gònima.

El cognom Gònima no consta en els documents de l'època amb l'accent obert sobre la o, però, com que llavors no era costum d'accentuar les paraules, hem optat per seguir els criteris filològics de la *Gran enciclopèdia catalana*.

Emmanuel Gònima va viure a Barcelona i és aquí on esdevingué deixeble del mestre de capella de l'església del Pi⁷⁴ Pau Llinàs,⁷⁵ i tingué alguna relació amb el

69. ADG: Ordres (1724, 1732-1737).

70. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 151 i ACG: Resoluciones Capitulares Registro 54 (13 abril 1735 - març 1736), f. 64.

71. J. M. GIRAL, «Erasme de Gònima», *Gran enciclopèdia catalana*, vol. 8, Barcelona, 1975, p. 166-167.

72. ACV: Resoluciones Capitulares (14 agost 1719 - març 1737), f. 290.

73. Dada facilitada molt gentilment pel pare Daniel Codina, monjo del monestir de Montserrat.

74. ACV: Correspondència (1720-1739).

75. AEP: «Determinacions de la Reverent Comunitat de Preveres Beneficiats de la Iglesia de Nuestra Sra. del Pi ij admissions de Beneficiats ij Capellanus, ab altres notas, comensalt en lo anij 1706», llibre K, f. 44'-45. I «Llibre d'òbits (1 setembre 1744 - abril 1760)», f. 100'.

mestre de capella del Palau de la Comtessa Bernat Tria.⁷⁶ Efectivament, en aquella època hi havia una unió entre les capelles de música de l'església del Pi, la dels Sants Just i Pastor i la del Palau de la Comtessa de Barcelona.⁷⁷

El 1733 Emmanuel Gònima oposita, per concurs de mèrits, en competició amb Joseph Bernat, per la plaça de mestre de capella de la catedral de Vic i la perd, com ho demostra la cronologia dels fets següent:

- El 19 de juliol de 1733 el capítol de Vic sol·licita al canonge Barrera de Barcelona informes dels possibles candidats per a la plaça de mestre de capella.⁷⁸
- El 22 de juliol de 1733 el mestre de capella del Palau de la Comtessa, Bernat Tria, envia un certificat sobre Emmanuel Gònima a Vic.⁷⁹
- El 29 de juliol, el canonge Barrera de Barcelona envia una missiva a Vic informant dels possibles candidats: Emmanuel Gònima, Thomàs Milans, Joseph Bernat («alias Po de Nazaret») i el prevere i mestre de capella dels Sants Just i Pastor, Onofre Puig.⁸⁰
- El 31 de juliol, Vic s'interessa pel prevere i mestre de capella de Sant Just,⁸¹ cosa que fa pensar que es valora el fet de ser capellà i exercir de mestre de capella a l'hora de triar el candidat que havia d'ocupar la nova plaça.
- El 2 d'agost, el canonge Barrera de Barcelona especifica a Vic que només es presenten dos candidats: Emmanuel Gònima i Joseph Bernat, ja que Thomàs Milans pretén la plaça de Girona i Onofre Puig deixa la plaça de Sant Just i es retira al seu poble.⁸²
- El 4 d'agost el mestre de capella de la catedral de Barcelona, Joseph Picanyol, envia a Vic un certificat sobre Joseph Bernat i Thomàs Milans.⁸³
- Al cap de tres dies, el 7 d'agost, el capítol de Vic demana a Barcelona quin dels candidats té més bona veu, quin estarà disposat a aprendre arpa, clavicordi o arxillaüt i quin tindrà més presència.⁸⁴

76. ACV: Correspondència (1720-1739).

77. J. M. MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, núm. 3 (1948), p. 213-234.

78. ACV: Correspondència (1720-1739).

79. ACV: Correspondència (1720-1739).

80. ACV: Correspondència (1720-1739).

81. ACG: Resolucions Capitulars (14 agost 1719 - març 1737), f. 289', 290 i 292, respectivament.

82. ACV: Correspondència (1720-1739).

83. ACV: Correspondència (1720-1739).

84. ACG: Resolucions Capitulars (14 agost 1719 - març 1737), f. 289', 290 i 292, respectivament.

- El 16 d'agost Barcelona contesta a Vic que Emmanuel Gònima i Joseph Bernat estan disposats a aprendre els instruments esmentats, que no treballen la veu sinó la composició i que són alts però «flachs».⁸⁵
- I, finalment, el 19 del mateix mes el capítol de Vic, després d'estudiar els informes de Barcelona sobre l'habilitat, l'aplicació, l'edat, l'alçada i els bons costums dels candidats, resol escollir Joseph Bernat.⁸⁶

Aquesta oposició a la seu de Vic seria una preparació del nostre compositor per optar a la plaça de mestre de capella a la seu de Girona el 1735 tot cobrint el buit deixat per la jubilació del mestre Thomàs Milans (oncle del també Thomàs Milans citat abans).⁸⁷

- El 29 de juliol de 1935 el capítol gironí resol que els candidats a mestre de capella, si és possible, exerceixin ja com a mestres de capella en altres llocs i siguin preveres. A la mateixa resolució s'aprova demanar informes dels possibles candidats i que el capítol atorgui, lliurement, el càrrec de mestre de capella per concurs de mèrits.⁸⁸
- El 2 de setembre el capítol dóna a conèixer el nom de tres candidats: Andreu, mestre de capella de la Seu d'Urgell; Milans, mestre de capella de Sant Just, i Emmanuel Gònima.⁸⁹
- El 5 d'octubre el capítol dóna més detalls dels candidats i, concretament, ens diu d'Emmanuel Gònima que té vint-i-tres anys, no està ordenat i, segons els informes de Barcelona, està dotat per al càrrec que vol ocupar. En aquesta mateixa resolució es consuma l'elecció d'Emmanuel Gònima per una àmplia majoria.⁹⁰

85. ACV: Correspondència (1720-1739).

86. ACG: Resolucions Capitulars (14 agost 1719 - març 1737), f. 289', 290 i 292, respectivament.

87. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 148-150.

88. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 150-151 i ACG: Resolucions Capitulars Registre 54 (13 abril 1735 - març 1736), f. 43-43', 55 i 64-64', respectivament.

89. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 150-151 i ACG: Resolucions Capitulars Registre 54 (13 abril 1735 - març 1736), f. 43-43', 55 i 64-64', respectivament.

90. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 150-151 i ACG: Resolucions Capitulars Registre 54 (13 abril 1735 - març 1736), f. 43-43', 55 i 64-64', respectivament.

L'arribada d'Emmanuel Gònima a la seu de Girona coincideix amb les noves ordenacions per a la capella, notificades el 13 de desembre de 1735. Aquestes reglamentacions regulaven el règim intern de la capella de música, i explicaven en quaranta-vuit articles les obligacions dels membres. Així, d'aquests estatuts deduïm les principals funcions que realitzava el mestre de capella Emmanuel Gònima: ensenyar música i educar els escolans, compondre obres, assajar amb la capella, informar els comissaris de música d'alguna qüestió relacionada amb la capella (sous, faltes de puntualitat o assistència, etc.)⁹¹ i examinar possibles opositors de cant i instruments.⁹²

Segons dades de Francesc Civil, la vida d'Emmanuel Gònima a la seu va ser tranquil·la i sense complicacions.⁹³

També Francesc Civil ens diu que el 23 de juliol de 1757 es va ampliar la capella de música amb la contractació de la cobla de Banyoles. Segurament era per a un més gran lluíment i prestigi de la seu.⁹⁴

Emmanuel Gònima es jubilà l'any 1774 i el succeí Francesc Juncà.⁹⁵ Acabà els seus dies i fou enterrat a Girona el 27 de febrer de 1792.⁹⁶

91. J. RIFÉ, «Les ordinacions de la capella de música de la catedral de Girona. Any 1735», *Recerca Musicològica*, núm. VI-VII (1986-1987), p. 140-171.

92. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 152 i 158, 160, 161, 163, respectivament.

93. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 152 i 158, 160, 161, 163, respectivament.

94. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 152 i 158, 160, 161, 163, respectivament.

95. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 152 i 158, 160, 161, 163, respectivament.

96. ADG: Llibre dels Òbits de la Seu de Gerona, llibre 4 (juny 1752 - octubre 1800), p. 175'.

4. Aspectes generals dels villancets d'Emmanuel Gònima

4.1. ELS VILLANCETS DINS LA PRODUCCIÓ MUSICAL D'EMMANUEL GÒNIMA

Emmanuel Gònima realitza la seva tasca com a compositor en el context de la ciutat de Girona. Fins avui se n'han pogut trobar unes cent obres, entre peces litúrgiques i paralitúrgiques, que estan repartides entre la Biblioteca de Catalunya (30 %) i l'Arxiu Capítular de Girona (70 %). Del conjunt de l'obra, els vint-i-nou villancets constitueixen el motiu de la present obra; d'aquests villancets, dotze són a la Biblioteca de Catalunya i disset, a l'arxiu gironí.

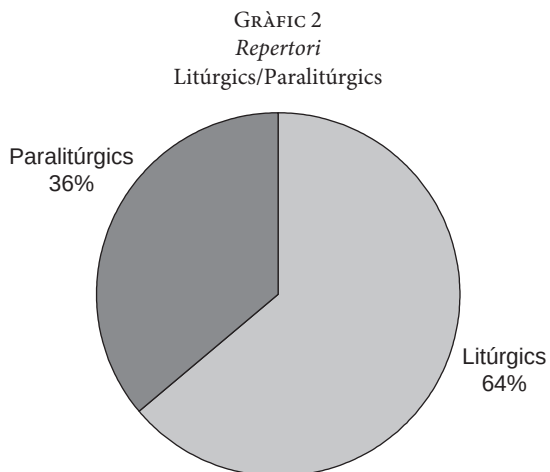
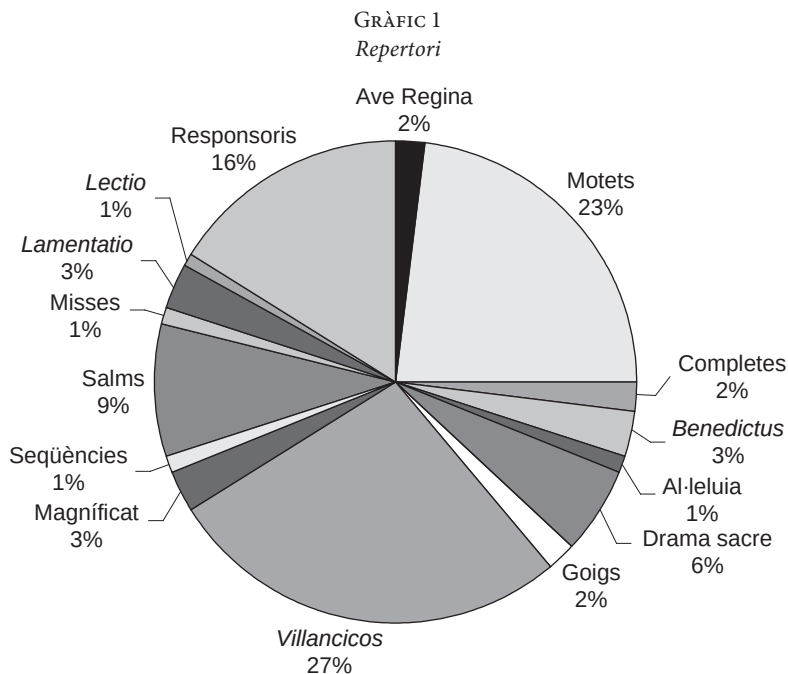
En els gràfics sectorials que incloem a continuació es fa palesa la relació de proporcionalitat entre la producció de villancets i la resta (gràfic núm. 1); la quantitat de peces litúrgiques *versus* les paralitúrgiques (gràfic núm. 2), i, en l'apartat específic del paralitúrgic, la relació de proporcionalitat entre els goigs, els drames sacres (oratori) i els villancets (gràfic núm. 3).

Gràfic 1: a primer cop d'ull es fa evident la producció més nombrosa de villancets que de cap altra categoria compositiva (27 %), fet que corrobora la quotidianitat d'aquest gènere. El segon grup d'obres, quant al nombre, està format pels motets (23 %), fet que ens indica la importància d'aquest gènere en el context litúrgic. A continuació vindria (sempre referint-nos a la quantitat) el grup dels responsoris (16 %), el dels salms (9 %) i el dels drames sacres (6 %); la resta queda reduïda a uns percentatges poc significatius.

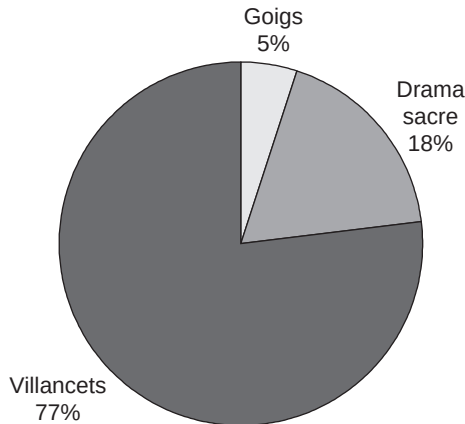
Gràfic 2: divideix la producció total de Gònima en dues categories: obres litúrgiques i no litúrgiques (diferència que no es limita a la llengua usada, sinó que té en compte la gramàtica compositiva). És prou evident el domini de les primeres sobre les segones: les litúrgiques quasi doblen el nombre de les no litúrgiques.

Gràfic 3: recull les dades de les obres escrites en llengua vernacla (paralitúrgiques), tot classificant-les segons la tipologia funcional: així, observem el gran pre-

domini dels villancets (77 %) enfront dels drames sacres (18 %) i, finalment, dels goigs (5 %).



GRÀFIC 3
Repertori
Paralitúrgic



4.2. CATALOGACIÓ

Per dur a terme la catalogació hem fet servir el model de fitxa impresa de l'antic Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas (actualment, IDIM), tal com es pot observar a continuació:

Arxiu: BC

Signatura provisional: 733/15

Autor: Gònima

Títol: *Villancico con violines a 4º / Al Santísimo Sacramento / «Ha del Ardiente Celestial...»*

Íncipit: «Ha del Ardiente celestial»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Inst.: Vl. I, vl. II, org., ac. (2: violó + instr. polif.)

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 36

Tonalitat: *Opertura:* Fa M; *Introducción:* Fa M; *Largo:* Fa M; *Recitado:* Sib M; *Aria:* Sib M; *Recitado:* Fa M; *Aria:* Fa M; *Todos:* Fa M

Conservació: Regular/dolenta

Complet



Ti.I (I Cor)
 Introd. Largo
 Ha del ar - dien - te Ce - les - tial vo - lu - men

Ti.I (I Cor)
 Largo
 Quien de gran - de - za tan - ta

Ti.I (I Cor)
 Recit.
 Quien dio, es - plen - dor al sol y al fir - ma - men - to

Ti.I (I Cor)
 Aria Andante
 Y as - si en lu - cien - - - - te lid

T. (I Cor)
 Recit.
 El Es - plen - dor del Sol que, e - ter - no bri - lla

T. (I Cor)
 Aria Justo
 Si es - par - cie - ra Su Cla - ro Es - plen - dor

Ti.I (I Cor)
 Todos Allegro
 En dul - ces con - so - nan - cias

Arxiu: BC

Signatura provisional: 733/16

Autor: Gònima

Títol: Villancico tercero con violines a 4º / A Santo Thomas de Aquino / «Azucenas que lucis...»

Íncipit: «Azucenas que lucis»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Inst.: Vl. I, vl. II, tpa. I, tpa. II, ac. continu per al violó, ac. continu

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 15

Tonalitat: Re M

Conservació: Bona

Observacions: L'acompanyament no té les coples escrites (pot ser que ja estigui bé).

Incomplet: (?) (Em sembla que hi manquen les coples o parts de A, T, Ti II del 1r cor. L'altra part del bifoliat no hi és.)

Ti.I 1º Cor à 4º

Estri illo
Andte Allegro

A - zu - ce - nas que lu - cis

Coplas
Andte

Del cier - zo_a los ri - go - res

Arxiu: BC

Signatura provisional: 733/17

Autor: Gònima

Títol: Villancico de Violines a 4º / A San Francisco Xavier / Si de vorazes incendios

Íncipit «Si de vorazes incendios»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

Inst.: Vl. I, vl. II, tpa. I, tpa. II, violó, ac. continu

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 13

Tonalitat: *Aria:* Re M; *Recitado:* Sol M; *Aria:* Sol M; *Recitado:* Re M; *Coplas:* Re M

Conservació: Bona

Observacions: Hi manca el primer full del violó.

Incomplet

Ti.I

Aria
Allegro
a 4º

Si de vo - ra - zes in - cen - dios

T

Recido

Quan - do los Cie - los no - tan ad - ver - ti - dos

T

Aria
Andante

Si_in - cen - dio,es vi - vien - te

Ti.I

Recido

In - cen - dios con ra - zon tam - bien el cie - lo



Arxiu: BC

Signatura provisional: 733/18

Autor: Gònima

Títol: Villancico con Violines a 4º / Al Glorioso Patriarca San Joseph / «Paraninfos bellos...»

Íncipit: «Paraninfos, Paraninfos bellos»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

Inst.: Vl. I, vl. II, fl., tpa. I, tpa. II, ac. continu (2 exemplars)

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 24

Tonalitat: *Estribillo*: Re M; *Recitado*: Sol M; *Aria*: Sol M; *Coplas*: Sol M; *Recitado*: Re M; *Todos*: Re M.

Conservació: Bona.

Observacions: Hi falta el primer full del vl. I.

Incomplet

Estriº

Ti.I

Pa - ra - nin - fos Pa - ra - nin - fos be - llos

Recido

Ti.I

Que, im - por - ta que Jo - seph es - te dur - mien - do

Aria

Andante

Ti.I

Del Vir - gi - nal Pa - ra - y - so

Coplas

Justo

A.

Solo

Pa - ra guar - da de su, es - po - sa

Recido

T.

Ô_A - ca no, im - pon - de - ra - ble



Arxiu: BC

Signatura provisional: 733/19

Autor: Gònima

Títol: Villancico a 4º con violines / A San Francisco Xavier / «Si al imperio de Xavier...»

Íncipit: «Si al imperio de Xavier»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Inst.: Vl. I, vl. II, violó, ac. continu

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 24

Tonalitat: *Aria*: Fa M; *Recitado*: Sib M; *Aria*: Sib M; *Recitado*: Fa M; *Coplas*: Fa M

Conservació: Bona

Complet

A. I Cor

Aria
Allegro

Si al Im - pe - rio de Xa - vier

T. I Cor

Recit

No por ac - cion se ad - mi - re por - ten - to - sa

T. I Cor

Aria
Justo

voz á cu - ya o - be - dien - cia

Ti. 1º I Cor

Recit

Ma - yor por - ten - to es

T. I Cor

Coplas

Al ver que tam - bien Xa - vier

Arxiu: BC**Signatura provisional:** 745/22**Autor:** Gònima**Títol:** *Villancico al SSmo. Sto. a 8º / «Alegres los cielos...»***Íncipit:** «Alegres los cielos»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**II cor:** Ti, A, T, B**Inst.:** Org., ac. continu**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 15**Tonalitat:** *Estribillo:* Fa M; *Coplas:* Fa M**Conservació:** Regular**Observacions:** L'acompanyament té segada la part central i no es veuen les notes.
Falta la lletra de la 3a i 5a *coplas*.**Complet**

Ti.I, I Cor

Estrillo

A - le - gres los Cic - los

Ti.I, I Cor

Coplas

A - qui de lo a - gra - de - ci - do

Arxiu: BC**Signatura provisional:** 762/22**Autor:** Gònima**Títol:** *Cantata a duo / con violines y basso / Del Maestro Manuel Gonyma / Ignasi Llor Musich***Íncipit:** «Ha del cielo»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II**Inst.:** Vl. I, vl. II, ac.**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 14**Tonalitat:** Sol M**Conservació:** Regular/dolenta**Observacions:** Còpia, potser posterior**Complet**

Vlf. I

Obertura
Presto

Ti.I
Introd
Largo



Ha del Cie - - - - - lo

Ti.I
Recit.



De - ba - xo el can - di - do ne - va - do ve - lo

Ti.I
Aria
Andte



Es ma - ra - vi - lla con que mas bri - lla

Ti.II
Recit.



Con ra - yos mas su - ti - les

Ti.I
Aria
a duo



Mas lle - gue ven - tu - ros - sa

Arxiu: BC

Signatura provisional: 762/23

Autor: Gònima

Títol: *Cantata A la Virgen SSma. / A Solo / «Hasta quando admiracion...»*

Íncipit: «Hasta quando, hasta quando admiracion»

Papers solts: +

Veus solistes: T (?)

Inst.: Ac. continu

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 7

Tonalitat: *Aria*: Sib M; *Recitado*: Re M; *Aria*: Sol M

Conservació: Bona

Complet

Cantata à solo
Aria
Andante



Has - ta quan - do, has - ta quan - do, ad - mi - ra - cion

Recido



Si el bra - zo So - be - ra - no que oy pre - fie - re, a Ma - ri - a

**Arxiu:** BC**Signatura provisional:** 766/28**Autor:** Gònima**Títol:** *Villancico a la Virgen Santíssima a 8º / «Al arma, luces al arma...»***Íncipit:** «Al arma, luces al arma»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**II cor:** Ti, A, T, B**Inst.:** Org. i ac.**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 10**Tonalitat:** Sib M**Conservació:** Bona**Observacions:** Hi falta el Ti I del 1r cor.**Incomplet****Arxiu:** BC**Signatura provisional:** 772/19**Autor:** Gònima**Títol:** *A la Gloriosa Virgen i Martir Sta. Fee / Villancico a 4 con violines***Íncipit:** «Celestiales gerarquias»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Vl. I, vl. II, ac.**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 14**Tonalitat:** *Estribillo:* Fa M; *Recitado:* Re M; *Aria:* Re M; *Recitado:* Sib M; *Coplas:*

Sib M

Conservació: Bona

Observacions: L'última ària la fan Ti I i II a duo.

Complet

Estrillo
Allegro

Ti.I

Ce - les - tia - les ge - rar - qui - as

Recitado

T.

Se - gu - ra - men - te es - pi - ri - tus a - la - dos

Aria
Andte-Allegro

T.

No, el a - vcr - no trium - fa - rá

Recitado

Ti.I

Si de la Fee mas con - tra la Fir - me - za

Aria
Andte - Allegro
a Duo

Ti.I

Que mal el ti - ra - no

Arxiu: BC

Signatura provisional: 772/20

Autor: Gònima

Títol: Villancico a 4º con Violines / A la assumpcion / de Maria / «Esfera Luminosa...»

Íncipit: «Esfera luminosa»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

II cor: Ti, A, T, B

Inst.: Vl. I, vl. II, tpa. I, tpa. II, org., ac. continu

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 21

Tonalitat: *Estrillo:* Re M; *Recitado:* Re M; *Aria:* Re M; *Coplas:* Re M

Conservació: bona

Observacions: A l'ac. de les *coplas* posa «Ayrosso».

Complet

Estrillo
Andante

Ti.I 1er Cor

Es - fe - ra lu - mi - no - sa

Recitado
à Duo

A 1er Cor

Su - be - el al - ma a su cie - lo

Aria
à Duo
Andte.

A 1er Cor

Cie - los que vi - gor

Coplas
Andte.

Ti. I 1er Cor Solo

Su - be - al cie - lo Ma - ri - a

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLII, 71 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Quatro al Ssmo. Sto. / «Hoy un Dios generoso...»***Íncipit:** «Oy un Dios generoso»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac. continu (2 exemplars, un xifrat i l'altre no)**Bifoliats apaïats:** +**Nombre de pàgines:** 15**Tonalitat:** *Introducción i estribillo:* Sol M; *Recitado i aria:* Re M; *Recitado i coplas:* Sol M**Conservació:** Bona; hi falta el recitat del Ti I (2n full). L'he reconstruït a partir de les notes petites que estan afegides al manuscrit de l'ac.**Observacions:** Hi falta l'ac. xifrat de les *coplas* (2n full). Hi ha, però, el baix sense xifrar de l'altre instrument.**Incomplet**

Ti I

Intr^{on}
Andte Largo

Hoy un Dios ge - ne - ro - so

Ti I

Estribillo
Andante

Pues ve - nid a - ten - ded ce - le - brat

Alto

Recitado

Oy en - tre si com - pi - ten

Alto

Aria
Andante

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLII, 89 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Villancico / con violines y oboesses a 4 / Al Santísimo Sacramento / «Una luz que nos vino del Cielo...»***Íncipit:** «Una luz que nos vino del cielo»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**II cor:** Ti, A, T, B**Inst.:** Vl. I, vl. II, ob. I, ob. II, tpa. I, tpa. II, org., ac. continu**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 39**Tonalitat:** *Andante* i *recitado*: Re M; *Aria* a duo: Sol M; *Recitado* i *remate*: Re M**Conservació:** Una mica foradada per la tinta, però es llegeix bé.**Complet**

T. 1er Cor
Andante

 U - na luz que nos vi - no del cie - lo

Ti 1er Cor
Recido

 No, es mu - cho que, en su ser mues - tre, e - fi - ca - cia

Ti 1er Cor
Aria á duo
Andantino

 Si - gue Si - gue, en pos de mi, es - plen - dor

T. 1er Cor
Recido

 El rey - no, u - ni - ver - sal por luz con - si - gue

A. 1er Cor
Remate
Todos And.

 Y mien - tras con - si - gue, en ex - ces - sos de luz

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 98 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Quatro al SSmo. Sto. / «Amante avecilla...»***Íncipit:** «Amante avecilla»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac. continu (xifrat)

Bifoliats apaïats: +

Nombre de pàgines: 14

Tonalitat: *Estribillo*: Sib M; *Recitado*: Sol m; *Aria*: Sol m; *Coplas*: Sib M

Conservació: Regular, però es pot llegir.

Complet

T.
Estribillo

A - man - te, a - ve - ci - lla, dul - ce Ruy - se - ñor

T.
Recitado

El bien q. a - do - ro va, es - con - di - do

T.
Aria
Andante

El A - mor muy pre - su - ro - so

Ti
Coplas
Andte

Di - cen q. es un za - ga - le - jo

Arxiu: ACG

Signatura provisional: XLIII, 100 Gm

Autor: Gònima

Títol: *Quatro al SSmo. Sacramento / Con violón obligado / «Vos amantes en verdad...»*

Íncipit: «Vos amantes en verdad»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

Inst.: Violó, ac. continu (xifrat)

Bifoliats apaïats: +

Nombre de pàgines: 13

Tonalitat: La m

Conservació: Regular, però es pot llegir.

Observacions: Hi ha un full d'ac. per al violó que no correspon a aquest villancet.

Complet

T.
Estribillo
Andante

Vos a-man-tes en ver - dad del Dios - del a - mor Je - sus

**Arxiu:** ACG**Signatura provisional:** XLIII, 101 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Quatro al Santísimo Sacramento / «Que confucion Dios mio...»***Íncipit:** «Que confucion Dios mio»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac. per al violó, ac. al 4t**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 13**Tonalitat:** *Introducción:* Fa M; *Recitado:* Re m; *Aria:* Re m; *Recitado:* Fa M; *Aria:* Fa M; *Todos:* Fa M**Conservació:** Regular; alguna nota il·legible**Observacions:** Hi falta el 2n full de l'ac. a 4. Hi ha, però, el del violó.**Complet**

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 108 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Quatro al Ssmo. Sacramento / «Al Amante...»***Íncipit:** «Al amante»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac.**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 13**Tonalitat:** *Estribillo:* Do m; *Recitado:* Do M; *Aria:* Do M; *Recitado:* Do m; *Coplas:* Do m**Conservació:** Regular; alguna nota il·legible**Observacions:** Hi falta el Ti II.**Incomplet**

Estribillo T.

 Al a - man - te mas cons - tan - te

Recitado T.

 Que mis - te - rio que, a - som - bro que por - ten - to

Aria a duo Ac.
Largo


Recitado Ti I

 Des - plie - gue pues la lla - ma

Coplas Ti I
Andante

 en es - sa o? a se - ñor

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 109 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Quatro al SSmo. Sacramento / «A tus puertas Divina clemencia...»***Íncipit:** «A tus puertas divina clemencia»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T

Inst.: Ac. continu

Bifoliats apaïats: +

Nombre de pàgines: 10

Tonalitat: *Estribillo*: Sol m; *Aria*: Sol m; *Recitado*: Fa M; Todos *andante-allegro*: Fa M

Conservació: Hi falta la part del Ti I.

Observacions

Incomplet

T.
Estribillo
Medio Andte

A tus puer - tas di - vi - na cle - men - cia

A

Aria
Largo

A - brid Se - ñor a - brid de vues - tra gran pie - dad

A

Recitado

In - dig - no gran Se - ñor lle - go.à en - con - trar - me

T

Andte-Allegro

Que pe - na que do - lor que ra - bia que fu - ror

Arxiu: ACG

Signatura provisional: XLIII, 113 Gm

Autor: Gònima

Títol: *Quatro al SSmo. Sacramento / «Espíritus alados...»*

Íncipit: «Espíritus alados»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

Inst.: Ac. xifrat

Bifoliats apaïats: +

Nombre de pàgines: 13 (comptant la portada)

Tonalitat: *Estribillo*, *coplas* i *recitado*: Fa M; *Aria*: Fa M

Conservació: Regular; algunes notes poc clares; hi ha taques.

Observacions: Les parts del A i el T semblen haver estat cal·ligrafiades per algú diferent de les altres parts.

Complet

Ti 1º Coro

Estribillo
a 4

Es - pi - ri - tus a - la - dos

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 124 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Tercio al Santísimo Sacramento / «Venid mortales...»***Íncipit:** «Venid mortales de la vida»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I, A, T**Inst.:** Ac. xifrat**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 9**Tonalitat:** La m**Conservació:** Regular; hi ha fulls estripats pel mig.**Observacions:** Falta fer full de T; la part de l'ac. està repetida. Hi falta el recitat suposadament del T (hi ha acompanyament). Al final de l'ac. hi ha «Xacolatarias».**Incomplet**

Ti. à 3

Estribillo

Ve - nid mor - ta - les de la vi - da

8

Coplas

Largo

Pues por un na - da fi - ni - to

Ac. 34

Recitado

T.

Aria

Dulce

Justo

Mi Due - ño fe - liz

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 125 Gm**Autor:** [Gònima]**Títol:** [Quatro al SSmo. Sacramento / «Milagro patente...»]**Íncipit:** «Milagro patente resumen de gracias»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac. xifrat**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 10

Tonalitat: *Estribillo* i *recitado*: Do M; *Aria*: Do M

Conservació: Regular

Observacions: Dues parts d'ac. idèntiques: una, amb la indicació «para violon» (menys xifrat)

Incomplet: Hi falta portada (títol, obra i autor).

Ti. I

Estribillo
Largo

Mi - la - gro po - ten - te

T.

Recitado

La luz me fal - ta

T.

Aria
Largo

Pie - dad pie - dad mi vi - - - da

Arxiu: ACG

Signatura provisional: XLIII, 129 Gm

Autor: Gònima

Títol: *Coblas / (a tres) / Duetto Terao Firme / Al Santísimo Sacramento / «De su solio Soberano...»*

Íncipit: «De su solio Soberano»

Papers solts: +

I cor: Ti, A, T

Inst.: Ac.

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 11

Tonalitat: Do M

Observacions: Hi falta el 2n full del A i els del T estan partits per la meitat.

Complet

Ti.

Estribillo
Largo

De su So - lio So - be - ra - no

Ti.

Coplas
Justo

Go - zad de las de - li - cias

A.
Recitado 
A tan no - ble fi - ne - za

A.
Aria Andante 
So - lo que - da, en a - quel Pan

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 130 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** *Quatro al Santíssimo Sacramento / «Como â de corresponder...»***Íncipit:** «Como â de corresponder»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac.**Bifoliats apaïats:** +**Nombre de pàgines:** 11**Tonalitat:** *Introducción:* Sib m; *Recitado i Aria largo:* Sol m; *Recitado i Aria andante:* Sib M**Conservació:** Regular**Complet**

T.
Introducción Largo 
Co - mo, a de co - rres - pon - der

T.
Recitado 
So - lo pue - do, en vol - ca - nes en - cen - di - do

T.
Aria l.argo 
Sal - ga sal - ga del fiel pe - cho, a - man - te

Ti.I
Recitado 
Mas si mi Dios

Aria Andante 
De vues - tro, ex - ce - ssi - vo, ex - ce - ssi - vo fer - vor

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 132 Gm**Autor:** [Gònima]**Títol:** [*Quatro al Ssmo. Sacramento / «El Divino Amante...»*]**Íncipit:** «El divino amante»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac.**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 11**Tonalitat:** *Introducción i recitado:* Do M; *Aria:* Do M; *Coplas:* Do M**Conservació:** Regular; algunes notes poc clares**Observacions:** Hi falta la portada.**Incomplet**

Ti.I

Introducción
Largo à 4



El Di - vi - no_a - man - te

T.

Recitado



Fue - go de_a - mor mi Dios

T.

Aria
Andante



Fe - liz si se lo - gar

Ti.I

Coplas
medio Ante



Sa - gra - do Di - vi - no

Arxiu: ACG**Signatura provisional:** XLIII, 133 Gm**Autor:** Gònima**Títol:** [*Quatro / Al Santissimo Sacramento / «Soberano Padre...»*]**Íncipit:** «Soberano Padre»**Papers solts:** +**I cor:** Ti I/II, A, T**Inst.:** Ac.**Bifoliats apaïrats:** +**Nombre de pàgines:** 10**Tonalitat**

Conservació: Dolenta

Observacions: Hi falta la veu del Ti II i de l'ac., cosa que no ens ha permès precisar-ne la tonalitat.

Complet

A.
Estribillo Solo
So - be - ra - no Pa - dre Dí - vi - no Pas - tor

Ti.I
Recitado
Al ver de su re - ba - ño re - ti - ra - da

Ti.I
[Aria] Largo
Sí tu voz es tan ac - ti - va

A.
Recitado
Aun - que de a - mor pro - di - gio so - be - ra - no

Ac.
Aria Allegro
6

Arxiu: ACG

Signatura provisional: XLIII, 134 Gm

Autor: Gònima

Títol: *Quatro al Santísimo Sacramento / «Constante anima el cuidado...»*

Íncipit: «Constante anima el cuidado»

Papers solts: +

I cor: Ti I/II, A, T

Inst.: Ac. continu a 4

Bifoliats apaïrats: +

Nombre de pàgines: 14

Tonalitat: *Introducción:* Sol m; *Largo:* Sol m; *Coplas:* Sib M; *Recitado:* Sol m; *Aria:* Sol m; *Todos:* Sol m

Conservació: Regular; algunes notes són de lectura difícil.

Complet

T.
Introd^{on}
And^{te} Largo
Cons - tan - te a - ni - ma el cui - da - do

T.
Largo

Dul - ce_a - mor fiel pla - cer

Coplas
And.te

Yo qui - ze q.el due - ño

T.
Recitado

mas mi vi - da de_a - fec - tos con - tra - pues - tos con - ba - ti - da

T.
Aria
Largo

No mas no mas ha de po - der

Ti.l
Todos
Allegro

Y se - re - nan - do,el lo - gro de la di - cha

4.3. DENOMINACIÓ

Hem englobat dins la categoria de villancet un seguit d'obres que, tot i portar títols com ara *cantata*, *quatro*, *tercio* o *coplas a tres*, responen al model de l'esquema formal dels villancets. La que potser se'n diferencia més és la *cantata*, puix que no presenta cap element esquemàtic característic, però creiem adient incloure-la en la categoria de villancet perquè presenta una evolució estilística paral·lela als villancets.

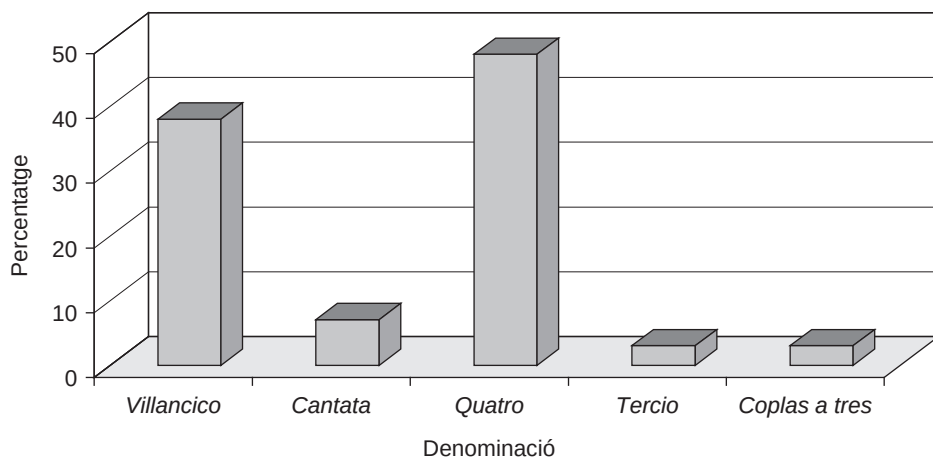
El diagrama de barres mostra el predomini dels *quatro* seguits ben de prop pels *villancico*. Al contrari, la producció de *cantata*, *tercio* i *coplas a tres* és pràcticament residual.

4.4. DEDICACIÓ

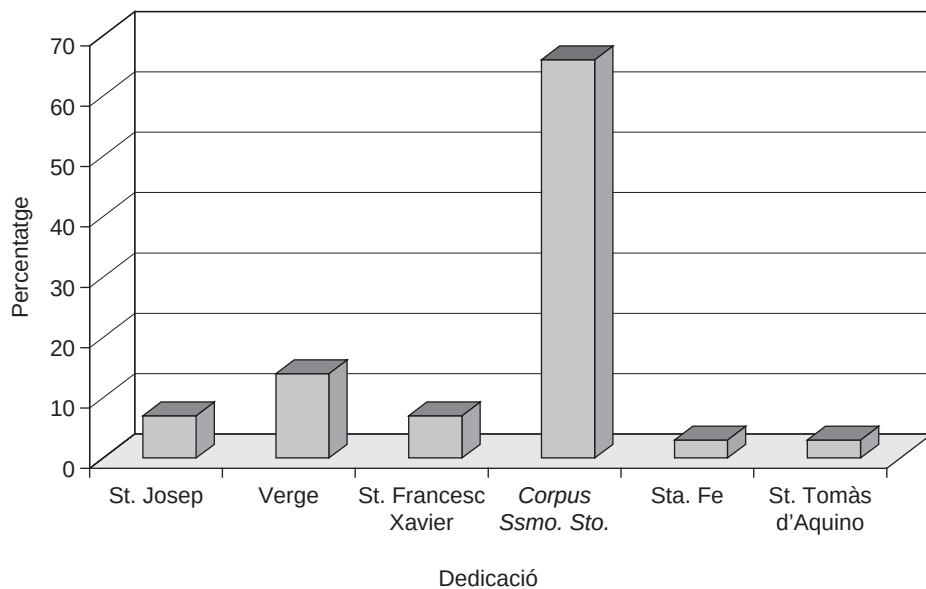
Com és prou sabut, els villancets religiosos eren una peça d'obligada factura en les festivitats de Nadal, del Corpus, de la Verge i dels sants. La dedicatòria que apareix en més casos és la de Corpus, al *Santísimo Sacramento*; el nombre de vegades que surt és superior a la del conjunt de les altres dedicatòries. Això ratifica la importància d'aquesta festivitat, el Corpus, en l'època estudiada: pensem que era una celebració eminentment contrareformista. Amb una quantitat de casos molt

inferior trobem les dedicatòries a la Verge, a sant Josep i a sant Francesc Xavier, aquest últim també de marcada procedència barroca.

GRÀFIC 4
Denominació



GRÀFIC 5
Dedicacions



<i>Villancicos</i>	<i>Denominació</i>	<i>Dedicació</i>	<i>Íncipit</i>
BC 733/15	<i>Villancico con violines a 4º</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Ha del ardiente celestial»
BC 733/16	<i>Villancico tercero con violines a 4º</i>	<i>A Santo Thomas de Aquino</i>	«Azucenas que lucis»
BC 733/17	<i>Villancico de Violines a 4º</i>	<i>A San Francisco Xavier</i>	«Si de vorazes incendios»
BC 733/18	<i>Villancico con Violines a 4º</i>	<i>Al Glorioso Patriarca San Joseph</i>	«Paraninfos, Paraninfos bellos»
BC 733/19	<i>Villancico a 4º con violines</i>	<i>A San Francisco Xavier</i>	«Si al imperio de Xavier»
BC 735/30	Hi falta portada		«Para lograr los afectos»
BC 745/22	<i>Villancico [...] a 8º</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Alegres los cielos»
BC 762/22	<i>Cantata a duo con violines y basso</i>		«Ha del cielo»
BC 762/23	<i>Cantata [...] a solo</i>	<i>A la Virgen Santísima</i>	«Hasta quando, hasta quando admiración»
BC 766/28	<i>Villancico [...] a 8º</i>	<i>A la Virgen Santísima</i>	«El arma, luces al arma»
BC 772/19	<i>Villancico a 4 con violines</i>	<i>A la gloriosa Virgen y mártir Sta. Fee</i>	«Celestiales Gerarquias»
BC 772/20	<i>Villancico a 4º con Violines</i>	<i>A la Asunción de Maria</i>	«Esfera luminosa»
ACG XLII, 71 Gm	<i>Quatre</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Oy un Dios generoso»
ACG XLII, 77 Gm	<i>Quatro</i>	<i>A la Virgen</i>	«Enigma misterioso se ofrece peregrino»
ACG XLII, 89 Gm	<i>Villancico con violines y oboesses</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Una luz que nos vino del cielo»
ACG XLIII, 98 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Amante avecilla»
ACG XLIII, 100 Gm	<i>Quatro [...] con violón doligado</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Vos amantes en verdad»
ACG XLIII, 101 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Que confucion Dios mio»
ACG XLIII, 108 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Al amante»
ACG XLIII, 109 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«A tus puertas Divina Clemencia»

<i>Villancicos</i>	<i>Denominació</i>	<i>Dedicació</i>	<i>Íncipit</i>
ACG XLIII, 113 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Espiritus alados»
ACG XLIII, 122 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Corazones que ardéis en la llama»
ACG XLIII, 124 Gm	<i>Tercio</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Venid mortales de la vida»
ACG XLIII, 125 Gm	[<i>Quatro</i>]	[<i>Al Santísimo Sacramento</i>]	«Milagro patente resumen de gracias»
ACG XLIII, 129	<i>Coplas (a tres)</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«De su solio Soberano»
ACG XLIII, 130 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Como à de corresponder»
ACG XLIII, 132 Gm	[<i>Quatro</i>]	[<i>Al Santísimo Sacramento</i>]	«El divino amante»
ACG XLIII, 133 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Soberano Padre»
ACG XLIII, 134 Gm	<i>Quatro</i>	<i>Al Santísimo Sacramento</i>	«Constante anima el cuidado»

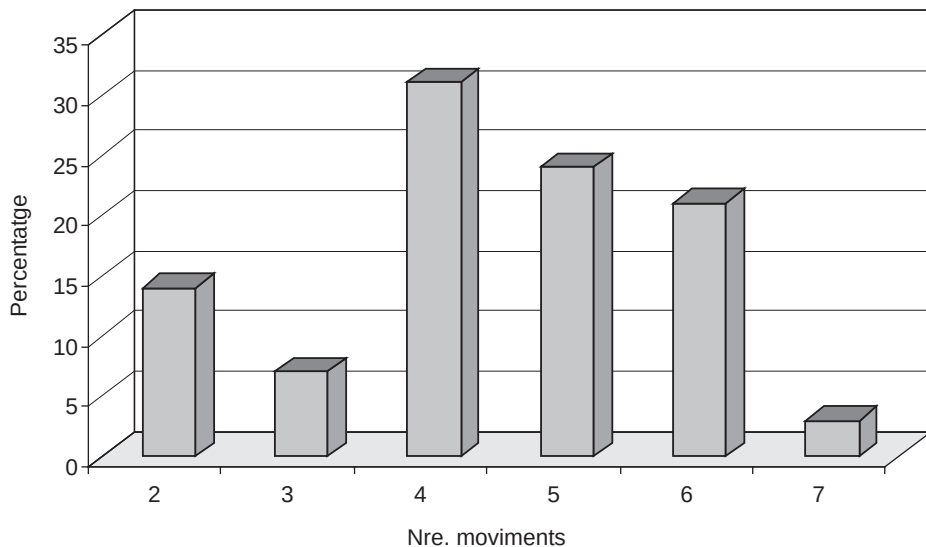
4.5. ESQUEMA FORMAL

Pel que fa a l'esquema formal, s'observa clarament en el diagrama de barres que més de les tres quartes parts (un 79 %) dels villancets tenen més de tres moviments. Aquest fet apunta al Preclassicisme, ja que en el Barroc del segle XVII l'esquema formal que s'usava era de dos o com a màxim tres moviments (*estribillo-coplas*, o bé *estribillo-responsión-coplas*), mentre que els nostres villancets presenten a l'*estribillo* i les *coplas* una sèrie de moviments com el *recitado* i l'*aria*. Fins i tot, de vegades, el villancet ve precedit d'una *opertura* instrumental, clar indicador de la influència italiana.

Adjuntem, rere el gràfic de barres, una taula on consten, relacionades, diverses variables com ara l'esquema formal, l'agògica, el compàs, la tonalitat i la recurrència temàtica. Val a dir que, un cop analitzada aquesta taula, no hi hem pogut trobar cap correlació significativa (per a una major clarificació, vegeu l'article J. Rifé, «Aproximació a l'estudi dels *villancicos* d'Emmanuel Gònima», a A. Rossich i A. Rafanell, *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989).

Referent a les veus i als instruments, estan tractats a bastament en els capítols 6 i 7.

GRÀFIC 006

Moviments

<i>Villancicos</i>	<i>Esquema formal</i>	<i>Agògica</i>	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>
BC 733/15	<i>Opertura</i>	<i>Allegro</i>	C	Fa M
	<i>Introducción</i>	<i>Largo</i>	C	Fa M
	<i>Largo</i>		C	Fa M
	<i>Recitado</i>		C	Sib M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Sib M
	<i>Recitado</i>		C	Fa M
	<i>Aria</i>	<i>Justo</i>	3/8	Fa M
	<i>Todos</i>	<i>Allegro</i>	6/8	Fa M
BC 733/16	<i>Estribillo</i>	<i>Andante</i>	6/8	Re M
		<i>Allegro</i>		
	<i>Coplas</i>	<i>Andante</i>	6/8	Re M
BC 733/17	<i>Aria</i>	<i>Allegro</i>	2/4	Re M
	<i>Recitado</i>		C	Sol M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Sol M
	<i>Recitado</i>		C	Re M
	<i>Coplas</i>	<i>Largo</i>	12/8	Re M

<i>Villancicos</i>	<i>Esquema formal</i>	<i>Agògica</i>	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>
BC 733/18	<i>Estribillo</i>		C	Re M
	<i>Recitado</i>		C	Sol M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	2/4	Sol M
	<i>Coplas</i>	<i>Justo</i>	C	Sol M
	<i>Recitado</i>		C	Re M
	<i>Todos</i>	<i>Andante</i>	C	Re M
		<i>Allegro</i>		
BC 733/19	<i>Aria</i>	<i>Allegro</i>	C	Fa M
	<i>Recitado</i>		C	Sib M
	<i>Aria</i>	<i>Justo</i>	3/8	Sib M
	<i>Recitado</i>		C	Fa M
	<i>Coplas</i>		C	Fa M
BC 735/30	<i>Introducción</i>		3/4	Fa M
	<i>Estribillo</i>	<i>Allegro</i>	3/4	Fa M
	<i>Recitado</i>		C	Sib M
	<i>Aria</i>	<i>Justo</i>	3/4	Sib M
	<i>Recitado</i>		C	Fa M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Fa M
		<i>Allegro</i>		
BC 745/22	<i>Estribillo</i>		3/2	Fa M
	<i>Coplas</i>		12/8	Fa M
BC 762/22	<i>Opertura</i>	<i>Presto</i>	2/4	Sol M
	<i>Introducción</i>	<i>Largo</i>	C	Sol M
	<i>Recitado</i>		C	Sol M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Sol M
	<i>Recitado</i>		C	Sol M
	<i>Aria</i>		3/8	Sol M
BC 762/23	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Fa M
	<i>Recitado</i>		C	Re M
	<i>Aria</i>	<i>Allegro</i>	C	Re M
BC 766/28	<i>Introducción</i>		3/2	Sib M
	<i>Coplas</i>		3/2	Sib M

<i>Villancicos</i>	<i>Esquema formal</i>	<i>Agògica</i>	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>
BC 772/19	<i>Estribillo</i>	<i>Allegro</i>	C	Fa M
	<i>Recitado</i>		C	Re M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Re M
		<i>Allegro</i>		
	<i>Recitado</i>		C	Sib M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Sib M
		<i>Allegro a Duo</i>		
BC 772/20	<i>Estribillo</i>	<i>Andante</i>	C	Re M
	<i>Recitado à Duo</i>		C	Re M
	<i>Aria a Duo</i>	<i>Andante</i> <i>Dulce</i>	C	Re M
	<i>Coplas</i>	<i>Andante</i>	3/4	Re M
ACG XLII, 71 Gm	<i>Introducción</i>	<i>Andante</i> <i>Largo</i>	3/4 3/2	Sol M
	<i>Estribillo</i>	<i>Andante</i>	3/4	Sol M
	<i>Recitado</i>		C	Re M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	6/8	Re M
	<i>Recitado</i>		C	Sol M
	<i>Coplas</i>	<i>Largo</i>	C	Sol M
ACG XLII, 77 Gm	<i>Estribillo</i>	<i>Largo</i>	3/4	Sib M
	<i>Recitado</i>		C	Sib M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	6/8	Sib M
	<i>Todos</i>	<i>Andante</i>	C	Sib M
ACG XLII, 89 Gm	<i>Andante</i>		2/4	Re M
	<i>Recitado</i>		C	Sol M
	<i>Aria à Duo</i>	<i>Andantino</i>	C	Sol M
	<i>Recitado</i>		C	Re M
	<i>Remate. Todos</i>	<i>Andante</i>	C	Re M
ACG XLIII, 98 Gm	<i>Estribillo</i>		3/4	Sib M
	<i>Recitado</i>		C	Sol m
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	6/8	Sol m
	<i>Coplas</i>	<i>Andante</i>	C	Sib M
ACG XLIII, 100 Gm	<i>Estribillo</i>	<i>Andante</i>	C	La m
	<i>Coplas</i>	<i>Andante</i>	C	La m

<i>Villancicos</i>	<i>Esquema formal</i>	<i>Agògica</i>	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>
ACG XLIII, 101 Gm	<i>Introducción</i>	<i>Largo</i>	C	Fa M
	<i>Recitado</i>		C	Re m
	<i>Aria</i>	<i>Justo</i>	12/8	Re m
	<i>Recitado</i>		C	Fa M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Fa M
	<i>Todos</i>	<i>Andante</i>	3/4 3/2	Fa M
ACG XLIII, 108 Gm	<i>Estribillo</i>		3/4 3/2C	Do m
	<i>Recitado</i>			Do M
	<i>Aria a Duo</i>	<i>Largo</i>	6/8	Do M
	<i>Recitado</i>		C	Do m
	<i>Coplas</i>	<i>Andante</i>	C	Do m
ACG XLIII, 109 Gm	<i>Estribillo</i>	<i>Medio andante</i>	C	Sol m
	<i>Aria</i>	<i>Largo</i>	C	Sol m
	<i>Recitado</i>		C	Fa M
	<i>Todos</i>	<i>Andante allegro</i>	2/4	Fa M
ACG XLIII, 113 Gm	<i>Estribillo</i>		3/4	Fa M
	<i>Coplas</i>		C	Fa M
	<i>Recitado</i>		C	Fa M
	<i>Aria</i>		6/8	Fa M
ACG XLIII, 122 Gm	<i>Estribillo</i>		3/4	Sol m
	<i>Coplas</i>	<i>Largo</i>	C	Sol m
	<i>Recitado</i>		C	Sol M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Sol M
ACG XLIII, 124 Gm	<i>Estribillo</i>		3/4	La m
	<i>Coplas</i>	<i>Largo</i>	C	La m
	<i>Recitado</i>		C	La m
	<i>Aria dulce</i>	<i>Justo</i>	6/8	La m
ACG XLIII, 125 Gm	<i>Estribillo</i>	<i>Largo</i>	C	Do M
	<i>Recitado</i>		C	Do M
	<i>Aria</i>	<i>Largo</i>	C	Do M
ACG XLIII, 129 Gm	<i>Estribillo</i>	<i>Largo</i>	C	Do M
	<i>Coplas</i>	<i>Justo</i>	6/8	Do M
	<i>Recitado</i>		C	Do M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Do M

<i>Villancicos</i>	<i>Esquema formal</i>	<i>Agògica</i>	<i>Compàs</i>	<i>Tonalitat</i>
ACG XLIII, 130 Gm	<i>Introducción</i>	<i>Largo</i>	C	Sib M
	<i>Recitado</i>		C	Sol m
	<i>Aria</i>	<i>Largo</i>	12/8	Sol m
	<i>Recitado</i>		C	Sib M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	C	Sib M
ACG XLIII, 132 Gm	<i>Introducción</i>	<i>Largo</i>	C	Do M
	<i>Recitado</i>		C	Do M
	<i>Aria</i>	<i>Andante</i>	6/8	Do M
	<i>Coplas</i>	<i>Medio</i>	C	Do M
		<i>Andante</i>		
ACG XLIII, 133 Gm	<i>Estribillo</i>		3/2	
	<i>Recitado</i>		C	
	<i>Aria</i>	<i>Larghetto</i>	3/4	
	<i>Recitado</i>		C	
	<i>Aria</i>	<i>Allegro</i>	C	Do M
ACG XLIII, 134 Gm	<i>Introducción</i>	<i>Andante</i>	C	Sol m
		<i>Largo</i>		
	<i>Largo</i>		3/4	Sol m
	<i>Coplas</i>	<i>Andante</i>	C	Sib M
	<i>Recitado</i>		C	Sol m
	<i>Aria</i>	<i>Largo</i>	C	Sol m
	<i>Todos</i>	<i>Allegro</i>	3/4	Sol m

5. L'anàlisi

BC 733/15: «HA DEL ARDIENTE CELESTIAL...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos *Opertura (allegro)*: Fa M, C
Introducción (largo-andante-largo): Fa M, C - C
Recitado: Sib M, C
Aria (andante): Sib M, C
Recitado: Fa M, C
Aria (justo): Fa M, 3/8
Todos (allegro): Fa M, 6/8

2. Veus i instruments

Opertura: Vl. I/II, violó i ac.
Introducción (largo): Ti I (I cor) i T (I cor), vl. I/II i ac.
 (andante): I cor: Ti I/II, A, T
 II cor: Ti, A, T i B
 vl. I/II, org. i ac.
 (largo): Ídem que en l'*andante*
Recitado: Ti I (I cor) i ac.
Aria (andante): Ti I (I cor), vl. I/II i ac.
Recitado: T (I cor) i ac.
Aria (justo): T (I cor), vl. I/II i ac.
Todos: Ídem que en l'*andante* de la *introducción*

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*opertura* presenta una estructura binària A (c. 1-21) (tònica-dominant) i B (c. 22-51) (dominant-tònica) amb repeticions de les dues seccions, és a dir, AA-BB. La textura dels violins està construïda a base d'una escriptura unisonal i algunes 3es paral·leles. S'observen ritmes galants o ornaments escrits en notes reals (ex.: c. 16-18). El compàs, l'agògica, les escales, les síncope i les petites progressions confereixen al moviment una fluctuació àgil, dúctil i gràcil. L'acompanyament mostra una escriptura de baixos tambor. Les cadències finals de cada part són autèntiques conclusives. L'*opertura* és totalment independent de la resta de moviments, ja que aquests no presenten cap recurrència temàtica respecte al primer moviment. Es tractaria, doncs, d'un moviment per captar l'atenció de l'oient per introduir-lo en l'atmosfera que ens proposarà el villancet.

La *introducció* està dividida per l'agògica en diverses parts: *largo* (C) (c. 1-20) - *andante* (3/4) (c. 21-98) - *largo* (C) (c. 99-107). La primera part és un *arioso* cantat primer pel tiple I i després pel tenor, tots dos del primer cor. La segona part està sustentada sobre una pulsació ternària que confereix, juntament amb el dibuix rítmic, un cert aire de dansa —típic del Barroc hispànic— al conjunt. La textura és predominantment homòfona amb algun concertat. Dins d'aquesta segona part trobem un duo dels tiples del primer cor (c. 47-98), i podríem dir que l'estructura respon a l'esquema de la primera secció d'una *aria da capo*. La tercera part és breu i clou la *introducció*; canten les vuit veus, tot doblant-se, en un *tutti* amb els instruments. Els violins elaboren uns dissenys ornamentats a partir de sextets. L'orgue fa d'acompanyament del segon cor però presenta una escriptura idèntica a la de l'acompanyament general.

Els *recitados* són *seccos* i precedeixen l'ària, de la qual preludien la tonalitat.

L'*aria andante* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A. L'esquema rítmic és galant pels ornaments, tresets i síncope.

L'*aria justo* presenta una estructura d'*aria da capo* A-B-A. L'esquema rítmic és de minuet. Hi trobem tresets ornamentals i ritmes llombards.

El *todos allegro* presenta una textura essencialment homòfona amb alguns concertats entre duos del primer cor i *tutti* (ex.: c. 8-14). Els instruments aportaran el color en la introducció i en les transicions.

2. Veus i instruments

La *introducció* presenta a la primera part un disseny ornamentat als frasejos del tiple I i del tenor, que estan acompanyats per notes tambor, pels violins i per l'acompanyament, que reomplen i fonamenten l'harmonia, respectivament. A

l'interludi (c. 7-9) i a la coda (c. 17-20) els violins recullen part del material temàtic dels solistes per reelaborar-lo amb petits contrapunts imitatius, 3es paral·leles i unísons en un arabesc profusament ornamentat. A la segona part —l'*andante*—, el duo dels dos tiples del primer cor (c. 47-98) presenta una escriptura en 3es paral·leles i diàlegs. També els violins presenten alguns diàlegs amb les veus (ex.: c. 53-56). L'acompanyament elabora la seva trajectòria a partir d'una escriptura de baix continu i de baix tambor.

L'*aria andante* està cantada pel tiple primer del primer cor. Presenta un àmbit tessitural que va de re3 a fa4. És una *aria di agilità* ja que, amb el *tempo andante*, ha de realitzar ritmes llombards, síncopes, mordents i llargues frases melismàtiques (ex.: c. 66-71). El violí primer és el que porta la melodia, mentre que el segon fa unísons, reomple l'harmonia o en algun cas va per 3es paral·leles. No podem dir que hi hagi un diàleg entre veu i instruments. L'acompanyament realitza sovint baixos tambor.

L'*aria justo* és cantada pel tenor del primer cor, que presenta un àmbit de do2-fa3. És una *aria di mezzo carattere* però, no obstant això, l'interpret fa coloratures (ex.: c. 55-61). L'escriptura instrumental i l'acompanyament segueixen les pautes de l'ària anterior.

3. Elements expressius

La *introducción* mostra el recurs semàntic del contratemps i la síncope de prolongació en el mot *suspensión* (c. 21-22).

BC 733/15

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-27	anacrúsic fort	autèntica	tònica (sib M)
	a ₁	27-43	anacrúsic fort	autèntica	tònica-dominant (fa M)
	R ₂	43-53	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	53-90	anacrúsic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	91-106	tètic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	106-124	anacrúsic fort	autèntica	tònica (re m)

BC 733/15

Aria justo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-18	tètic feble	autèntica	tònica (fa M)
	a ₁	19-34	tètic fort	autèntica	tònica-dominant (fa M)
	R ₂	35-45	tètic feble	autèntica	dominant
	a ₂	46-80	tètic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	81-93	tètic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	94-120	tètic fort	galant	tònica (re m)

BC 733/16: «AZUCENAS QUE LUCIS...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos ***Estribillo (andante, allegro)***: Re M, 6/8
Coplas: Re M, 6/8

2. Veus i instruments ***Estribillo***: I cor: Ti I/II, A, T
 II cor: Ti, A, T, B

vl. I/II, tpa. I/II i ac.

Coplas: I cor: Ti I (falten les veus del Ti II, A, T),
 vl. I (falta vl. II) tpa. I/II (falta l'ac.)

3. Observacions Les trompes les transcriu en la mateixa clau de Do en 3a en què estan en el manuscrit.**II. Elements compositius interns****1. Gramàtica compositiva**

L'*estribillo* presenta una estructura binària A-B (A: c. 1-55; B: c. 56-76). La secció A porta un tactus 6/8, mentre que la B en porta un de simple C. Això implica un canvi agògic que accentua aquesta secció B, que té més un caràcter de fanfara, tant pels ritmes de semicorxeres (redoblant una nota com un tambor) com pel disseny desglossat en arpegis ascendents. I també la intervenció del *tutti*, que hi confereix un caràcter emfàtic. L'estructura està dividida, com hem dit, en seccions, i aquestes, en subseccions; és a dir, hi ha en A una introducció instrumental (c. 1-13), la intervenció de les veus i una coda instrumental (c. 51-55) que serveix d'introducció de B, que acabarà en una coda (c. 71-76). S'ha de dir que aquestes codes instrumentals estan elaborades mitjançant el-lipsis, contraccions o variacions del tema de la introducció instrumental. La textura és majoritàriament homòfona en estil concertat (ex: c. 13-17, on les dues veus greus del cor I introdueixen el tema, contestat després pel *tutti*) o plenament homòfona en la secció B, que també presenta un cert contrapunt (ex: c. 56-57 i 59-60). Les frases dels temes cantats són curtes, periòdiques i articulades amb ictus inicial acèfal i final feble (ex: c. 19-21), en què es modula en la M, que és la dominant de re M. La cadència final de A és autèntica (dominant-tònica), igual que la de B.

Les *coplas* presenten un esquema rítmic de *giga*. La intervenció de la veu solista ve precedida per una introducció instrumental. En el compàs 29 es produeix un canvi agògic: de 6/8 es passa a C. Aquest compàs inicia la mateixa secció B de l'*estribillo*, una recurrència temàtica pròpia del Barroc musical hispànic.

2. Veus i instruments

A l'*estribillo* hi ha el doble cor: *favorito* i *de ripieno*. El contralt del primer presenta un àmbit tessitural mitjà (do3-Si3) i una constant marxa a la zona aguda d'aquest registre; això fa pensar que es tracta d'un altobaríton. El tenor del cor I, tot i que de bon començament treballa en la zona aguda, després funciona com a baix del cor I. Aquest és el que intervé en les parts a duo, que van per 3es paral·leles (ex: c. 13-15 o 19-21). Als *tutti* les veus es doblen (Ti I-Ti II, Ti II-A, A-T, T-B); el cor II assumeix les funcions de reompliment harmònic i de suport dinàmic quan intervé com a resposta juntament amb el cor I.

La plantilla instrumental està formada per doble dotació de violins i trompes i l'acompanyament. L'escriptura és entre 3es i/o 6es paral·leles i uníson, i alguna petita cèl·lula on el violí I assumeix el rol protagonista, mentre que el violí II acompanya (ex: c. 23-25). Les trompes en 3es, 5es i 6es paral·leles i algun uníson tenen una funció deíctica i de reompliment harmònic. L'escriptura de l'acompanyament és de baix tambor i baix continu. S'ha de dir que es nota la influència italiana en la part instrumental i això fa que el llenguatge instrumental tingui més pes específic que el vocal.

A les *coplas*, malgrat que hi falta la part de l'acompanyament, la melodia és acompanyada amb un cert joc interludial del violí I amb la veu.

3. Elements expressius

A l'*estribillo* l'àrea semàntica la trobem destacada en la frase «al arma, al arma guerra», que té el suport d'una bona adequació metricomusical pel ritme (corxera-negra-corxera-negra-corxera), i pel canvi agògic de 6/8 a C (c. 56), que, juntament amb ritmes de fanfara i marxa, confereixen significat als mots «A triunfar a vencer».

A les *coplas* ens trobem amb indicacions dinàmiques de *p* i *f* sobre el violí I, cosa que indica una consciència d'identitat.

4. Observacions

Tot i que hi ha un joc instrumental força important, el llenguatge textural fa pensar en l'última fase d'una primera època dels villancets de Gònima.

BC 733/17: «SI DE VORAZES INCENDIOS...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos *Aria (allegro)*: Re M, 2/4
Recitado: Sol M, C
Aria (andante): Sol M, 2/2
Recitado: Re M, C
Coplas (largo): Re M, 12/8

2. Veus i instruments *Aria (allegro)*: Ti I/II, A, T, vl. I/II, tpa. I/II, violó i ac.
Recitado: T i ac.
Aria (andante): T, vl. o ob. i ac.
Recitado: Ti I i ac.
Coplas (largo): Ídem que en l'*aria allegro*

II. Elements compositius interns**1. Gramàtica compositiva**

L'*aria allegro* presenta una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-C, però no una textura de melodia acompanyada —típica de l'*aria da capo*—, sinó que ofereix, sobretot, una textura homòfona. El tema inicial (c. 1-3) és exposat pels violins, pel tiple I (c. 21-24), pels violins, a la dominant (c. 44-46), per la contralt, a la dominant (c. 55-58) i pels violins, a la tònica (c. 94-97). Podem dir que es tracta d'una *aria da capo rondo*. A la secció A l'escala és major natural i a la B és menor melòdica. La secció A es tanca amb una cadència autèntica (c. 114-115). El fraseig és curt, articulat i periòdic. Les modulacions són diatòniques i, algunes, passatges: re M (tònica) a la M (dominant) (c. 9-10) a re M a la M (c. 40-41) a re M (c. 62) a sol M (subdominant) (c. 67) a re M (c. 72) a la M (c. 84) a re M (c. 86) a la M (c. 102) a re M (c. 104) per transposició es passa a si m (relatiu menor de re M) a si M (major) (c. 126-127) a mi M (c. 128) a fa M (dominant) (c. 132-135), fluctua si M – si m (c. 135-138) a la M (c. 139-142) a si m.

Els *recitados* són *seccos*, de poca extensió, i introdueixen tant la temàtica literària com la tonalitat dels moviments —ària i *coplas*— que els segueixen.

L'*aria andante* té estructura d'*aria da capo* A-B-A i una textura de melodia acompanyada. La frase temàtica (c. 1-3) és d'una factura àgil i dúctil que ens suggereix la d'una construcció galant. El motiu temàtic inicial es repeteix a l'inici de les subseccions de la secció A. Podem dir, doncs, que es tracta d'una *aria da capo rondo*.

Les *coplas* presenten una estructura binària i una textura de melodia acompanyada, estil concertat i homofonia. El motiu temàtic que genera tot el moviment és dissenyat amb un esquema rítmic de *siciliana*. Cal dir que els instruments introdueixen i interludien els *ritornelli* al llarg de les *coplas*. Aquesta construcció ens fa pensar en una possible influència italiana.

2. Veus i instruments

A l'*aria allegro* els àmbits de les veus són els següents: tiple I (re3-fa4), tiple II (fa3-re4), contralt (la2-la3) i tenor (si2-sol3). No hi ha contrast, diàleg, ni desenvolupament temàtic; solament s'empren petits fragments temàtics o el tema sencer per anar conformant la unitat de l'obra. En tot cas, el contrast vindrà per la intervenció de les veus a *solo* —tiple I/II i contralt—, que exposen i reexposen el tema. La textura és essencialment homòfona. L'escriptura del tenor és la d'un baix però amb més anades i treball a la zona aguda. Pel que fa als instruments, els àmbits són els següents: trompa I (fa1-la2), trompa II (re1-la2), violí I (la2-re5), violí II (la2-re5), violó i acompanyament (re1-fa3). Les trompes treballen, normalment, per 3es i 6es paral·leles i la seva funció és de reompliment harmònic. S'han de destacar alguns ictus (deíctiques). El llenguatge dels violins és predominantment idiomàtic, pensat per extreure les seves possibilitats, ja que, quan entra el *tutti*, el seu dibuix contrasta amb les veus, cosa que fa pensar en un dels elements galants, puix que s'estableix un contrast entre veus i instruments. Els dissenys dels violins I/II són àgils comparats amb els de les veus, i normalment usen el tema o parts del *ritornello*. L'acompanyament presenta escriptura de baix continu, encara que s'hi troben trets de baix tambor, baix d'Alberti, pedal, imitació temàtica i doblatge de veus i instruments.

L'*aria andante* és cantada pel tenor, que mostra un àmbit de re2-sol3. Realitza salts intervàlics de 3a (ex.: c. 42, 44), 6a (ex.: c. 30, 31) i 8a (ex.: c. 29). També ens trobem amb agilitats o coloratures (ex.: c. 24-28) i ornamentacions: *appoggiatures* i ornaments escrits amb notes reals. Pel que fa als instruments, els àmbits són: violí o oboè (sol2-re5) i acompanyament (re1-mi3). Predomina majoritàriament el llenguatge idiomàtic. L'instrument preludia, juga i acompanya —poc— la veu. De vegades va per 3es paral·leles (ex.: c. 25-27), d'altres la imita melòdicament i rítmicament (ex.: c. 19) o solament rítmicament (ex.: c. 56-57). Exerceix poques funcions d'acompanyament pròpiament dit (ex.: c. 90-92). No dobra la veu ni l'acompanyament. A voltes deixa la veu sola amb l'acompanyament (ex.: c. 20-23). Els dissenys que executa l'instrument són àgils i amb incursions a la zona aguda. Aquests dos elements fonamenten, així, una escriptura virtuosística del violó o l'oboè. L'acompanyament presenta una escriptura entre baix continu i baixos tambors.

A les *coplas*, la melodia del *solo* va, habitualment, per graus conjunts. Les trompes reomplen i assenyalen, els violins acompanyen i l'acompanyament usa, per regla general, escriptura de baix continu.

3. Elements expressius

A l'*aria andante* ens trobem amb alguns recursos semàntics: melisma descendent en la m, com indicant el moviment del foc a «abrasar» (c. 24-28), melisma ascendent amb tresets a «abrasar» (c. 51-55), salt per graus conjunts descendents de 4a augmentada (triton) a «abrasar» (c. 84) i 5a disminuïda descendent per 3es a «temeroso» (c. 99-100).

A les *coplas* a «Nuevas gentes que encender, nuevos mundos que abrazar», el *tutti* interpreta acords en estat directe i en disposició ampla, cosa que confereix un efecte himnogràfic, com si es volgués deixar patent el text.

BC 733/17

Aria allegro

Seccions	Subseccions	Compassos	Ictus	Cadència	Pla harmònic
A	R ₁	1-21	anacrúsic fort	autèntica	tònica (re M)
	a ₁	21-44	anacrúsic fort	autèntica	tònica-dominant (la M)
	R ₂	44-55	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	55-94	anacrúsic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	94-115	anacrúsic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	115-152	anacrúsic fort	autèntica	tònica (si m)

BC 733/17

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
	R ₁	1-16	anacrúsic fort	autèntica	tònica (sol M)
	a ₁	16-32	anacrúsic fort	autèntica	tònica-dominant (re M)
A	R ₂	32-39	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	39-65	anacrúsic fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	65-81	anacrúsic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	81-102	anacrúsic fort	autèntica	tònica (mi m)

BC 733/18: «PARANINFOS, PARANINFOS BELLOS»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos ***Estribillo***: Re M, 2/2
Recitado: Sol M, C
Aria (andante): Sol M, 2/4
Coplas (justo): Sol M, 2/4
Recitado: Re M, C
Todos (andante allegro): Re M, 2/2

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti I/II, A, T, vl. I/II, tpa. I/II i ac.
Recitado: Ti I i ac.
Aria (andante): Ti I, fl. I/II i ac.
Coplas (justo): A, vl. I/II i ac.
Recitado: T i ac.
Todos: Ídem que en l'*estribillo*

II. Elements compositius interns**1. Gramàtica compositiva**

L'*estribillo* té una estructura binària A-B: A (c. 1-59) i B (c. 59-90). La secció A presenta una introducció instrumental (c. 1-27), una part cantada (c. 28-52) i un final o transició a la secció B (c. 52-59). El joc modulatiu de la secció A va de tònica (re M) a la dominant (la M). La secció B mostra una part cantada (c. 59-75), un interludi instrumental (c. 75-77) i un final (c. 77-90). El joc modulatiu de la secció B va de dominant de la dominant (mi M) a dominant (la M) a tenor (re M). La textura majoritària és homòfona, encara que el moviment presenta, també, el teixit concertat i la melodia acompanyada. La introducció instrumental dissenya tot el complex temàtic que serà usat al llarg de l'*estribillo*.

Els *recitados* són *seccos*, de poca extensió i introdueixen tant la temàtica literària com la tonalitat dels moviments que els segueixen —*aria* i *coplas*.

L'*aria andante* té una estructura d'*aria da capo* A-B-A amb textura de melodia acompanyada. La frase és curta, periòdica i articulada. El motiu temàtic inicial (c. 1-3) es repeteix a cada subsecció —menys a la a₂, que presenta una lleugera variació del disseny esmentat— de la secció A. Aquesta autorecurrència i regularitat temàtica ens podria quasi fer afirmar que es tracta d'una *aria da capo rondo*. A la secció A (c. 1-98) l'escala usada és la major natural i a la B (c. 99-118) és la menor melòdica. Les modulacions són diatòniques —*largas* o estructurals— i algunes, passatgeres —*agitadas* o temporals. Altres trets significatius de l'ària serien: l'es-

quema rítmic que denota una clara influència galant, ja que es tracta de frases amb final feble, amb tresets ornamentals i amb cadència galant; les progressions modulatives (c. 11-16 i 32-37) i les unitòniques (c. 6-10 i 25-30), i l'acord de 5a disminuïda (c. 104) amb clara funcionalitat semàntica.

Les *coplas justo* segueixen immediatament l'*aria*, i el seu text amplia el de l'*aria*. Les *coplas* són breus —només deu compassos— i presenten un caràcter de marxa —*mutatis mutandis* ens recorda la *Ritirata di Madrid* de Boccherini. Pel disseny rítmic i melòdic les podríem qualificar d'*arioso*. La cadència final de la coda és galant.

L'últim moviment, *todos andante allegro*, presenta trets similars al primer pel que fa a l'estructura, a la textura —destacaríem el contrapunt imitatiu final (c. 47-50)—, al compàs, a la tonalitat, als dissenys rítmics i melòdics —encara que no es tracta aquí d'una recurrència temàtica *stricto sensu*—, al tractament de les veus i als instruments.

2. Veus i instruments

A l'*estribillo*, els àmbits de les veus són els següents: tiple I (sol3-fa4), tiple II (fa3-re4), contralt (si2-la3) i tenor (re2-mi3). El contrast tímbric de les veus es produeix en les breus intervencions *a solo* contestades pel *tutti*; això està en consonància amb la tècnica del Barroc en el sentit d'oposar un cant solista al *tutti*. Les veus responen i entren amb textura homòfona. Quant als instruments, els violins I/II treballen sobretot en 3es paral·leles, en certs moments fan unísons i en d'altres doblen les veus; al compàs 45-49 hi ha una petita imitació contrapuntística. Les trompes usen notes llargues (pedal). La funció de les trompes és de reompliment harmònic (doblen octavant l'acompanyament i/o fan la 3a de l'acord). En els *tutti*, de vegades, doblen les veus. L'acompanyament presenta una escriptura de baix continu i pedal. L'acompanyament dobla sovint el tenor i a voltes, les trompes.

L'àmbit tessitural del tiple I a l'*aria andante* és de re3 a sol4. Realitza, sovint, incursions a la zona aguda. Executa salts intervàlics de 3a (ex.: c. 26, 27), de 4a (ex.: c. 101), de 5a (ex.: c. 22), de 6a (ex.: c. 25) i de 7a (ex.: c. 56, 58). Presenta agilitats o coloratures (ex.: c. 27-28, 62-68, 78-79, 110-111), i alguns ornaments, com ara *appoggiatures* i trinats. Pel que fa als instruments, direm que és l'únic villancet en què Gònima emprà flautes, tot i que, evidentment, donada la poca potència i el caràcter íntim d'aquest instrument, només ho fa a l'ària, que presenta els trets més camerístics del conjunt dels moviments del villancet. La flauta I ofereix un àmbit de sol3-mi5 i la flauta II mostra una extensió de mi3-do5. Tant per l'àmbit com per la tonalitat —idònia per a la flauta travessera—, és probable que es tracti de flautes travesseres, tot i que les parts també serien adequades per a una flauta

de bec contralt o una *voice flute*. L'escriptura de les flautes és feta amb un llenguatge idiomàtic. La flauta I treballa, normalment, en un registre més agut (do4-do5) que la flauta II. La flauta I intervé sempre amb la veu, mentre que la flauta II, si ho fa, és com a acompanyant, imitació de la flauta I i per 3es paral·leles. L'acompanyament mostra un àmbit de re1-re3 i la seva escriptura fluctua entre baix continu i baix tambor.

Les *coplas* són interpretades per l'*alto*, que presenta un àmbit de sol2-si3. Destacaríem el salt d'octava en el compàs 2. La veu només canta amb l'acompanyament i, com a coda o paràfrasi conclusiva final, intervenen les flautes, que fan figuracions de sextets i tresets de semicorxera que denoten agilitats i virtuosisme tècnic, ja que es tracta d'escalas ascendents o descendents en el registre agut. La flauta I i II va majoritàriament per 3es paral·leles, tot i que la flauta I té un paper més rellevant que la II. L'acompanyament presenta una escriptura de baix continu.

3. Elements expressius

L'*estribillo* ofereix els següents recursos semàntics: melisma en arabesc amb tresets ascendents a «volante» (c. 34-37) (Ti I). Aquest mateix recurs és repetit per l'*alto* al compàs 40-42, melisma en arabesc amb tresets ascendents a «volad» (c. 61-62) (Ti I i A). També repeteix aquest recurs el tiple II i l'*alto* al compàs 63-64, treset i veus per moviment contrari a «ángel» (c. 69-70). Hi trobem algun recurs de relació mètrica, és a dir, de correspondència entre mètrica musical i prosòdia literària, com per exemple a «venid» (c. 59-60 i 63-64).

L'*aria andante* presenta els següents recursos semàntics: salt de 6a ascendent i cant en el registre agut (re4-mi4) a «Paraiso» (c. 21-23), treset descendent al registre mitjà (do4-la3) a «dormido» (c. 104-105) i semicorxeres ascendents de si3 a mi4 per destacar el fet d'estar despert a «vela» (c. 110-111).

BC 733/18

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-20	tètic feble	autèntica	tònica (sol M)
	a ₁	21-39	tètic fort	galant	tònica-dominant (re M)
	R ₂	39-49	tètic feble	galant	dominant
	a ₂	50-85	tètic fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	85-98	tètic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	99-118	tètic fort	galant	tònica (mi m)

BC 733/19: «SI AL IMPERIO DE XAVIER...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**Tonalitats i compassos **Aria (*allegro*):** Fa M, C**Recitado:** Sib M, C**Aria (*justo*):** Sib M, 3/8**Recitado:** Fa M, C**Coplas:** Fa M, C

2. Veus i instruments **Aria (*allegro*):** I cor: Ti I/II, A, T
 II cor: Ti, A, T, B, vl. I/II,
 violó i ac.

Recitado: T (I cor) i ac.**Aria (*justo*):** T (I cor) i ac.**Recitado:** Ti I (I cor) i ac.**Coplas:** Ídem que en l'*aria allegro***II. Elements compositius interns****1. Gramàtica compositiva**

En l'*aria allegro*, la secció A (c. 1-68) del moviment s'obre amb un *ritornello* instrumental, R₁, que va del compàs 1 al compàs 13. Es comença amb un ictus inicial, anacrusi  portat pels violins I/II, que, seguint la mateixa figuració rítmica i melòdica, desemboca al compàs 1 amb el suport del violó i l'acompanyament; tots els instruments inicien la tonalitat de fa M, amb una pulsació binària simple formada pel compàs C. El *ritornello* acaba confirmant que som en l'àrea tonal de la tònica, fa M.

La subsecció a₁ (c. 14-24) la inicia el contralt del I cor amb el tema a₁₁ (c. 14-16) , que podríem dir que està constituït per dues parts: una primera que seria l'antecedent i una segona que seria el conseqüent o resposta. Es tracta d'una frase curta, periòdica i articulada.

Seguidament, els dos cors responen amb la mateixa figuració de l'antecedent, que ha cantat el contralt. La policoralitat que s'estableix és fictícia, ja que les veus del *coro favorito* (I cor) i del *coro ripieno* (II cor) es doblen. En aquests compassos 17-18, el tractament textural és homofònic i realitzat amb acords en estat directe en el pla harmònic de la tònica, fa M; aquest estat dels acords confereix a aquesta part un caràcter emfàtic i hímnic. El tema a₁₁ ve seguit de l'a₁₂ (c. 19-24), iniciat pel tiple II i el tenor del I cor amb la figuració:  aquesta és resposta, fent un petit contrapunt imitatiu, pel tiple I del I cor, després pel contralt del I

cor i, per acabar, per tot el II cor (c. 21). Cal dir que el pla harmònic passa de tònica, fa M, a dominant, do M, per una modulació diatònica en el compàs 22. Tota la subsecció acaba amb una cadència autèntica sobre la dominant, do M, que és la nova tònica.

El *ritornello* R_2 (c. 24-31), està en el pla harmònic de la dominant i repeteix part de la figuració inicial del R_1 .

Del compàs 32 al 57 ens trobem amb la subsecció a_2 . Aquí la característica principal és que les veus contesten per blocs usant la tècnica del *concertato*. Així, els tiples I i II, juntament amb tot el II cor, comencen repetint el tema de l' a_{11} , els contesten el contralt i el tenor del I cor (c. 33), segueixen el tiple II del I cor i tot el II cor (c. 34), i acaba tot el I cor (c. 35), cadenciant al compàs 36 en una semicadència suspensiva sobre el cinquè grau, fet que ens indica que ens trobem en un nou pla harmònic, fa M, obtingut per modulació diatònica. El procés de contestació per blocs es repeteix en els compassos 37-40: tiples I/II del I cor i tot el II cor (c. 37), seguits pel contralt i el tenor del I cor (c. 38), tiple I del I cor i tot el II cor (c. 39), contestats per tot el I cor (c. 40). Les contestacions dels blocs estan elaborades amb un llenguatge totalment homofònic. A continuació, torna a sortir el tema a_{12} , que contrasta amb l' a_{11} per la textura contrapuntística imitativa (c. 45-46).

Els violins I/II aporten un compàs (c. 47) instrumental per trencar la línia vocal i conferir, així, un petit contrast al moviment. A «su curso veloz el sol», que també és cantada pel I cor (c. 52-57), hi ha una figuració de valors ràpids que combina dos dissenys:  el 1r, iniciat pel tenor, seguit pel tiple I, i el 2n,  iniciat pel tiple II i seguit pel contralt. El procés temàtic s'acaba amb la resposta del II cor (c. 54-56), seguida pel I cor (c. 57), fent així un efecte de saturació harmònica. Finalitza, doncs, la part vocal en el compàs 57, amb una cadència autèntica sobre la tònica, fa M.

El *ritornello* R_3 comença amb una petita modulació intratonal passatgera al to de la dominant, do M (c. 59), per passar a l'àrea tonal de la tònica, fa M. El *ritornello* conclou en un procés cadencial (vegeu esquema) que resol en un 6/4 cadencial des del compàs 66 fins al compàs 68, en què s'enllacen les funcions de subdominant-dominant-tònica en cadència autèntica conclusiva sobre la tònica, fa M.

La secció B (c. 69-95) s'inicia immediatament per transposició del to de la tònica, fa M, al seu relatiu menor, re m, que és la nova tònica. En el compàs 70-71 es veu clarament la 7a sensibilitzada (do#) i l'ús de l'escala menor mixta. El contralt del I cor torna a ser l'encarregat d'iniciar el tema, que recorda l' a_{11} , però aquí exposa tot el text separat per pauses. En els compassos 77-78, els violins I/II introdueixen l'escala menor melòdica per seguir amb resposta de *tutti* (cors I i II, c. 79-84), de textura homòfona i amb pla harmònic de sol M. Aquesta resposta del *tutti* també ve separada per pauses, cosa que li confereix més èmfasi. En el compàs 81 també es modula, passatgerament, a do M, i en el 84 s'ha modulat a sib M. En el

compàs 85 s'acaba d'expressar el text «al imperio de tal voz», mitjançant un contrapunt imitatiu en el *coro favorito*, que funciona per moviment contrari i directe en els tiples I/II, mentre que el contralt i el tenor reforcen la nota fa, que donarà lloc a una nova modulació passatgera (c. 87-88) a fa M, per passar després, definitivament, a la tònica, re m. S'ha d'afegir que en aquest fragment el contrapunt imitatiu del I cor queda flanquejat pel contrapunt imitatiu fet pels violins I/II, però aquest té valors ràpids (semicorxera) que recorden els del *ritornello* inicial; tot això confereix al conjunt un efecte de contrast vocal-instrumental. En els compassos 89-92, tot aquest procés es repeteix, s'hi afegeix el II cor i es desemboca en un *tutti* (c. 93-95) cadenciant a tònica, re m, per una cadència autèntica conclusiva que ve preparada pels enllaços següents: subdominant-tònica-7-tònica. Pel *da capo* es tornarà a la secció A, i així es tanca el cicle de l'estructura ternària A-B-A.

El *recitado* I s'inicia amb l'acord de sib M aguantat per l'acompanyament. Seguidament, amb una entrada anacrúsica, el tenor del I cor canta sil·làbicament el text, separat per pauses per ressaltar més cada idea. El *recitado* presenta una extensió de tretze compassos, en els quals es modula de fa M (c. 1-4), tot passant per altres tons, fins a arribar a sib M (c. 11-13). En el compàs 12-13 es cadencia a tònica, sib M, per una cadència autèntica (dominant-tònica) conclusiva. Durant tot el *recitado* l'acompanyament sosté la melodia del tenor, majoritàriament per notes pedal. Pel que fa a l'aspecte textural, ens trobem amb una textura de melodia acompanyada.

En l'*aria justo*, la secció A (c. 1-126) del moviment s'obre amb un *ritornello* instrumental, R₁, que va del compàs 1 al 22. L'ictus inicial tètic és atacat pels violins I/II i l'acompanyament. La tonalitat de partida és sib M, amb un compàs ternari simple 3/8. En tot aquest R₁ els violins I/II es doblen a l'uníson; l'esquema melòdic es caracteritza per frases curtes (de més o menys quatre compassos), formades per petites cèl·lules repetitives que cadencien en un final d'ictus feble anticipat per una *appoggiatura* (ex. c. 4, 10). Els quatre primers compassos formaran la frase temàtica x: (c. 1-4), que encapçalarà cada una de les parts de la secció A. Mitjançant una soldadura o pont en el compàs 5 () es modula passatgerament a la dominant, fa M, (c. 5-10) per tornar a la tònica, sib M, en el compàs 11. En els compassos 11-12 i 13-14, hi ha unes petites progressions unitòniques formades amb el ritme llombard  dels violins I/II i l'acompanyament per corxeres dels instruments acompanyants. En els compassos 17-18 hi ha un pas cromàtic. I en el 19, es prepara la cadència mitjançant el típic treset  ornamental que es repeteix en el compàs 21, tot cadenciant (c. 22) a la tònica, sib M, per una cadència autèntica conclusiva (dominant-tònica).

La subsecció a₁ (c. 23-49) és interpretada, com tota l'*aria*, pel tenor del I cor. El tema exposat per aquest tenor (c. 23-26 i 28-32) és el mateix que l'exposat pels violins I/II en la introducció. En el compàs 28 es modula diatònicament a la domi-

nant, fa M. La subsecció a_1 conclou en el compàs 49 amb una cadència autèntica conclusiva (dominant-tònica) sobre fa M (c. 48-49). En aquesta cadència es fa ús del 6/4 cadencial. Pel que fa als instruments, el violí I majoritàriament dobla la veu del tenor; en algun moment contrasta amb la veu, tot realitzant la figuració llombarda (c. 33 i 35), o aguanta l'edifici harmònic mitjançant un pedal (c. 39-40 i 41-42). La funció del violí II és d'acompanyament i/o reompliment harmònic. I l'acompanyament funciona com a tal mitjançant baixos tambor i escriptura de baix continu.

El *ritornello* R_2 (c. 50-60) està en el pla harmònic de la dominant, fa M, i repeteix part de la figuració inicial de R_1 . Els quatre primers compassos són rítmicament idèntics a R_1 , però melòdicament comença amb la dominant de la dominant, és a dir, do. El R_2 conclou en els compassos 59-60, amb una cadència autèntica conclusiva (dominant-tònica) sobre fa M. De fet, aquest *ritornello* és l'interludi que donarà pas a la subsecció següent.

A la subsecció a_2 (c. 61-108) la veu de tenor torna a repetir el text de la primera estrofa. Els quatre primers compassos són iguals que el R_1 i a_1 , i iguals en el disseny rítmic del R_2 . Seguidament, el tenor (c. 66-68) realitza salts de 6a. En el compàs 73-74, la veu canta el text «tan obsequiosa» amb el disseny melòdic i rítmic  i conclou amb un salt de 7a m descendent. El mateix procés es repeteix en els compassos 75-76. En el compàs 101-102 s'ha modulats diatònicament de fa M a la tonalitat de partida, sib M. Pel que fa als instruments, s'observa que segueixen la pauta de les parts anteriors: el violí I dobla la veu i el violí II i l'acompanyament acompanyen.

El *ritornello* R_3 (c. 109-125) comença amb el tema x , que ja s'ha repetit anteriorment, a l'inici de cada part de la secció A. Les seves característiques, del R_3 , segueixen les mateixes pautes que en les parts anteriors. Acaba en els compassos 125-126 amb una cadència autèntica conclusiva (dominant-tònica).

La secció B (c. 127-152) s'inicia per transposició del to de la tònica, sib M, al seu relatiu menor, sol m. Cal destacar que el violí I dobla la veu del tenor i que el violí II acompanya amb escriptura de baixos tambor (c. 127-129), però majoritàriament l'escriptura és per 3es paral·leles. En el compàs 148, el tenor i el violí I realitzen una escala menor mixta ascendent (amb semicorxeres que donen suport, així, al mot «veloz»), que conclou en la sensible (faT) de sol m. Aquesta sensible forma part de la primera inversió de l'acord de 5a de sensible (+6/3), acord amb funció de dominant en el qual s'ha cadenciat, i que ha provocat, així, un efecte de semicadència suspensiva, recurs que subratlla semànticament el mot «sol», ja que, a més a més, l'acord s'atura pel calderó. En el compàs 149, la sensible esmentada no resol a tònica, sinó que fa un salt de 3a M cap a la dominant, i d'aquesta cap a la tònica (c. 150). En aquest compàs 150 es torna a emprar el recurs de notes de curta durada per subratllar el mot «curso veloz»; d'aquest mateix

compàs s'iniciarà el procés cadencial, que continuarà en els següents (c. 151-152), amb els enllaços harmònics següents: tònica(6)-subdominant-tònica(6/4)-dominant(5/T)-tònica, formant, així, una cadència autèntica conclusiva (dominant-tònica) sobre sol m.

El *recitado* II comença amb un acord de la dominant (re M) de sol M en primera inversió. Seguidament, el tiple I del I cor canta el *recitado*, que només presenta onze compassos. L'ictus inicial és acèfal i el final s'escau a temps fort. És un *recitativo secco*, format per la relació nota/síl·laba i per un auster acompanyament en notes pedal. Les modulacions són diatòniques i segueixen la seqüència següent: sol M (c. 1)-fa M (c. 2-4)-la m (c. 4-7)-fa M (c. 8)-sib M (c. 9)-fa M (c. 10-11). Hi ha uns petits ornaments, com són l'*appoggiatura* i els mordents (c. 2, 4, 7, 9). En els compassos 10-11, el *recitado* conclou amb una cadència autèntica conclusiva sobre la tònica, fa M, i es prepara, així, la tonalitat del moviment següent.

El moviment de les *coplas* és binari; consta, per tant, de dues seccions. La secció A (c. 1-20) comença amb un *ritornello* introductori R₁ (c. 1-7) en el pla harmònic de la tònica, fa M. L'ictus inicial és anacrúsic i impulsa el petit contrapunt invertible dels violins I/II r (c. 1-3), sustentat per l'acompanyament, que toca la nota fa desglossada en corxeres i com a baix tambor. El segon grup temàtic, r', (c. 3-5) realitza un petit contrapunt imitatiu: entra, primer, el violí I i, tot seguit, i a manera de *stretto*, el violí II. El tema, r', es torna a sentir en els compassos 5-7. En aquest últim compàs es passa a tònica, fa M, en una cadència autèntica conclusiva, amb un 6/4 cadencial i amb els enllaços harmònics de subdominant-dominant-tònica.

En la subsecció a₁ (c. 7-11) entra el tiple I del I cor cantant el tema, r, amb una frase de dos compassos i mig (7-9), formada per dos períodes, a₁₁ (c. 7-8) i a₁₂ (c. 8-9), i fa una cadència en el compàs 9 amb una *appoggiatura*, que acaba en ictus feble i amb una semicadència suspensiva sobre el V grau, és a dir, la dominant, que al mateix temps produeix el canvi de funció tonal per una modulació diatònica, és a dir, ara estem en do M. I, com una cua, torna a quedar patent que estem en do M per la frase que fa la veu que incorpora el si natural i cadència amb la nota do. Aquest fragment el realitza tot incorporant síncopes i ritmes galants (c. 9-11).

Segueix el *ritornello* R₂ (c. 11-13) com un interludi que reexposa el tema r, però ara en el to de la dominant. Aquest breu R₂ acaba en el compàs 13 amb una cadència autèntica conclusiva sobre do M, que fa d'enllaç modulatiu a fa M.

La subsecció a₂ (c. 13-18) segueix cantant el tiple I del I cor, flanquejat pels violins I/II, que es mouen per 3es paral·leles, i el violí I dobla el solista. En el compàs 14 els violins realitzen, per 3es paral·leles, el motiu del dibuix rítmic de r' . Del compàs 15 al 18, el tiple realitza un passatge de *coloratura* mitjançant síncopes i escales de semicorxeres ascendents, fins a cadenciar a fa. En aquest mateix fragment els violins i l'acompanyament fan una petita progressió unitòni-

ca amb valors llargs, que contrasten amb les agilitats del tiple. Cal mencionar que en aquesta progressió hi ha un petit retard (c. 16) que resol descendint el grau i que està provocat pel disseny sincopat que fa el violí II. Tot aquest últim fraseig conclou en una cadència autèntica conclusiva (dominant-tònica) sobre fa M.

El *ritornello* R₃ (c. 18-20), que actua com una coda, torna a fer sortir el tema *r'*, subratllant, ara, els valors llargs del solista. Aquest *ritornello* conclou la secció A amb una cadència autèntica conclusiva sobre la tònica, fa M.

La secció B (c. 20-25) la podem dividir en tres petites subseccions cesurades per pauses. La primera, b₁ (c. 20-21), introdueix una nova figuració rítmica dels violins, que consisteix en escales de semicorxeres, síncope i corxera apuntada-semicorxera. Primer, entren els dos *altos* i després, les altres veus, que es doblen. La subsecció b₂ (c. 21-23) es caracteritza per l'entrada homofònica, amb valors paritaris, de les vuit veus. En el compàs 23 hi ha una modulació passatgera a la subdominant si M, que toquen els violins. La subsecció b₃ (c. 23-25) torna a fa M, i el tret més significatiu és que les entrades provoquen un efecte de petit *concertato* en produir-se un contrapunt quan entren, primer, el tiple I i el contralt del I cor; després, el tiple II i el tenor del I cor, i, per acabar, tot el II cor. Aquesta subsecció acaba la secció B amb una cadència autèntica conclusiva (dominant-tònica) sobre la tònica, fa M.

Cal dir que les *coplas* es reprenen cantades, respectivament, pel tiple II i el tenor del I cor amb textos diferents, conferint, així, un contrast tímbric entre el cor *favorito* i el cor de *ripieno*. Per acabar, també s'ha d'esmentar que l'autor, en aquestes *coplas*, no pensa en un llenguatge idiomàtic, ja que la mateixa melodia és cantada per tres veus diferents.

2. Veus i instruments

En l'*aria allegro*, a partir del compàs 5, els violins I/II entaulen un joc de semicorxeres repetides dos a dos en escala descendent, acompanyats pel continu, però aquest baixa amb corxera. Seguidament, els violins realitzen un petit contrapunt imitatiu en el compàs 7, en encavalcar-se l'entrada del violí II amb el disseny del violí I. Això provoca un petit moviment per 3es paral·leles en el compàs 8. Contrasta l'articulació violinística *détaché* dels compassos 5 i 6, amb l'articulació violinística dels compassos 7 i 8, que es realitza per una nota *détaché* i tres de lligades.

De la policoralitat dels dos cors —*coro favorito* (I cor) i *coro ripieno* (II cor)—, tot i que es doblen, emergeix un contrast tímbric de registres agut (I cor: Ti I/II, A, T) i greu (II cor: Ti, A, T, B).

En l'*aria justo*, pel que fa a l'acompanyament, s'observa, durant el R₁, una escriptura de baixos tambor i de baix continu.

En les *coplas*, tal com s'ha apuntat en la gramàtica compositiva, del compàs 15 al 18, el tiple realitza un passatge de *coloratura* mitjançant síncope i escales de semicorxeres ascendents, fins a cadenciar a fa. Aquest fet li atorga trets virtuosístics propis de l'època en qüestió.

3. Elements expressius

En l'*aria allegro*, petits dissenys de contrapunt imitatiu que atorguen una intencionalitat semàntica i expressen el significat del mot *veloz* per les diverses entrades imitatives i també pel nou element (corxera apuntada-semicorxera).

La repetició del text «sabe prompto detener» palesa una figuració de clara intencionalitat semàntica, ja que s'usen valors llargs (negra-blanca), que reforcen la idea de *detener*; aquesta part està elaborada amb una textura de contrapunt imitatiu i només la canta el I cor. El mot *veloz*, que es repeteix cap al final (c. 55-57), està recolzat per un disseny que també fa una sensació de rapidesa.

En l'*aria justo*, en els compassos 33-34 i 35-36, la veu fa un salt intervàlic de 7a m just en l'expressió «se rinde», que implica una clara intencionalitat semàntica per part de l'autor. La càrrega semàntica segueix en el text «la más dura obstinación», que va del compàs 39 al 43: acord de 5a disminuïda (c. 39); acord de 7a disminuïda (c. 41-42); salt descendent de 4a augmentada (tríton) en el tenor (c. 42-43), i cadència sobre l'acord de la dominant de la dominant (el do no està escrit però suposem que el tocava l'acompanyament) (c. 43).

El text «la más dura obstinación» ve amb el suport expressiu d'un acord Pm (3a m i 5a justa) (c. 78) i la dissonància sol-fa, realitzada pels instruments (c. 79). En els compassos 87-88 i 92-93, la melodia fa salts de 6a descendents donant suport al text «se rinde». I, des del compàs 97 fins al 108, es repeteix dues vegades el text «la más dura obstinación» amb el tractament de 3es disminuïdes (c. 98-99 i 104) i el pas cromàtic i/o 2a m (c. 99-100 i 103-104), per remarcar, així, la tensió expressiva del text.

L'acord final (c. 152) és unisonal per a les quatre veus, ja que fan sonar la mateixa nota, sol, al mateix temps que el tenor canta el mot «Sol». Possiblement, es tracta d'un recurs simbòlic.

BC 733/19

Aria allegro

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-13	anacrúsic feble	autèntica dominant- tònica	tònica (fa M)
	a ₁	14-24	tètic fort	autèntica	(c. 22) es modula a dominant (do M)
	R ₂	24-31	anacrúsic feble	autèntica	dominant (do M)
	a ₂	32-57	tètic fort	autèntica	(c. 36) hi ha la semicadència a la dominant i es modula a tònica (fa M)
	R ₃	57-68	anacrúsic feble	autèntica	tònica (fa M)
B	b ₁	69-95	tètic fort	autèntica	(c. 69) es transposa al relatiu menor tònica (re m) ¹

BC 733/19

Aria justo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-22	tètic feble amb <i>appoggiatura</i>	autèntica dominant-tònica	tònica (sib M)
	a ₁	23-49	tètic fort	autèntica «galant» 6/4-dominant(5)- tònica	Al c. 28 es modula diatònicament de tònica a dominant (fa M)
	R ₂	50-60	tètic feble amb <i>appoggiatura</i>	autèntica	dominant (fa M)
	a ₂	61-108	tètic fort	autèntica «galant»	Al c. 96 hi ha una semicadència sobre la dominant i aquí hi ha la modulació diatònica a tònica (sib M)
	R ₃	109-126	tètic feble amb <i>appoggiatura</i>	autèntica	tònica (sib M)
B	b ₁	127-152	tètic fort	autèntica «galant»	Per transposició es va a tònica (sol m)

BC 735/30: «PARA LOGRAR LOS AFECTOS...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos **Introducción:** Fa M, 3/4
Estribillo (allegro): Fa M, 3/4
Recitado: Sib M, C
Aria (justo): Sib M, 3/4
Recitado: Fa M, C
Aria (andante allegro): Fa M, C

2. Veus i instruments **Introducción:** Ti I/II, A, T i ac.
Estribillo: Ti I/II, A, T, vl. I/II i ac.
Recitado: T i ac.
Aria (justo): T, vl. I/II i ac.
Recitado: Ti I i ac.
Aria (andante allegro): Ídem que en l'estribillo

II. Elements compositius interns**1. Gramàtica compositiva**

La *introducción* és breu i presenta una textura homòfona (c. 1-13), polifònica imitativa (c. 14-17) i concertada (c. 22-24). Tant el compàs, com la tonalitat, com la textura i alguns dissenys en les transicions que fa l'acompanyament insinuen i preludien el segon moviment. La *introducción* es clou amb una cadència autèntica que ve preparada per un retard, una nota de pas i pel 7/+.

L'*estribillo* té una estructura similar a la primera secció d'una *aria da capo*: R₁-a₁-R₂-a₂-R₃; a més a més, el pla harmònic també compleix el joc tonal de l'ària: R₁ (tònica) (c. 1-14), a₁ (tònica-dominant) (c. 13-28), R₂ (dominant) (c. 28-37), a₂ (dominant-tònica) (c. 37-52) i R₃ (tònica) (c. 52-91). Pel que fa a la textura, aquest moviment presenta, majoritàriament, teixit homòfon, quelcom de concertat i una certa polifonia imitativa (c. 61-65).

Els *recitados* són *seccos* i preludien, tant pel que fa al text com a la tonalitat, les àries que els precedeixen.

L'*aria justo* ofereix una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A. L'esquema rítmic recorda el gust galant: frases curtes, simètriques, articulades amb final feble i amb *appoggiatura*, ornaments escrits amb notes reals. També hi trobem cadències galants (ex.: c. 32). La podem tipificar d'*aria di mezzo carattere*.

L'*aria andante allegro* presenta una estructura d'*aria da capo* A-B-A, però amb una textura —homofonia i concertat— que no és la pròpia de l'*aria da capo*

—melodia acompanyada; en tot cas, assenyallem que a la secció B sí que es comporta amb la textura de melodia acompanyada.

2. Veus i instruments

L'*estribillo* mostra una escriptura majoritària per a uníson en els violins I/II, encara que hi trobem algunes 3es paral·leles i un petit contrapunt imitatiu (c. 59-61).

L'*aria justo* és interpretada pel tenor (en un àmbit de fa2-sol3), la línia melòdica del qual presenta coloratures o agilitats (ex.: 23-26, 30-31), salts intervàlics de 8a (ex.: c. 32). Dels violins destacariem que el primer és el que porta la melodia en els *ritornelli* —a voltes el seu fraseig esdevé virtuosístic—, mentre que el segon actua per 3es paral·leles o per reompliment harmònic —recordem que aquest procediment presenta una similitud amb la construcció de les sonates en trio pel fet que en aquesta època es preferia la unitat de la melodia en detriment del contrast o el diàleg instrumental (això passava sobretot a Itàlia). Els instruments dialoguen molt poc amb la veu. L'acompanyament presenta una escriptura de baixos tambor. També és interessant observar el joc explícit de la dinàmica expressada mitjançant la nomenclatura de *piano* i *forte*; aquestes indicacions estan col·locades en motius repetitius (ex.: c. 9-11) i s'indica *piano* quan entra la veu (ex.: c. 18); això ens porta a inferir que el nostre compositor tenia consciència de la intensitat com un paràmetre de la composició.

A l'*aria andante allegro* la veu que fa els *solí* és el tiple primer. L'acompanyament dobla el tenor i les altres veus reomplen l'harmonia. Els violins van per 3es paral·leles i per unísons, a voltes doblen els tiples I/II o els tiples II i el contralt.

3. Elements expressius

A la *introducción* destacariem l'ús de retard, nota de pas i 7/+ per donar suport a la frase «el cuerpo esconde» (c. 24-26).

A l'*aria justo* i a l'*aria andante allegro* surten elements que poden exemplificar el fet que en aquesta època tenia més pes el *bel canto* que no pas el text. Per exemple: a «singular» (c. 57-61), hi ha un llarg melisma sobre la vocal «a» a la primera ària, i el mateix recurs però ajuntant-hi ritmes galants el trobem a «con su indisposición» (c. 50-55) a la segona ària.

BC 735/30

Aria justo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-17	tètic fort	autèntica	tònica (sib M)
	a ₁	18-33	tètic fort	galant	tònica-dominant (fa M)
	R ₂	33-38	acèfal fort	autèntica	dominant
	a ₂	39-64	tètic fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	64-76	acèfal fort	autèntica	tònica
B	b ₁	77-94	acèfal fort	autèntica	tònica (re M) (relatiu major)

BC 735/30

Aria andante allegro

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-16	anacrúsic fort	autèntica	tònica (fa M)
	a ₁	16-35	anacrúsic fort	autèntica	tònica-dominant (do M)
	R ₂	35-44	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	44-72	anacrúsic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	72-86	anacrúsic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	86-106	anacrúsic fort	galant	tònica (re m)

2. Veus i instruments

L'*estribillo* presenta doble cor format pel cor *favorito* (I cor) i pel cor de *ripieno* (II cor). Evidentment, té més protagonisme el primer. El cor II es limita, bàsicament, a un reompliment harmònic en els *tutti*. L'orgue fa de continu del cor II, ja que només intervé simultàniament amb aquest cor. L'acompanyament té escriptura de baix continu i funcionalment actua com a acompanyament del cor I i de tot el conjunt en general. Les veus presenten unes petites frases escrites en 3es paral·leles (ex.: c. 12-17 tiple I/II (cor I)). L'*alto* del cor I devia ser un *alto-greu*, ja que l'àmbit tessitural és greu (la2-sib3).

Les *coplas* són cantades pel tiple I i el tenor del cor I amb acompanyament continu.

3. Elements expressius

A l'*estribillo* és interessant observar la semanticitat en el mot «canten» (c. 20-23; 31-34.) ja que hi ha un melisma, tot remarcant, així, una de les possibilitats del cant; també en «clamen» (c. 56-57). El tactus ternari confereix a tot el moviment un batec àgil que dóna suport a la frase inicial «Alegres los cielos». S'observa una certa adequació de la mètrica literària a la rítmica musical (ex.: c. 1-2 «alegres los cielos», on l'accent literari cau en ictus fort). En general, podem dir que en aquest moviment el pes específic de les veus i el text preval sobre l'instrument, ja que aquest es limita a acompanyar.

A les *coplas* no trobem cap element d'una clara semanticitat.

4. Observacions

El llenguatge textural, l'escriptura de l'acompanyament, el tactus, la tonalitat, la 7a hexacordal, el cicle de 5es a les modulacions, la notació antiga i l'esquema formal simple de dos moviments fan pensar en la primera època o fase de composició de villancets de Gònima.

BC 762/22: «HA DEL CIELO...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos

Obertura (presto): Sol M, C**Introducción (largo):** Sol M, C**Recitado:** Sol M, C**Aria (andante):** Sol M, 2/2**Recitado:** Sol M, C**Aria (a duo):** Sol M, 3/8**2. Veus i instruments****Obertura:** Vl. I/II i ac.**Introducción:** Ti I/II, vl. I/II i ac.**Recitado:** Ti I i ac.**Aria (andante):** Ti I, vl. I/II i ac.**Recitado:** T II i ac.**Aria (a duo):** Ti I/II, vl. I/II i ac.**Todos:** Ídem que en l'*andante* de la *introducción***3. Observacions**L'obra és una *cantata a duo*.**II. Elements compositius interns****1. Gramàtica compositiva**

L'*obertura* presenta una estructura binària A (c. 1-26) (tònica-dominant) - B (c. 26-63) (dominant-tònica) amb repeticions de les dues seccions, és a dir, AA-BB. La textura és majoritàriament homòfona. L'ictus inicial és anacrúsic i el final, fort. Les modulacions són diatòniques i en la secció B trobem una modulació pas-satgera (c. 40-42) en modular la dominant de la dominant. El disseny rítmic bàsic és el ritme sincopat impulsat per l'anacrusi inicial. També s'observen ritmes gal-lants i notes ràpides i repetides a manera d'un ritme mecànic (ex.: c. 18-22). Les cadències finals són autèntiques conclusives.

La *introducción* presenta un sol color tonal —sol M— durant tot el moviment. El moviment és iniciat pel tiple I però conté interludi i coda instrumental. Podem dir que, tant per l'acompanyament instrumental com pel fraseig, es tracta d'un *arioso*. Destacaríem la semicadència suspensiva al cinquè grau o dominant i que està formada per un acord quatríada de sèptima de dominant 7/+ (c. 24). La ca-dència final és autèntica conclusiva.

Els *recitados* són *seccos* i precedeixen l'ària, de la qual preludiaran la tonalitat.

L'*aria andante* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A. L'esquema rítmic és de tipus galant pels tresets i pels ritmes que hi surten.

L'*aria a duo* presenta una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A. Ens mostra un esquema rítmic de minuet.

2. Veus i instruments

A l'*obertura* els violins presenten una escriptura en 3es paral·leles unisonal i a voltes el segon violí reomple l'harmonia i es destaca, així, el primer violí. L'articulació és de *détaché* i lligat-*détachée*. L'acompanyament realitza sovint baixos tambor.

L'escriptura de les veus a la *introducció* presenta diàlegs (ex.: c. 1-3) i 3es paral·leles (ex.: 3-5). Cal dir que els dos violins també dialoguen amb les veus (ex.: c. 3-5) i van per 3es paral·leles, doblant, de vegades, les veus —tiple I-violí I i tiple II-violí II. L'acompanyament realitza majoritàriament baixos tambor.

Podríem tipificar l'*aria andante* com *aria da agilita* pels salts i pels ornaments que hi ha de fer el tiple I (ex.: c. 69-77); també cal destacar el fragment final (c. 114-120) de la secció B en què, mentre el tiple I fa un llarg melisma, els instruments i l'acompanyament realitzen l'harmonia amb notes tambor. Els violins toquen una escriptura per 3es paral·leles i per uníson. El violí I sovint dobla la veu i en alguns moments realitza petits diàlegs amb la veu (ex.: c. 34-36). L'acompanyament elabora una escriptura que està entre baix continu i baixos tambor.

L'*aria a duo* és interpretada per dos tiples, el llenguatge dels quals va per 3es paral·leles (ex.: c. 19-20), per diàlegs (ex.: c. 32-35) i per algun melisma imitatiu (ex.: c. 59-67). Pel que fa als violins, sovint van per 3es paral·leles i destacaríem les notes tambor que fan en el fragment dels compassos 134-140. L'acompanyament realitza, sobretot, baixos tambor.

BC 762/22

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-24	tètic feble	autèntica	tònica (sol M)
	a ₁	25-41	tètic fort	autèntica	tònica-dominant (re M)
	R ₂	41-49	tètic feble	autèntica	dominant
	a ₂	50-85	tètic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	85-98	tètic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	99-126	tètic fort	autèntica	tònica (mi m)

BC 762/22

Aria a duo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-18	tètic fort	autèntica	tònica (sol M)
	a ₁	19-39	tètic fort	autèntica	tònica-dominant (re M)
	R ₂	39-49	tètic fort	autèntica	dominant
	a ₂	49-97	tètic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	98-115	tètic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	115-153	anacrúsic fort	autèntica	tònica (mi m)

BC 762/23: «HASTA QUANDO, HASTA QUANDO ADMIRACION...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos **Aria (*andante*):** Sib M, C

Recitado: Re M, C

Aria (*allegro*): Sol M, C

2. Veus i instruments **Aria:** T i ac.

Recitado: T i ac.

II. Elements compositius interns**1. Gramàtica compositiva**

L'*aria andante* presenta una estructura ternària A-B-A d'*aria da capo* segons la taula adjunta.

Pel que fa a l'aspecte formal, l'*aria andante* no és una ària rondó.

Quant al caràcter, podríem dir que es tracta d'una *aria di bravura*, ja que l'àmbit tessitural és força extens (do3-sol4), fa freqüents incursions tant en el greu com en l'agut tot jugant amb escales i arpegis ascendents o descendents (ex.: c. 6-7, c. 13 i següents), amb salts de 6a i 7a (c. 16-17) i amb coloratures (c. 16-17, 29-31). Així doncs, tot el fraseig és brillant, ornamentat, tant pel que fa a ornaments en notes reals (c. 34-35) com en signes o petites notes (ex.: c. 29-31). La textura és de melodia acompanyada. A títol d'observació, cal dir que a la secció B la quantificació de *tempo* indica «más andante» i que en la cadencial indica «largo» —elaborat amb valor llarg; en aquest darrer cas, la cadència indica una clara possibilitat del tenor per ornamentar la *fermata*.

El *recitado* és *secco* amb alguns mordents i prepara la tonalitat del moviment següent (re M). L'acompanyament usa notes pedal que sostenen el recitatiu del tenor.

L'*aria allegro* també presenta una estructura ternària A-B-A d'*aria da capo* segons la taula adjunta.

Tampoc és una ària rondó i pel seu caràcter la podem classificar com una *aria di bravura*: el *tempo* (*allegro* amb 2/2), l'impuls de les síncopes (ex.: c. 11), els ornaments, els llargs melismes (ex.: c. 51-58), etc. S'observa l'ús de l'escala menor melòdica en B.

2. Veus i instruments

La veu de tenor presenta una extensió bastant àmplia (do3-sol4) que juga amb tots els registres. Fa freqüents pujades als aguts, cosa que fa pensar en la possibilitat de l'ús del falset perquè és una zona de pas (mi4-fa4). El fraseig de les àries és virtuosístic i això fa pensar que Gònima devia disposar d'un bon cantaire.

L'acompanyament usa una escriptura de baix continu encara que, a més d'acompanyar, juga amb la veu tot introduint el tema o unes cèl·lules temàtiques (ex.: c. 1-3 de l'*aria andante*), realitzant petites progressions harmòniques (ex.: c. 29-31 de l'*andante*), avançant entrades imitatives (ex.: c. 38-39 de l'*aria andante*). Els mateixos trets els podem destacar en l'*aria allegro*, mentre que al *recitado* l'acompanyament usa notes pedal.

3. Elements expressius

A l'*aria andante* ens trobem amb el llarg melisma sobre el mot «suspensión» (c. 15-17 i 29-31), cesures per pauses en el mateix mot (c. 37), 8es en el mot «dime» (c. 25-27), que adequen l'accent prosòdic a la tensió intervàlica. Plena adequació del text amb l'accent rítmic en els compassos 10-11 de l'*aria allegro*, on també trobem un llarg melisma en el mot «perder» (c. 51-58), 3a inversió de l'acord de 7a de dominant (c. 69) en el mot «perder», acord de 7a de dominant (c. 116) en el mot «no» i, finalment, ascens cromàtic a «y así no hay más que decir» (c. 110-115).

BC 762/23

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-6	tètic fort	autèntica	tònica (fa M)
	a ₁	6-18	acèfal feble amb <i>appoggiatura</i>	autèntica	tònica-dominant (do M)
	R ₂	18-22	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	22-40	acèfal fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	40-98	acèfal feble	autèntica	tònica
B	b ₁	99-126	tètic feble	galant	tònica (re m)

BC 762/23

Aria allegro

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-9	tètic feble	autèntica	tònica (re M)
	a ₁	10-33	tètic fort	autèntica	tònica-dominant (la M)
	R ₂	33-40	anacrúsic feble	autèntica	dominant
	a ₂	41-80	tètic fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	80-88	anacrúsic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	89-123	tètic fort	galant 6/4 - 7/+ - tònica	tònica (si m)

BC 766/28: «EL ARMA, LUCES AL ARMA...»**I. Elements compositius externs**

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Introducción:** Sib M, 3/2**Coplas:** Sib M, 3/22. Veus i instruments **Introducción:** I cor: [Ti I], Ti II, ac. i T

II cor: Ti, A, T i B, org. i ac.

Coplas: [Ti I], Ti II, A, T i ac.

3. Observacions Manca la partícula del Ti I del I cor.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

La *introducción* presenta una clara prevalència de la textura sobre l'estructura —de difícil delimitació. Aquest moviment comença amb acords en estat directe sobre la tònica (c. 1-2), un tractament acordal que de per si és emfàtic però que queda apaïvat pel fet d'entrar amb un contratemps i prolongar-se en una síncope. L'estrofa inicial que va del compàs 1 al 24 és idèntica, quant a tractament musical, a l'estrofa que segueix (c. 25-48). Els trets més significatius d'aquestes estrofes o parts són: hi canta només el primer cor; la textura inicial (c. 1-7) és majoritàriament homofònica, encara que ens trobem amb 3es paral·leles (c. 5-7); del compàs 15 al 22 la trama apareix com a contrapunt imitatiu; hi ha un retard harmònic en els compassos 17-18; tota la part cadència a sib M en cadència autèntica conclusiva. En el compàs 49 entra el contralt, després entren les veus del cor I (c. 50) i immediatament després, les del cor II (c. 51). Fins al compàs 60 el teixit musical es presenta majoritàriament en estil homòfon, però trobem algunes pinzellades d'ondulació de la frase del contralt (c. 50-51) o del tiple II (c. 55-56), i alguns esquitxos de diàleg coral (c. 50-51 i c. 53-54). Del compàs 62 al 81 la textura esdevé polifònica —en tots dos cors— per contrapunt imitatiu a la 5a i amb entrades a manera de *stretto*. El tema està elaborat amb quatre blanques, dues negres i una rodona. Aquesta part (c. 62-81) conclou en una cadència autèntica conclusiva —hexacordal— sobre la tònica, sib M. El compàs 82 s'inicia amb un duo entre el tiple II i —ho suposem— el tiple I, que modula a sol m (c. 86-87) previ un pas cromàtic (fa-fa sostingut) en el compàs 85. Trobem un petit concertat en els compassos 88-91 seguit d'una homofonia per a totes les veus (c. 92-93). Del compàs 94 al 98 el tiple II canta *a solo* i és respost pel *tutti* —en aquest cas, cor I i II— en el compàs 99. Aquest procés es repeteix del compàs 101 al 107, però ara és el con-

tralt qui fa el *solo*. Els *solos* esmentats estan elaborats amb un esquema rítmic igual que el del tema inicial amb què comença la *introducción*. Les diverses textures que es van succeint fins al final presenten en més o menys proporció similitud amb les precedents; en tot cas, destacaríem que hi ha un cert predomini del joc concertat. La cadència final és autèntica i similar a la dels compassos 80-81, que resol a tònica, sib M.

2. Veus i instruments

En aquest villancet no s'han analitzat, ja que està incomplet.

3. Elements expressius

A la *introducción* és interessant observar la semanticitat en el mot «fugitivo» —cantat pel contralt del I cor— (c. 6-7), ja que els valors són breus; dissonància de 7a i acords en disposició compacta en el mot «sombra» (c. 12) ([la3-mib3-fa3] - [sib-re3-fa3]); en el mot «abismos» (c. 18-19 i 21-22) es treballa amb la zona greu de les veus; en «victoria canten» (c. 15-17) hi ha un cert desplegament dels acords; en «y con salvas alegres» (c. 49-52) el contralt del I cor realitza una espècie de trinat lent —o, més ben dit, una ondulació melòdica. En el mot «confusión» (c. 120-121) hi ha una dissonància; a «de voces e instrumentos» intervenen totes les veus; valors de negra en «aplaudan» (c. 152); descens melòdic a «el cielo y la tierra» (c. 159-166).

Les *coplas* no presenten cap recurs semàntic notori.

BC 772/19: «CELESTIALES GERARQUIAS...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos ***Estribillo (allegro)***: Fa M, C
Recitado: Re M, C
Aria I (andante allegro): Re M, C
Recitado: Sib M, C
Aria II (andante allegro): Sib M, C

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti I/II, A, T, vl. I/II i ac.***Recitado***: Ti i ac.***Aria I***: T i ac.***Recitado***: T i ac.***Aria II***: Ti I/II i ac., i tots al *da capo***II. Elements compositius interns****1. Gramàtica compositiva**

L'*estribillo* presenta una textura majoritàriament homòfona amb alguns moments de concertat. La introducció inicial (c. 1-8) mostra tot un ventall d'elements que ens remeten a les obertures de les òperes bufes: ictus inicial anacrúsic, seguit d'un ritme sincopat i tot de semicorxeres amb disseny de trinat lent i arpegiat (harmonia desglossada), per baixar en 3es en ziga-zaga a fa M, i concloure amb una coda que, mitjançant una escala ascendent de fa M, ratifica la tonalitat de partida. També els violins, amb un interludi (c. 45-48) —elaborat a partir d'una el·lipsi del tema introductori—, ens menen cap al final del moviment, que clourà amb una cadència conclusiva a fa M.

Els *recitados* són *seccos* i introdueixen tant la temàtica literària com la tonalitat de les àries que els segueixen.

L'*aria andante allegro e allegro I* té una estructura tripartida, A-B-A, d'*aria da capo* i amb textura de melodia acompanyada.

L'*aria andante allegro II* també mostra una estructura d'*aria da capo* però a la represa del *da capo* intervé el *tutti*; aquest fet confereix més varietat i contrast a les seccions de l'ària.

2. Veus i instruments

L'*estribillo* ens mostra clarament el virtuosisme violinístic per les agilitats a la zona aguda, arpegjats, escales i salts intervàlics. En definitiva, podem dir que els

violins són uns segons protagonistes, juntament amb les veus. L'acompanyament ofereix, en alguns moments, escriptura de baixos tambor.

L'*aria I* la podem tipificar d'*aria di bravura* per les agilitats, les coloratures i la velocitat amb què el tenor —que presenta un àmbit de re2-sol3— executa els dissenys proposats a l'ària. Per exemple: escala ascendent i descendent de semicorxeres en els compassos 16-17; salt d'octava i agilitats als compassos 28-30; llarga frase melismàtica als compassos 35-40; salt intervàlic de sèptima al compàs 61 i al 63; salt intervàlic de desena cesurat per una pausa de negra al compàs 70. Podem dir que, mitjançant tots els tecnicismes esmentats, el tenor treballa en tots els registres. L'efecte dramàtic queda intensificat per les indicacions de *piano* i *forte* que el compositor posa tant per destacar els instruments sols (ex.: c. 10), com per apianar-los quan entra la veu (ex.: c. 15), o com a reforç d'un disseny (ex.: c. 17). L'acompanyament presenta, sovint, escriptura de baix tambor.

L'*aria II* ofereix un duo entre el tiple I i el II. L'escriptura dels dos tiples presenta diàlegs (ex.: c. 19-23), 3es paral·leles (ex.: c. 24-33) i imitació en *stretto* (ex.: c. 33-36). En la majoria dels casos, però, van per 3es paral·leles. La represa de l'ària és homòfona i amb el mateix disseny melòdic i rítmic dels dos tiples.

3. Elements expressius

De l'*estribillo* destacaríem els següents recursos: ús de semicorxeres a «rayos» (ex.: c. 18-19 cantat pel contralt); disseny del tipus fanfara en els violins a «que al lidiar con el averno» (ex.: c. 24-25).

BC 772/19

Aria andante allegro I

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-14	tètic feble	autèntica	tònica (re M)
	a ₁	15-25	tètic feble	galant	tònica-dominant (la M)
	R ₂	25-27	acèfal feble	autèntica	dominant
	a ₂	28-50	tètic fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	50-58	acèfal feble	autèntica	tònica
B	b ₁	59-75	tètic feble	autèntica	tònica (si m)

BC 772/19

Aria andante allegro (a duo)

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-19	anacrúsic feble	autèntica	tònica (sib M)
	a ₁	19-40	anacrúsic fort	autèntica	tònica-dominant (fa M)
	R ₂	40-49	anacrúsic feble	autèntica	dominant
	a ₂	49-78	anacrúsic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	78-97	anacrúsic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	97-128	anacrúsic fort	galant	tònica (sol m)

BC 772/20: «ESFERA LUMINOSA...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos ***Estribillo (andante)***: Re M, C
Recitado (à duo): Re M, C
Aria (a duo) (andante dulce): Re M, C
Coplas (andante): Re M, 3/4

2. Veus i instruments ***Estribillo***: I cor: Ti I/II, A, T
 II cor: Ti, A, T, B, vl. I/II, tpa. I/II, org. i ac.
Recitado (à duo): A i (I cor), ac.
Aria (a duo): T, vl. I/II i ac.
Recitado: A i ac. (I cor), vl. I/II, tpa. I/II i ac.
Coplas: Ídem que en l'*estribillo*

II. Elements compositius interns**1. Gramàtica compositiva**

L'*estribillo* presenta una estructura binària A (c. 1-48) - B (c. 48-83), que està dividida en subseccions: en A —introducció (tònica) (c. 1-30) - veu (tònica-dominant) (c. 30-48)— i en B (interludi (dominant) (c. 48-54) i veu (dominant-tònica) (c. 54-83)). La textura és majoritàriament homòfona amb concertats i duos. La cadència final és autèntica.

El *recitado* és *secco* i presenta la peculiaritat que és a duo entre el contralt i el tenor del I cor.

L'*aria a duo* presenta la típica estructura d'*aria da capo* tripartida A-B-A.

Les *coplas* estan construïdes sobre un tactus ternari que els confereix un aire de dansa. El tiple I canta el primer text i el II, el segon. La textura és de melodia acompanyada (c. 1-27), homofonia (c. 28-33), i s'acaba amb una coda instrumental (c. 34-39).

2. Veus i instruments

L'*estribillo* té una paleta orquestral abundant en veus i instruments. Pel que fa a les veus, ens trobem davant la divisió barroca del *coro favorito* (I cor), que, a causa de les tessitures agudes —tiples I/II, contralt i tenor—, contrasta tímbricament amb el *coro de ripieno* (II cor). Cal dir, però, que en els *tutti* les veus normalment van a l'uníson o octaven entre si. Per exemple: c. 32-33, el B (II cor) dobla el tenor (I cor),

el tenor (II cor) dobla el tiple I (I cor), el contralt del II cor fa uníson amb el del I cor i el tiple (II cor) fa uníson amb el tiple II (I cor). Quant als instruments, s'observa en els violins I i II una escriptura a l'uníson, 3es paral·leles i algun doblatge; també trobem l'ús —auster— de la doble corda (ex.: c. 5) i alguns fragments del primer violí en què canvia la part per l'oboè (ex.: c. 14-21). Les trompes fan 3es, 6es, 5es i 8es paral·leles. Generalment, actuen com a farciment harmònic i presenten un caràcter déctic en el sentit d'assenyalar fragments instrumentals i/o fragments dels *tutti*. L'orgue actua com a acompanyament del segon cor —i per tant només apareix en els *tutti*—, però presenta la mateixa escriptura que l'acompanyament.

L'*aria a duo* és interpretada pel contralt i el tenor. En general, el registre de l'*alto* es mou sovint en la zona greu, polaritzat per l'atracció cap al registre del tenor, que se'ns mostra més agut. Les veus presenten una escriptura que va per diàlegs i fan, així, la sensació de dramatització del text (ex.: c. 67-71); per 3es paral·leles (ex.: c. 72-77), i per entrades imitatives (ex.: c. 71-73). També trobem frasejos melismàtics (ex.: c. 40-44 o c. 119-122). Els instruments, en general, es limiten a acompanyar les veus. L'acompanyament presenta majoritàriament escriptura de baix tambor.

3. Elements expressius

A l'*estribillo* trobem el recurs d'un treset ascendent a «sube a ceñir» (ex.: c. 70-71).

El *recitado* presenta el recurs semàntic de notes ascendents en el tenor a «sube» (c. 12).

De l'*aria* destacaríem l'ús de tresets ascendents a «suba pues veloz» (c. 112-114).

Les *coplas* presenten els següents recursos semàntics: graus conjunts ascendents a «cielo» (c. 2); melisma a «aire» (c. 56-60).

BC 772/20

Aria a duo andante dulce

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-25	tètic feble	autèntica	tònica (re M)
	a ₁	26-48	tètic fort	galant	tònica-dominant (la M)
	R ₂	48-58	anacrúsic feble	autèntica	dominant
	a ₂	59-88	tètic fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	88-107	anacrúsic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	107-127	anacrúsic fort	autèntica	tònica (si m)

ACG XLII, 71 Gm: «OY UN DIOS GENEROSO»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Introducción (andante, largo):** Sol M, 3/4 - 3/2
Estribillo (andante): Sol M, 3/4
Recitado: Re M, C
Aria (andante): Re M, 6/8
Recitado: Sol M, C
Coplas (largo-andante-largo-andante): Sol M, C-3/4-C-3/4

2. Veus i instruments **Introducción:** Ti I/II, A, T i ac.**Estribillo:** Ti I/II, A, T i ac.**Recitado:** A i ac.**Aria:** A i ac.**Recitado:** [Ti I] i ac.**Coplas:** Ti I/II, A, T i ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

La *introducción* és iniciada pel tiple I i el contralt, que exposen el tema caracteritzat per un ictus a contratemps impel·lit per una pulsació ternària i amb cèl·lules rítmiques de negra-negra amb punt-corxera. Tot aquest disseny inicial recorda molt les construccions musicals del Barroc hispànic. Seguidament, les veus esmentades són respostes per les altres dues a manera de diàleg. Del compàs 13 al 25 la textura esdevé, en certa manera, polifònica per les diverses entrades imitatives de les veus. Tot aquest bloc inicial que va del compàs 1 al 30 es repeteix idènticament del compàs 32 al 60, de tal manera que ens trobem, també, amb les dues textures, la concertada i la polifònica.

Podríem dir, així, que la *introducción* està estructurada d'una manera binària A (c. 1-30) - B (c. 32-60).

L'*estribillo* és iniciat pel tiple I, que exposa el tema (c. 1-4) i per extensió tot el text de l'*estribillo* (c. 1-16). També presenta, doncs, una estructura binària: A (c. 1-18), que correspon a la part del *solo* introductori del tiple I, i B (c. 19-67), corresponent a les diverses entrades de les altres veus. La textura de la segona part és majoritàriament contrapuntística per tècnica imitativa, i en tot cas és cap al final (c. 60-67) on la textura esdevé homòfona. Com a elements tècnics interessants destacaríem les 6es paral·leles del compàs 33, el retard harmònic dels compassos 42-43 i la cadència autèntica conclusiva (c. 66-67) final.

El *recitado* és *secco*, interpretat pel contralt i amb algunes ornamentacions com els mordents (ex.: c. 14).

L'*aria* presenta una estructura ternària A-B-A d'*aria da capo* segons la taula adjunta. No és una ària rondó; la textura és de melodia acompanyada. És interessant observar el joc modulatiu, ja que quan modula a la dominant (c. 14) fa unes petites incursions a la dominant de la dominant (c. 17). És una ària que presenta un cert virtuosisme (c. 40-49), malgrat que la tipifiquem com a *aria di mezzo carattere*. L'esquema rítmic de l'ària el podríem tipificar com a giga.

El *recitado*, que ara és interpretat pel tiple I, és *secco*.

Les *coplas* presenten la típica estructura binària: A (c. 1-7), que canta el solista, i B (c. 8-21), que canta el *tutti*. Cal dir que la cadència autèntica conclusiva (c. 20-21) queda corroborada per la petita coda que realitza l'acompanyament (c. 22-23). Aquesta estructura es repetirà a A (c. 24-30) i B (c. 31-45), però ara el solista serà el tenor en comptes del tiple I. També és interessant observar que l'element contrastant s'estableix, primer, entre els *solo* i el *tutti*, que és una conseqüència del contrast de masses sonores, ja que el primer funciona com a melodia acompanyada i el segon, com a textura homòfona, i, segon, entre l'agògica i el tactus del *solo* (*largo* C) enfront de l'agògica i el tactus del *tutti* (*andante*, c. ternari); això provoca un contrast de *tempo* i d'accentuació que confereix al conjunt de les *coplas* un dinamisme interessant.

2. Veus i instruments

Tant pel que fa a la *introducción* com a l'*estribillo*, l'acompanyament presenta una figuració de baix continu barroc amb xifrats indicatius de dissonàncies, 6es i 2es inversions (6/4). Les veus tampoc presenten cap peculiaritat destacable.

Pel que fa als *recitados*, només direm que estan formats per les notes llargues de l'acompanyament i el cant parlat nota-síl·laba de l'intèrpret.

El tractament de la veu és important a l'ària, ja que l'A mostra trets virtuosístics: presenta un àmbit de la2-si3, cosa que fa pensar que es tracta d'un *alto*-greu. S'observen, també, salts d'octava (ex.: c. 23), llargs melismes (c. 40-49) i freqüents incursions a la zona greu (ex.: 81-82).

Finalment, de les *coplas* hem de dir que, si bé tenen l'interès del dibuix melòdic filigranat dels *solos* —tresets i semicorxeres—, la veu està excessivament farcida de lletra, cosa que fa feixucs els trets ornamentals de la melodia.

3. Elements expressius

A la *introducción* i a l'*estribillo* s'observa una bona adequació de la prosòdia textual a la mètrica musical (ex.: «Oy un Dios generoso», c. 1-5 de la *introducción*; o «Pues venid, atended, celebrad», c. 1-4 de l'*estribillo*).

Al primer *recitado* cal fer notar l'acord dissonant sobre el mot «victoria» (c. 5), que serà assolit —segons el text— mitjançant «un sacrificio» (c. 6).

Destacaríem a l'ària el melisma sobre el mot «altar» (c. 40-49), potser per ressaltar més la idea del misteri del Corpus, i l'ús d'una melodia amb regust islàmic a «a Dios hecho sacrificio», potser per expressar amb una melodia trista la immolació de Crist.

Les *coplas* no presenten cap element semantitzat d'interès, ja que l'objectiu primordial és el de cloure el villancet i per això mostren un caràcter més lleuger.

ACG XLII, 71 Gm

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-11	tètic fort	autèntica	tònica (re M)
	a ₁	11-25	tètic fort	autèntica	tònica-dominant (la M)
	R ₂	25-31	anacrúsic feble	autèntica	dominant
	a ₂	32-64	tètic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	64-73	anacrúsic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	74-100	tètic fort	autèntica	tònica (si m)

ACG XLII, 77 Gm: «ENIGMA MYSTERIOSO...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos ***Estribillo (largo)***: Sib M, 3/4-3/2

Recitado: Sib M, C

Aria (andante): Sib M, 6/8

Todos andante: Sib M, C

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti I/II, A, T i ac.

Recitado: T I i ac.

Aria: Ti I i ac.

Andante: Ti I/II, A, T i ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estribillo* presenta una estructura delimitada per l'agògica. Així, A comprendria la part del *largo*, que està composta pels compassos de l'1 al 37, i B comprendria la part del *medio andante*, composta pels compassos del 38 al 70. La secció A mostra, bàsicament, dues menes de textures: l'homofònica (ex.: c. 1-3) i la contrapuntística (ex.: c. 4-10). És interessant de destacar que l'*estribillo* s'inicia amb acords de tònica en estat directe (c. 1) que van a una dissonància —tercera inversió de l'acord de tònica— (c. 2) i que resolen a l'acord de dominant (c. 3). A partir del compàs 11 l'acompanyament inicia una nova figuració rítmica (negra-corxera apuntada-semicorxera-corxera apuntada-semicorxera) que serà imitada homofònicament per les veus, menys pel tiple I, que manté la nota re a manera de pedal (c. 12). Destacariem, també, el retard en els compassos 22-23. I, per acabar, ens trobem novament amb el ritme que anteriorment ha dissenyat l'acompanyament, que inicia el procés cadencial cap a una cadència autèntica conclusiva a la tònica sib M (c. 35-38). La secció B la canta *a solo* el tiple I; per tant, estem dins d'una textura de melodia acompanyada. D'aquesta part destacariem la quinta disminuïda del compàs 41, el fraseig amb regust àrab dels compassos 51-52 i la cadència autèntica final.

El *recitado* el canta el tiple I, acompanyat per notes pedal, amb un xifrat en el compàs 2 que indica una dissonància. El *recitado* el podem tipificar com a *secco*, ja que no presenta un acompanyament instrumental elaborat.

L'*aria* presenta una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A segons la taula adjunta. No és una ària rondó en el sentit estricte, però el tema dels compassos 9-13 és força recurrent ja que, si bé la subsecció a₂ no el presenta, la resta sí. És in-

teressant observar que, quan intervé la veu per primera vegada, ho fa interpretant solament el tema (c. 9-13). Es tracta d'una *aria di mezzo carattere* però, tot i així, el solista es pot lluir gràcies a l'impuls rítmic de la melodia, impuls que està format per un esquema rítmic de giga.

La denominació *andante* a l'últim moviment mostra com una quantificació agògica dóna nom a tot un moviment que, possiblement, substitueix les *coplas*. Es tracta d'un moviment de curta durada, només té vint-i-un compassos. Juga amb una textura homòfona (ex.: c. 4-6) i contrapuntística imitativa (ex.: c. 10-13). La cadència final (c. 20-21) és autèntica conclusiva.

2. Veus i instruments

A l'*estribillo* l'acompanyament dobla la veu del tenor, encara que realitza algunes petites soldadures tot sol (ex.: c. 11). Xifra bàsicament les dissonàncies, les alteracions i les primeres i segones inversions dels acords triades. No hi ha àmbits ni registres remarcables en les veus, a part del fet que el contralt treballa majoritàriament en la zona greu. En el *medio andante* ressalta la curiosa melodia del tiple I (c. 38-41), en què abraça un àmbit de fa3-fa4 per descendir amb una quinta disminuïda (do4-faT3) al darrer compàs.

A l'*recitado* la veu canta amb el típic esquema de nota-síl-laba.

A l'*aria* l'acompanyament canta el tema (ex.: c. 1-4), actua com a baix tambor (ex.: c. 10-12), dialoga amb la veu (ex.: c. 38-40), presenta a vegades l'escriptura de baix continu (ex.: 42-43) i realitza soldadures (ex.: 47-48). Amb tot el que s'ha dit, podem concloure que veritablement fa una funció d'acompanyament. La veu de tiple I n'és la veritable protagonista. En destacaríem l'agilitat amb què ha de pronunciar el text al ritme de giga, tot i que majoritàriament la melodia està elaborada per graus conjunts i arabescs per sobre (ex.: c. 9-13). Cal fer notar algun salt d'octava (ex.: c. 93) i sisena (ex.: c. 108).

A l'*andante* l'acompanyament no dobla tant i hi actua més com a baix continu. Pel que fa a les veus, serveix el mateix comentari que en l'*estribillo*.

3. Elements expressius

A l'*estribillo* els recursos semàntics els podem trobar en «Enigma misterioso» (c. 1-3), on s'usa dissonància; «colorido» (c. 41), on hi ha una quinta disminuïda descendent; «suspensión» (c. 42-43), en què una síncope dóna suport al mot «elevado» (c. 43) i la melodia ascendeix.

A l'*aria* trobem els següents recursos semàntics: a «Paloma» (c. 25) hi ha un petit melisma; a «subir» (c. 26-27) la melodia puja.

ACG XLII, 77 Gm

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-18	anacrúsic feble	autèntica	tònica (sib M)
	a ₁	18-30	anacrúsic fort	autèntica galant 6/4-dominant- tònica	tònica-dominant (fa M)
	R ₂	29-34	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	34-66	anacrúsic fort	autèntica galant	dominant-tònica
	R ₃	65-73	anacrúsic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	73-109	anacrúsic fort	autèntica galant	tònica (sol m)

ACG XLII, 89 Gm: «UNA LUZ QUE NOS VINO DEL CIELO...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos *Andante*: Re M, 2/4
Recitado: Sol M, C
Aria (á duo): Sol M, C
Recitado: Re M, C
Remate (todos andante): Re M, C

2. Veus i instruments *Andante*: I cor: Ti I/II, A, T
 II cor: Ti, A, T, B, vl. I/II, ob. I/II, tpa. I/II,
 org. i ac.
Recitado: Ti I (I cor) i ac.
Aria: Ti I/II (I cor), vl. I/II i ac.
Recitado: T (I cor) i ac.
Remate: Ídem que en l'*andante*

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*andante* presenta una estructura formada per introducció instrumental (c. 1-40) (tònica) - veu (tònica-dominant) (c. 41-77) - interludi (dominant) (c. 77-83) - veu (dominant-tònica) (c. 84-129) - coda (tònica) (c. 130-146). Pel que fa a la textura de les veus, trobem concertats *solo-tutti* (ex.: c. 41-50), concertats *coro favorito* - *coro di ripieno* (ex.: c. 72-75). Cal dir que el travat de les veus és homofònic en la majoria dels casos. La cadència final (c. 144-146) és galant (6/4-5-tònica).

Els *recitados* són *seccos*; el primer cadencia a sol M i el segon, a re M.

L'*aria á duo* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A. L'esquema rítmic és similar al d'una òpera bufa.

El *remate todos andante* posa de manifest les següents subseccions: introducció (tònica) (c. 1-23) - veu (tònica-dominant) (c. 23-40) - interludi (dominant) (c. 40-44) - veu (dominant-tònica) (c. 44-70) - final instrumental i vocal (tònica) (c. 70-95). La cadència final és autèntica. La textura és majoritàriament homòfona amb algunes intervencions de duos contestats pel *tutti*.

2. Veus i instruments

Pel que fa a les veus, destacariem els *solis* del tiple I del I cor, on trobem frasejos similars als d'una *aria di bravura* (ex.: c. 41-44). En els *tutti* les veus es doblen a si

mateixes. Els concertats no ho són pròpiament, ja que no hi ha una contestació del segon cor, sinó un reforç harmònic i sonor del primer cor per part del segon en els *tutti*. Els instruments fan, tant els violins com els oboès, unísons; ressaltaríem alguns contrapunts imitatius dels oboès (ex.: c. 14-15) i alguns concertats entre oboès i violins (ex.: c. 31-35). Les trompes treballen normalment per 6es o 5es paral·leles i en uníson; evidentment, intervenen només per remarcar fragments i/o reomplir l'harmonia. L'orgue actua com a continu del segon cor i reforça normalment la línia de l'acompanyament general, que, al seu torn, dobra per regla general les veus del tenor del primer cor i del baix del segon cor.

L'*aria á duo* té una escriptura de les veus —tiple I/II— per 3es i 6es paral·leles, unísons, alguns contrapunts imitatius i algun fragment dialogant. Els violins també presenten una escriptura per 3es paral·leles i unísons. L'acompanyament sovint té una escriptura de baixos tambor.

Al *remate* no trobem el joc contrastant entre veus i instruments. Només hi destacariem alguns diàlegs en la introducció instrumental.

3. Elements expressius

L'*aria á duo* presenta el recurs semàntic de síncope amb nota repetida en un registre greu dels violins i nota repetida a manera de pedal desglossat a l'acompanyament que, per un pas cromàtic, modularà a re M. Tot aquest recurs el trobem a «que aún turbado en tanto horror» (c. 36-41).

Al *remate* apareix un simbolisme en el mot «sol» (ex.: c. 80 o 81) en fer totes les veus la nota sol.

ACG XLII, 89 Gm
Aria á duo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-28	tètic fort	autèntica	tònica (sol M)
	a ₁	29-47	tètic fort	autèntica	tònica-dominant (re M)
	R ₂	47-54	acèfal feble	autèntica	dominant
	a ₂	54-85	acèfal feble	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	86-96	tètic feble	galant	tònica
B	b ₁	97-115	tètic fort	autèntica	tònica (mi m)

ACG XLIII, 98 Gm: «AMANTE AVECILLA...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Estribillo:** Sib M, 3/4- (*largo*) -3/4

Recitado: Sol m, C

Aria (andante): Sol m, 6/8

Coplas (andante): Sib M, C

2. Veus i instruments **Estribillo:** Ti I/II, A, T i ac.

Recitado: T i ac.

Aria: Ti i ac.

Coplas: Ti I/II, A, T i ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estribillo* presenta tres parts definides pel canvi agògic i de tactus: A (c. 1-72) (3/4) - B (c. 73-89) (4/4) - C (c. 90-136) (3/4). A la secció A hi ha textures diverses: melodia acompanyada (c. 1-17), contrapunt imitatiu (ex.: c. 28-34), concertat (ex.: c. 44-49) i homofonia (ex.: c. 68-70). Aquesta secció A és la que inicia l'*estribillo* amb la veu de tenor, que exposarà part del text tot fragmentant-lo en frases motiviques. Aquestes frases seran repetides —amb la trama que el compositor ha usat en cada moment— pel *tutti*. Així, la frase inicial (c. 1-3) és repetida pel tiple II (c. 17-19) i després pel tenor (c. 19-21); l'inici de la segona frase (c. 4-5) és repetit pel tiple I (c. 21-22); la tercera frase (c. 8-10) és repetida pel tiple I (c. 24-26) i pel II (c. 26-28), i, finalment, la quarta frase (c. 11-13) és repetida pel tiple I (c. 28-31) i pel contralt (c. 30-33). Quant a les modulacions, destacaríem les següents: de sib M a fa M (tònica-dominant) (c. 23-24); de fa M a re m (dominant-re1 m) (c. 38-39); de re m a sol m (dominant-tònica) (c. 46-47). Aquesta part A conclou en una cadència autèntica conclusiva sobre la tònica, sol m (c. 70-72). La secció B la canta el tenor, i el més destacable és l'obstinat de l'acompanyament (semicorxera apuntada-fusa-semicorxera apuntada-fusa), que contrasta amb els valors més llargs de la melodia del tenor; també s'han de remarcar els diàlegs de l'acompanyament amb el tenor (ex.: c. 76-77). Recordem que la secció B contrasta amb les altres dues, ja que mostra un tactus quaternari, una agògica de *largo* i una textura de melodia acompanyada com un *arioso*. Aquesta secció s'acaba amb una cadència autèntica conclusiva (subdominant-dominant-tònica) sobre la tònica, sol m (c. 89). La darrera part, la C, globalment presenta una textura similar a la secció A, però en C preval, so-

bretot, l'homofonia i un cert concertat. La cadència final és autèntica conclusiva (c. 135-136) a sib M.

El recitado és secco, cantat pel tenor i acompanyat amb acords llargs.

L'*aria andante* presenta una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A segons la taula adjunta. El tema dels tres *ritornelli* és el mateix —encara que transportat a R₂. I també tenen idèntic tema les intervencions del *solo*. La podríem tipificar com una *aria di mezzo carattere*. L'esquema rítmic de l'ària és de giga.

Les *coplas* tenen dues seccions clarament delimitades per la textura i el compàs: l'A (c. 1-22), cantada, primer, pel tiple I i, després, pel tiple II, mostra una trama de melodia acompanyada i un tactus de 4/4; la B (c. 23-45), cantada pel *tutti*, presenta unes textures de concertat (ex.: c. 33-37) i homofonia (ex.: c. 40-43), i un compàs de 3/4. Destacariem la figuració melòdica d'A, on solista i acompanyament dialoguen. Les *coplas* cadencien a la tònica, sib M, mitjançant una cadència autèntica conclusiva (c. 42-43) i amb una petita coda (c. 44-45) on es fa l'encadenament subdominant-dominant-tònica.

2. Veus i instruments

A l'*estribillo* l'acompanyament segueix la veu a l'inici (c. 1-17) i a la part B (c. 73-89). En aquesta secció també destaca el ritme obstinat de l'acompanyament. També hi actua com a doblatge del tenor (ex.: c. 37-43), i en general presenta una escriptura de baix continu. En general, xifra les primeres inversions, les dissonàncies —destaquem una dissonància de novena (c. 32) i les alteracions. El tractament del cor, com ja s'ha dit en l'apartat anterior, revesteix textures de concertat, polifonia, homofonia i melodia acompanyada.

A l'*aria* l'acompanyament segueix, dialoga amb la veu i interpreta els *ritornelli*. El xifrat segueix la mateixa tendència que a l'*estribillo*. L'ària és cantada pel tenor, que presenta un àmbit vocal de re2 a fa3. En general es mou en el registre de fa2-re3. Fa salts d'octava (ex.: c. 37), de sèptima (ex.: c. 24-25), arpegis (ex.: c. 13-14), progressions (ex.: c. 20-24) i es mou sovint per graus conjunts (ex.: c. 17-19). El solista efectua alguns melismes: (ex.: c. 20-24; 58-61; 75-81; 82) i ornaments (ex.: c. 76-77). Així, doncs, podem dir que es tracta d'una ària virtuosística.

Les *coplas* tenen un tractament, pel que fa a l'acompanyament i a les veus, similar a l'*estribillo*.

3. Elements expressius

L'*estribillo* ens ofereix els següents recursos semàntics: a «lamentos» (c. 9-10) hi ha una dissonància; a «tu pasión» (c. 12-13) n'hi torna a haver una; en el *tutti* (c. 32) hi ha una dissonància de 9a; a «tristezas» (c. 30-31) també n'hi ha una; a «al

dolor» (c. 53-55) hi ha un retard en la veu de tenor; a «Ay» (c. 76 i 88) l'exclamació resta sola, cesurada per pauses; a «suspirando» (c. 76-77) la figuració rítmica és corxera amb punt-semicorxera i dues corxeres, en les quals recau l'accent prosòdic del text; a «el llanto» (c. 84) hi ha un descens per semitò a les dues primeres notes.

L'*aria* ens mostra els següents recursos semàntics: melisma en progressió a «artificioso» (c. 21-24; 58-61); valors ràpids, mordents i melismes a «pues trina» (c. 75-78); valors ràpids i melismes a «gorgea» (c. 78-81); melisma a «vuela» (c. 82).

ACG XLIII, 98 Gm

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-9	tètic feble	autèntica	tònica (sol m) relatiu menor de sib M
	a ₁	10-30	tètic fort	autèntica galant	tònica-dominant (fa M) de sib M
	R ₂	30-34	anacrúsic feble	autèntica	dominant
	a ₂	35-67	tètic fort	autèntica galant	dominant-tònica
	R ₃	67-75	acèfal feble	autèntica	tònica
B	b ₁	75-94	anacrúsic fort	autèntica galant	dominant (re m)

ACG XLIII, 100 Gm: «VOS AMANTES EN VERDAD...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos ***Estribillo (andante)***: La m, C
Coplas (andante solo): La m, C

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti I/II, A, T, violó obligat i ac.
Coplas: Ti I/II, A, T, violó obligat i ac.

II. Elements compositius interns**1. Gramàtica compositiva**

L'*estribillo* té una estructura binària A-B (A: c. 1-35; B: c. 35-58). La secció A, que introdueix el tema, comença per una introducció del violó *obligado* i l'acompanyament; al compàs 6 entra el tenor cantant tota la primera estrofa fins al compàs 20, on entren les altres veus; acaba aquesta secció amb una cadència autèntica sobre la m. La secció B comença amb un interludi instrumental (c. 35-37) i seguidament intervenen totes les veus; acaba en una cadència (V [5/4-7/+]-I) autèntica conclusiva sobre la M, ja que la tercera puja un semitò (cadència picarda). La textura és de melodia acompanyada (c. 1-19) de concertat (ex.: c. 20-22), de contrapunt imitatiu (ex.: c. 22-25, c. 45-51, c. 52-55) i d'homofonia (c. 31-33, 55-56), però majoritàriament hi predomina l'estil concertat i el contrapunt imitatiu. Les modulacions posen en joc les funcions tonals de subdominant-dominant-tònica. Les frases són cesurades per pauses i corresponen a les del text literari.

Les *coplas* també tenen una estructura binària A-B, amb la particularitat que a la secció A el compàs és binari; el *tempo*, *andante*, i hi canta el tenor *a solo* tot exposant el tema a (c. 1-2), mentre que a la secció B el compàs és ternari, 3/4; el *tempo*, *largo*, i tots canten exposant el tema b (c. 10-12). A la secció A la textura és de melodia acompanyada pel tenor, tot jugant amb el violó. A la secció B la textura és d'estil concertat, homòfona i amb contrapunt imitatiu. La cadència final és autèntica conclusiva amb una brodadura a la veu del tiple I cap a do m, nota que fa patent que conclou a la M. Malgrat que no presenta recurrència temàtica, la frase inicial recorda la de l'*estribillo* quant a construcció rítmica, i usa, melòdicament parlant, una corba ascendent-descendent que és com la inversió de la corba del tema de l'*estribillo*. És interessant observar, també, el retard que hi ha als compassos 20-21 i 23-24.

2. Veus i instruments

La plantilla de les veus és només la del *coro favorito*: tiple I/II, contralt i tenor. El tenor presenta un àmbit mi3-fa4 tant en la introducció de l'*estribillo* com en el *solo* de les *coplas*. En aquestes intervencions treballa sovint a la zona aguda o a la zona de pas, cosa que fa pensar en el possible ús del falset; però quan intervé amb els *tutti* assumeix una veritable funció de baix, ja que el registre fa una inflexió cap a les zones greus. La veu de contralt, per l'àmbit i el registre freqüent, ha de ser un *alto* greu.

Pel que fa als instruments, cal destacar que és l'únic villancet que té *violón obligado* i, com a tal, la seva escriptura es diferencia de la de l'acompanyament: introdueix temes, juga amb la veu solista, fa unísons amb l'acompanyament, dobla el tenor, etcètera. És de destacar la introducció inicial, en la qual, mitjançant la frase llarga (c. 4-9), repeteix el fragment (c. 4-6) amb *piano* al compàs 6-9, cosa que implica un contrast dinàmic. Aquests fragments són, de fet, progressions harmòniques que van a cadenciar a la m. En aquesta frase s'exposa tota una atmosfera expressiva amb cromatismes coloristes, salts intervàlics greu-agut, motius ascendants i el ritme. Tots aquests elements fan pensar en una escriptura virtuosística. L'acompanyament polifònic presenta una escriptura de baix continu.

3. Elements expressius

A l'*estribillo*, el mot «venid» s'adequa a la música, ja que l'accent prosòdic té el suport d'una articulació rítmica. La frase «del Dios del amor Jesús» es repeteix per contrapunt imitatiu per tal de remarcar la idea. També trobem aquest procés analògic a «oy ha baxado del cielo», on les frases entren per contrapunt imitatiu i descendeixen en el mot «baxado» i ascendeixen en el mot «cielo».

A les *coplas*, els mots «abandoneys», «heridas», «corazón», tenen el suport d'un encadenament harmònic sobre la dominant amb els següents xifrats: 7/+, 6, 7/+.

4. Observacions

Pel llenguatge amb què tracta les veus, polifonia i concertat majoritàriament, per l'escriptura instrumental i pel simple esquema formal, fa pensar en un villancet de la primera època.

ACG XLIII, 101 Gm: «QUE CONFUCION DIOS MIO...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Introducción (largo)**: Fa M, C
Recitado: Re m, C
Aria (justo): Re m, 12/8
Recitado: Fa M, C
Aria (andante): Fa M, 2/2
Todos (andante): Fa M, 3/4-3/2

2. Veus i instruments **Introducción**: Ti I/II, A, T, ac. i violó

Recitado: T, ac. i violó
Aria: Ti, ac. i violó
Recitado: Ti I, ac. i violó
Aria: Ti I, ac. i violó
Todos: Ti I/II, A, T, ac. i violó

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

La *introducción* és breu, només vint-i-vuit compassos; el tenor és qui comença aquest moviment amb un arpegi trencat sobre la tònica, fa M (c. 1). Seguidament és respost per les altres veus amb el recurs següent: els dos tiples canten per 3es paral·leles, mentre que les altres veus fan un pedal sobre la tònica (c. 1-2). Aquest mateix procés es repeteix en els compassos 3 i 4, però ara en to de tercer grau, la M, i amb 6es paral·leles. Després, i a partir del to de la en què ha acabat la frase, la trama esdevé polifònica amb imitació de les entrades, que s'encadenen per quartes (re-sol-do-fa). La textura segueix estant constituïda per contrapunt imitatiu amb nous temes (c. 11-12) i (16-17). En el compàs 22 hi ha un petit *concertato* que ens porta a la textura homofònica final (c. 25-27). Conclou el moviment amb una cadència conclusiva sobre la tònica, fa M (c. 27), i, amb una petita coda de l'acompanyament, la cadència s'allarga en el compàs 28.

El *recitado* és interpretat pel tenor. Aquest moviment presenta una tonalitat de re m, i es tracta d'un *recitado secco*.

L'*aria justo* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A, segons la taula adjunta. L'esquema rítmic és de siciliana. Quant al caràcter, la podem tipificar d'*aria di mezzo carattere*. I en destacaríem la petita progressió modulativa de fa a sol (c. 16-17).

El segon *recitado* és interpretat pel tiple I. Es tracta d'un *recitado secco* amb una tonalitat de fa M, que regeix tot el villancet.

L'*aria andante* presenta una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A, segons la taula adjunta. Evidentment, mostra una textura de melodia acompanyada. La secció A està en fa M i la B, en re m.

El *todos andante* presenta una pulsació ternària —que li confereix un cert aire de dansa— típica del Barroc hispànic. L'*alto* introdueix el moviment que és respost homofònicament per les altres veus. El moviment es desenvolupa mesclant la textura homofònica amb la contrapuntística, que a voltes és imitativa (ex.: c. 24-29). Podem dividir el *todos* en dues seccions: A (c. 1-23), en la qual la tònica va a parar a la dominant, i B (c. 24-45), en què la dominant modula a tònica, concloent amb una cadència autèntica conclusiva.

2. Veus i instruments

A la *introducción*, l'acompanyament presenta, majoritàriament, una escriptura de baix continu, encara que en alguns llocs (ex.: c. 13-115) dobla el tenor. Del tractament de les veus destacariem allò que ja s'ha dit abans: 3es paral·leles (c. 1-2), 6es paral·leles (c. 3-4), i la textura polifònica —majoritària—, concertada i homòfona.

El *recitado* presenta un acompanyament de violó i instrument polifònic. Està elaborat amb notes pedal que aguanten l'acord.

L'*aria* és cantada pel tenor, que presenta un àmbit re2-fa3. Es mou, sobretot, en la zona mitjana, de sol2-re3, encara que fa algunes incursions a la zona aguda (ex.: c. 33-34) i a la zona greu (ex.: c. 19-21). Els salts intervàlics més significatius són d'octava (ex.: c. 43), de sexta (ex.: c. 20) i graus conjunts (ex.: c. 19-20). Uns determinats jocs melismàtics ens fan pensar que estem sota la influència del *belcantisme* (ex.: c. 19-21). Pel que fa a l'ornamentació, indiquem que n'hi ha poca d'escripta i, en tot cas, són *appoggiatures* i mordents. L'acompanyament fa la funció d'acompanyar, tot introduint els *ritornelli* i dialogant amb la veu. L'escriptura que presenta l'acompanyament és majoritàriament de baix continu.

El segon *recitado* presenta la mateixa instrumentació que el primer.

L'*aria andante* és interpretada pel tiple I, que presenta un àmbit re3-fa4. Majoritàriament es mou en la zona mitjana, amb algunes incursions a la zona greu (ex.: c. 71-72). Els salts intervàlics més significatius són: sexta (ex.: c. 16), grups conjunts (ex.: c. 40-42). També hi trobem melismes (ex.: c. 40 i 43). Pel que fa a l'ornamentació, ens trobem amb alguna *appoggiatura* i amb sextets ornamentals (ex.: c. 51 i 60). L'acompanyament el fan el violó i el clavecí —o un instrument polifònic—, que segueixen i a voltes dialoguen amb la veu. L'escriptura de l'acompanyament és majoritàriament de baix continu.

L'acompanyament de *todos andante* presenta una escriptura de baix continu i sovint dobra la veu del tenor. Quant a les veus, cal tornar a destacar l'ús de les textures homòfona i contrapuntística, que, juntament amb el tactus ternari, confeixen densitat i esponjositat tímbrica al moviment.

3. Elements expressius

A la *introducción* només fariem esment de la dissonància (c. 24) en el text «confusión», i a la cadència final (c. 26-27), on s'encadenen dos acords dissonants que tenen per baix la dominant (do) i que subratllen el text «contrariedad».

El *recitado* té una dissonància en el mot «turbado» (c. 6).

L'*aria justo* presenta pocs recursos semàntics: en destacaríem la quarta augmentada —tríton— en «os mira muerto y vivo» (c. 23-25).

Al segon *recitado* no hi ha elements semàntics.

L'*aria andante* no té cap element semàntic destacable.

A *todos andante* trobem una certa semanticitat a la síncope que subratlla el text «misterios» (c. 6-7).

ACG XLIII, 101 Gm

Aria justo

Seccions	Subseccions	Compassos	Ictus	Cadència	Pla harmònic
A	R ₁	1-5	tètic fort	autèntica	tònica (re m) relatiu menor de fa M
	a ₁	5-10	acèfal feble	plagal	tònica-dominant (la m)
	R ₂	10-13	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	13-25	acèfal feble	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	26-30	tètic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	30-44	anacrúsic fort	autèntica	tònica (fa M)

ACG XLIII, 101 Gm

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-10	tètic fort	autèntica	tònica (fa M)
	a ₁	10-23	tètic fort	autèntica	tònica-dominant (fa M)
	R ₂	23-30	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	30-61	tètic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	61-67	anacrúsic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	67-97	anacrúsic fort	autèntica	tònica (re m)

ACG XLIII, 108 Gm: «AL AMANTE...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos ***Estribillo***: Do m, 3/4-3/2
Recitado: Do M, C
Aria a duo (largo): Do M, 6/8
Recitado: Do m, C
Coplas (andante): Do m, C

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti I/II, A, T i ac.***Recitado***: T i ac.***Aria a duo***: A, T i ac.***Recitado***: Ti I i ac.***Coplas***: Ti I/II, A, T i ac.

3. Observacions Falta la partícula del Ti II.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estribillo* és introduït pel tenor en un *solo* en el qual exposa la idea temàtica que sortirà al llarg del moviment. La textura combina el tractament homòfon (ex.: c. 40-50) i el concertat (ex.: c. 60-62). Just al final del cinquè vers, «amoroso en un bocado», hi ha una semicadència a la dominant, sol m. A partir d'aquí es modularà diatònicament a sol m (c. 50-51) per després modular a la tònica, do m. L'*estribillo* finalitza amb una cadència autèntica conclusiva sobre do m. És destacable que tot el moviment està construït sobre una pulsació ternària, que, juntament amb l'esquema rítmic, confereix a l'*estribillo* un cert aire de dansa, molt típic del Barroc hispànic. Destaquem, finalment, que en la textura homòfona sovint s'usen acords en estat directe i/o en primera inversió.

El *recitado* és cantat pel tenor. Presenta una tonalitat de do M, que preludia l'ària. I es tracta d'un *recitado secco*.

L'*aria a duo* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A, segons la taula adjunta. Cal destacar que les dues veus —contralt i tenor— intervenen, sobretot, per 3es paral·leles, encara que en algun moment dialoguen entre si. L'esquema rítmic és de siciliana.

El *recitado* té les mateixes característiques que l'anterior, és *secco*, però el canta el tiple I, que modula a do m.

Les *coplas* presenten un contrast degut al canvi de textura, de disseny rítmic i de compàs de les dues parts que configuren aquest moviment: la primera (c. 1-12),

interpretada pel tiple I amb un tactus quaternari, un teixit de melodia acompanyada i un disseny ritmicomelòdic ornamentat, i la segona (c. 13-41), amb un tactus ternari, una trama d'homofonia i concertat i un esquema rítmic amb aires de dansa —recorda recurrentment el de l'*estribillo*. Cal dir que la primera part comença amb una introducció instrumental i acaba amb una coda, mentre que la segona part només té la coda final, que cadencia a do m amb una cadència autèntica conclusiva.

2. Veus i instruments

L'*estribillo* presenta la típica formació del Barroc hispànic de quatre veus (en aquest cas, evidentment, no hi ha policoralitat): dos tiples, un *alto* i un tenor —aquest fa pràcticament funcions de baix i, a més, està quasi sempre doblat per l'acompanyament. Aquest presenta escriptura de baix continu.

L'*aria a duo* presenta, tal com s'ha dit, un tractament majoritari per 3es paral·leles amb alguns diàlegs entre el contralt i el tenor. L'àmbit del contralt és sol2-la3 i el del tenor és faT2-fa3. Podem dir que el registre del contralt es mou sovint a la zona greu, polaritzat per l'atracció cap al registre del tenor, que se'ns mostra més agut. L'acompanyament té les característiques pròpies del baix continu d'una ària.

Les *coplas* presenten un tractament de les veus i de l'acompanyament similar al de l'*estribillo*.

3. Elements expressius

A l'*estribillo* trobem que «con dolor» (c. 69-70) està tractat amb valors llargs i amb una dissonància.

El *recitado* —el primer— presenta els elements típicament teatrals en tractar amb pauses «Qué misterio, qué asombro, qué portento».

ACG XLIII, 108 Gm

Aria a duo

Seccions	Subseccions	Compassos	Ictus	Cadència	Pla harmònic
A	R ₁	1-10	tètic fort	autèntica	tònica (do M)
	a ₁	10-27	acèfal fort	galant	tònica-dominant (sol M)
	R ₂	27-33	acèfal fort	autèntica	dominant
	a ₂	33-63	acèfal fort	galant	dominant-tònica
	R ₃	63-71	acèfal fort	autèntica	tònica
B	b ₁	71-100	acèfal fort	galant	tònica (la m)

ACG XLIII, 109 Gm: «A TUS PUERTAS DIVINA CLEMENCIA...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos *Estribillo (medio andante)*: Sol m, C

Aria (largo): Sol m, C

Recitado: Fa M, C

Todos (andante allegro): Fa M, 2/4

2. Veus i instruments *Estribillo*: Ti I/II, A, T, ac.

Aria: A i ac.

Recitado: A i ac.

Todos (andante allegro): Ti I/II, A, T, ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

A l'*estribillo* és de remarcar el canvi agògic i de tactus: del compàs 1 al 22 en C i *medio andante* cantat pel tenor, del compàs 23 al 40 3/3 3/2 cantat pel contralt; *largo* del compàs 41 al 108 3/4 3/2, i *medio andante* cantat pel *tutti*. Estructuralment, podem dividir l'obra en dues seccions: A (c. 1-40), que té una textura de melodia acompanyada, i B (c. 41-108), amb una textura, majoritàriament, de polifonia imitativa. Caldria destacar-ne certs frasejos de regust aràbic (c. 8 i 25-26); també la progressió harmònica (c. 9-13). En el compàs 40, semicadència a re, que és la dominant de sol, però la secció B clourà en una cadència autèntica conclusiva sobre sol M o sol m amb 3 M o picarda.

L'*aria largo* presenta una estructura ternària A-B-A d'*aria da capo*, segons la taula adjunta.

No és una ària rondó, la textura és de melodia acompanyada. Hi destaca el joc modulatiu, que passa del relatiu menor al major i la secció B, que transposa a re m amb escala menor melòdica. Les frases estan cesurades per pauses i cadències (ex.: que és una semicadència a la dominant). L'esquema rítmic de l'acompanyament és el que dona caràcter a l'ària. Finalment, s'observa el segon grau rebaixat (c. 17). Podem classificar-la, quant a caràcter, d'*aria cantabile*.

El *recitado* és *secco*, la veu és acompanyada per notes pedal de l'acompanyament. Modula d'un sol m inicial al fa M final que preludia la tonalitat del següent moviment.

L'*andante allegro* el podem dividir en dues seccions: A (1-34) i B (34-61). El joc modulatiu ens porta de fa M a do M per tornar a concloure amb fa M per una cadència autèntica conclusiva. El moviment està construït per una introducció

inicial, realitzada per l'acompanyament, que mostra el motiu temàtic (c. 1) i juga amb un arabesc de semicorxeres típicament barroc (c. 4-6) cadenciat a fa M. Seguidament, el tenor entra *a solo* cantant el motiu temàtic (c. 8-10) que modula a la dominant, do M (c. 13-14). El *tutti* respon amb una textura entre concertada i imitativa que desembocarà en l'homofonia del bloc cadencial a do M. Tot aquest procés es repetirà, amb variacions, a B.

2. Veus i instruments

L'*estribillo* és introduït per la veu del tenor seguida, amb canvi d'agògica i de tactus, pel contralt (c. 23), que és greu pel seu àmbit. La resta de les veus entren en *tutti* i provoquen, així, un contrast tímbric entre els *solos* anteriors i el bloc de les quatre veus.

L'*aria* és interpretada pel contralt, que també presenta àmbit d'*alto* greu (sol2-sib3) amb salts de sèptima (c. 17 i 19) i amb algunes agilitats.

El tractament de les veus de l'últim moviment torna a ser similar al primer, és a dir, *solos* del tenor contrastats amb el *tutti*.

L'escriptura de l'acompanyament és de baix continu, encara que en l'ària té un dibuix rítmic que contrasta amb el fraseig del cant i, en el moviment final, usa progressions a partir de quatre semicorxeres (c. 4-6).

3. Elements expressius

L'*estribillo* presenta una accentuació del mot «ay», ja que hi ha un *tempo* més lent i la figuració rítmica en síncope amb pausa; de fet, tota la frase «ay que dolor que siente» és tractada amb un deix arabigoandalús. També ens trobem amb un recurs expressiu en els compassos 35-40, on la frase «llora i gime penitente» ve subratllada per una pujada cromàtica i per un retard sustentat per un acord 7/+ de l'acompanyament que accentua el mot pla «penitente».

A l'*aria* ens trobem amb els següents recursos semàntics: anacrusi i puntet en «abrid Señor abrid» (c. 5-6), contratemps a «a impulsos» (c. 9) i descens cromàtic a «gimiendo» (c. 34-35).

L'últim moviment no presenta recursos semàntics.

ACG XLIII, 109 Gm

Aria largo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-5	tètic feble	autèntica	tònica (sol m)
	a ₁	5-12	anacrúsic fort	autèntica	tònica-tònica (sib M)
	R ₂	12-14	tètic feble	autèntica	tònica
	a ₂	14-26	anacrúsic fort	autèntica	tònica-tònica
	R ₃	26-30	tètic feble	autèntica	tònica
B	b ₁	30-42	anacrúsic fort	autèntica	dominant (re m)

ACG XLIII, 113 Gm: «ESPIRITUS ALADOS...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Estribillo:** Fa M, 3/4**Coplas:** Fa M, C**Recitado:** Fa M, C**Aria:** Fa M, 6/82. Veus i instruments **Estribillo:** Ti I/II, A, T i ac.**Coplas:** Ti I/II, A, T i ac.**Recitado:** Ti I i ac.**Aria:** Ti I i ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estrabillo* presenta diversitat de textures: melodia acompanyada inicial (c. 1-21) realitzada pel *solo* del tiple I, concertat entre les veus internes —tiple II i contralt— i les externes —tiple I i tenor— (c. 21-26), concertat encavalcat amb polifonia tot acabant homofònicament (c. 26-38), contrapunt imitatiu a la quarta amb final homòfon (c. 39-56), contrapunt imitatiu a la quarta (c. 58-67), homofonia (c. 68-73), homofonia (c. 75-80), contrapunt imitatiu per cicle de 5es —do-sol-re-la— (c. 80-91), contrapunt imitatiu per 4es (c. 93-102), homofonia (c. 103-108), concertat entre veus greus —contralt i tenor— i agudes —tiple I i II— (c. 110-118) i homofonia final (c. 119-128). El joc modulatiu està en consonància amb la tensió tònica/dominant: tònica (fa M) (ex.: c. 1-4), subdominant (ex.: c. 4-5), relatiu menor però en tonalitat major (re M) (ex.: c. 68-71), dominant (do M) (ex.: c. 75-80). Les modulacions són diatòniques i algunes —sobretot les de tons veïns— són passatgeres. La cadència final és autèntica conclusiva i està construïda per una nota de pas, la primera inversió de l'acord de dominant i la sèptima de dominant. El tactus respon a les expectatives del Barroc hispànic, ja que el batec del tactus és ternari, tot conferint al moviment un aire ballable. La introducció feta pel tiple I conté tots els temes que després aniran sortint al llarg del moviment. Cal dir, també, que en aquesta introducció el fraseig del tiple I mostra acabaments febles típics d'una nova estètica, la galant. Pel que fa als acords, destaquem la primera inversió de l'acord de sèptima de dominant (c. 45), doble xifrat 7-6 en la superdominant (VI) (c. 81) i la cadència final en què el 6/4 queda desglossat en dues parts, ja que primer es fa la quarta i després la sexta, i aquests acords s'encadenen amb la sèptima de dominant (c. 127).

Les *coplas* són breus —catorze compassos— i amb una textura predominantment contrapuntística. Tant pel que fa a l'harmonia com per les línies melodicorítmiques de les veus, recorden sonoritats barroques: ictus inicial acèfal, modulacions diatòniques que pivoten entre la modalitat i la tonalitat, fa M, (c. 1-3) a re m (c. 3-6) a do M (c. 6-8) a do m (c. 8-9) a fa M (c. 9-14), retards harmònics (ex.: c. 5, 7, 9, 10). La cadència final és autèntica conclusiva amb una petita coda de l'acompanyament que per contracció redunda en la cadència.

El *recitado* és *secco* i és en la tonalitat de fa M. Està sustentat per l'acompanyament, que majoritàriament consisteix en notes pedal.

L'*aria* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A, segons la taula adjunta. El tiple I repeteix dues vegades els motius temàtics inicials. L'esquema rítmic que presenta és de giga. L'aria presenta el motiu temàtic inicial (c. 1-2), repetit a l'inici de les subseccions de la secció A, cosa que no passa a B. Podríem dir que es tracta quasi d'una ària rondó. Finalment, destaquem la progressió, a manera dialogada, entre el tiple I i l'acompanyament (c. 42-45) i el pas cromàtic al compàs 25, que implica una modulació cromàtica passatgera cap a sol (c. 26), per passar immediatament —per una modulació diatònica— cap a la dominant, do M, (c. 26-27).

2. Veus i instruments

A l'*estribillo* el tiple I presenta un àmbit força ampli (mi3-fa4), i en la introducció el tiple I realitza ornamentadament la frase inicial. El tiple II, tot i tenir un àmbit similar al primer, és més dúctil, ja que fa incursions a la zona greu (ex.: c. 64) i mitjana (ex.: c. 82-90). El contralt fa un treball freqüent a la zona greu. El tenor té un àmbit que va de do2 a fa3, però, malgrat l'extensió, el seu treball es concentra sovint en el registre mitjà i greu. Això, afegit al fet que l'acompanyament el dobla molt sovint, fa pensar que es tracta d'un tenor amb funcions de baix. Pel que fa al tractament de les veus, s'observen totes les textures mencionades i indicariem que alguns concertats van per 3es paral·leles (ex.: c. 22-26). L'acompanyament realitza funcions de baix continu amb un xifrat auster que només indica primeres i segones inversions, dissonàncies, alteracions i precaucions (ex.: c. 32).

L'*aria* és interpretada pel tiple I, que presenta un àmbit de re3-sol4. Destacariem el salt d'octava (ex.: c. 58), el treball en el registre agut (ex.: c. 56-57) i en el registre greu (ex.: c. 90-92). L'acompanyament hi actua com a baix continu.

3. Elements expressius

A l'*estribillo* trobem els següents recursos semàntics: corba melòdica cantada pel tiple I a «que con sonoras voces» (ex.: c. 4-6), valors llargs a «Majestad» (ex.:

c. 9-11), valors curts a «corred» i «volad» (ex.: c. 18-19), tractament concertat i homofònic a «que con sonoras voces» (ex.: c. 29-38), valors curts i trama en contrapunt imitatiu a «corred, volad» (ex.: c. 58-67).

A l'*aria* —com en tants altres moviments i àries d'altres villancets— trobem alguns elements de la retòrica, per exemple: *exordium* o introducció (c. 1-9), *anaphora* o repetició (ex.: c. 9-14 i 19-24), *gradatio* o seqüència (ex.: c. 42-45) i *peroratio* o conclusió (cadència final).

ACG XLIII, 113 Gm

Aria

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-9	tètic fort	autèntica	tònica (fa M)
	a ₁	9-32	acèfal fort	autèntica	tònica-dominant (do M)
	R ₂	32-36	acèfal fort	autèntica	dominant
	a ₂	36-64	acèfal fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	64-72	acèfal fort	autèntica	tònica
B	b ₁	72-95	acèfal fort	autèntica	tònica (re m)

ACG XLIII, 122 Gm: «CORAZONES QUE ARDÉIS EN LA LLAMA...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Estribillo:** Sol m, 3/4
Coplas (largo): Sol m, C
Recitado: Sol M, C
Aria (andante): Sol M, C

2. Veus i instruments **Estribillo:** Ti I/II, A, T i ac.**Coplas (largo):** Ti I/II, T i ac.**Recitado:** A i ac.**Aria (andante):** A i ac. (al *da capo* canten tots)

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estribillo* presenta una multiplicitat de textures: imitativa a manera d'eco concertat entre tiple I i tenor (c. 1-7), imitativa i per 6es paral·leles (c. 7-13), concertada (c. 13-22), homofònica (c. 23-25), contrapunt imitatiu a la cinquena i en *stretto* (c. 27-33), contrapunt imitatiu a la cinquena i en *stretto* (c. 32-36), homofonia (c. 37-38), contrapunt imitatiu a la quarta i a la cinquena (c. 38-42), homofonia (c. 42-44), contrapunt imitatiu a la cinquena i a la quarta (c. 44-50), contrapunt imitatiu tiple I i tiple II (c. 50-55), homofonia (c. 56-58), contrapunt imitatiu a la quarta (c. 58-61), homofonia (c. 62-64), concertat del *solo* del contralt amb el *tutti* (c. 66-72), contrapunt imitatiu en *stretto* a la quarta i a la cinquena (c. 72-90), homofonia (c. 91-94). El procés modulatiu juga amb la tònica, sol m, (c. 1-25) i modula —per diatonisme— a sib M, el relatiu major de la tònica (c. 27-38), després passa a fa M (c. 39-44), torna a sib M (c. 53-58) per acabar en la tònica, sol m, (c. 60-94); el joc modulatiu conclou en una cadència autèntica conclusiva sobre sol m. El tactus és ternari i, juntament amb frases acèfales i síncope de prolongació, recorda els aires de l'antic *estribillo* del Barroc hispànic. El fraseig, en general, és curt. Els motius temàtics inicials són els que generaran —per contracció, dilatació, recurrència i variació— tota la trama temàtica de l'*estribillo*.

Les *coplas* tenen una textura de melodia acompanyada amb un cert diàleg entre la veu i l'acompanyament. Les modulacions són: sol m (c. 1-2) a sib M (c. 2-3) a do M (c. 3-4) a sib M (c. 4-6) a sol m (c. 6-7). Exceptuant la modulació a do M, que és cromàtica i passatgera, les altres són diatòniques. L'agògica de *largo*, juntament amb l'esquema rítmic de semicorxera apuntada-fusa, confereix al moviment un cert aire solemne i greu. La cadència final és autèntica conclusiva.

El *recitado* és *secco*. Presenta la tonalitat de sol M, que després usará l'ària. L'acompanyament és fet amb notes llargues. El canta el contralt.

L'*aria andante* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A, segons la tau-la adjunta. Presenta un esquema rítmic de *bourrée*. El contralt repeteix dues vegades el motiu temàtic inicial (c. 8-10 i 12-14). Aquesta ària té la particularitat que a la represa del *da capo* el contralt ho fa juntament amb les altres tres veus, tiple I i II i tenor. Això confereix a l'ària un caràcter teatral.

2. Veus i instruments

El tractament de les veus a l'*estribillo* juga amb la textura. Així, l'efecte d'eco inicial el fan dues veus, tiple I i tenor, una aguda i l'altra greu; el concertat és fet pels dos tiples, que són respostos per l'*alto* i el tenor. Tot i que el tiple I presenta un àmbit força extens (faT3-sol4), treballa sovint a la zona mitjana. L'*alto* canta en un àmbit que va del sol2 al sol3, però majoritàriament es mou en el registre greu. El tenor, tant per l'àmbit —do2-mib3— com pels salts intervàlics que fa, com pel fet que sovint està doblat per l'acompanyament, presenta les característiques pròpies d'un baríton amb funció de baix. L'acompanyament té una clara escriptura d'acompanyament continu amb xifrats que expliciten l'estat i la posició de les altres veus —escrites— de l'*estribillo*.

Les *coplas* són interpretades successivament pel tiple I/II i el tenor. L'àmbit va de faT3 (faT2 pel tenor) a fa4 (fa3 pel tenor), cosa que indica que és una extensió apta per a les esmentades tessitures. L'acompanyament fa la seva funció d'acompanyar i realitza un cert diàleg —amb la veu— en repetir el motiu de semicorxera apuntada-fusa.

L'*aria* és cantada pel contralt, que presenta un àmbit de sol2-la3. El contralt treballa sovint a la zona greu, amb freqüents incursions a la zona de pas (do3-mi3) (ex.: c. 21-24). Com ja s'ha dit, a la represa del *da capo* intervenen la resta de veus. Cal dir que la veu de contralt en aquesta ària té uns tecnicismes virtuositics en l'execució de melismes (ex.: c. 19-23 o 41-45). L'acompanyament, a vegades, dialoga amb la veu (ex.: c. 10-14) i hi juga a partir de ritmes lleugers i síncope (ex.: c. 38-45). També destaquem les indicacions de *piano* i *forte* a l'acompanyament, que posen de manifest la consciència de la dinàmica entre veu i instrument, ja que quan l'acompanyament actua sol apareix, sovint, la indicació *forte*, mentre que quan canta la veu a l'acompanyament apareix la indicació *piano*.

3. Elements expressius

L'*estribillo* mostra una bona adequació de la mètrica musical a l'accent prosòdic, per exemple, a «corazones» (c. 13-15). A partir del compàs 64, el moviment

adquireix més agilitat a causa de la indicació escrita d'«ayre» i a l'esquema rítmic de negres. Aquest procediment fa ressaltar —juntament amb la textura— el text «adorad al amor con todo fervor» (c. 66-72). Trobem, també, recursos propis de la retòrica: *exordium* o introducció (c. 1-10), *narratio* o explicació (ex.: c. 3-5), *anaphora* o repetició (ex.: c. 8-11), *periphrasis* o circumlocució (ex.: c. 93-94), per l'ús de diferents acords, *epistrophe* o repetició d'una idea (ex.: el c. 1-2, que canta el ti-ple I, és repetit pel tenor en el c. 2-3), i *peroratio* o conclusió (ex.: la cadència final).

De les *coplas* destacariem el simbolisme del final del text de la primera *copla*, «sol», que és subratllat per la nota sol i l'acord de sol m (c. 7).

L'*aria* ofereix un clar recurs semàntic a «indique el gemido» (c. 55-57), on la frase acaba amb un cromatisme i un ictus feble. També cal notar els *stacatti* en els compassos 34, 39 i 48, que ens fan pensar en l'ús conscient d'elements típics de l'òpera bufa, cosa que implica l'entrada de recursos propis de l'*stilus theatralis* dins l'àmbit eclesiàstic.

ACG XLIII, 122 Gm

Aria andante

Seccions	Subseccions	Compassos	Ictus	Cadència	Pla harmònic
A	R ₁	1-9	anacrúsic fort	autèntica	tònica (sol M)
	a ₁	9-24	anacrúsic fort	autèntica	tònica-dominant (re M)
	R ₂	23-30	anacrúsic fort	autèntica	dominant
	a ₂	30-50	anacrúsic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	50-56	anacrúsic fort	autèntica	tònica
B	b ₁	56-82	tètic fort	autèntica	tònica (si m)

ACG XLIII, 124 Gm: «VENID MORTALES DE LA VIDA...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos ***Estribillo***: La m, [cadència final en la M], 3/4

Coplas (largo): La m, C

Recitado: La m, C

Aria dulce (justo): La m, 6/8

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti, A, [T] i ac.

Coplas: Ti, A, [T] i ac.

Recitado: [T] i ac.

Aria dulce: [T] i ac.

3. Observacions Manca la part del tenor en tots els moviments menys en l'*aria dulce*.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estribillo*, malgrat que hi falta la partícula del tenor, presenta diferents textures: melodia acompanyada al començament (c. 1-26), contrapunt (c. 25-40), contrapunt imitatiu a l'octava (c. 41-43), contrapunt imitatiu a la quinta (c. 45-52), 6es paral·leles (c. 52-55), 3es paral·leles (c. 57-62), contrapunt imitatiu a la quinta (c. 63-69), contrapunt imitatiu a la sexta (c. 69-73), contrapunt (c. 77-85), concertat (c. 84-87). Per construir la tonalitat de la m s'usa l'escala menor melòdica (ex.: c. 8-9). El tactus és ternari, característic del Barroc hispànic, i aquesta pulsació confereix al moviment un aire de dansa. L'*estribillo* es clou amb una cadència autèntica conclusiva sobre l'acord de la M.

Les *coplas* presenten una introducció per a l'acompanyament i són interpretades —hipotèticament— per les tres veus en homofonia. La cadència final és autèntica conclusiva sobre la m.

El *recitado* és *secco*, format per notes pedal.

L'estructura de l'*aria dulce* és ternària, d'*aria da capo* A-B-A, segons la taula adjunta. Mostra un esquema rítmic de siciliana. La construcció melodicorítmica de l'ària recorda l'ària núm. 5 per a l'*alto* «But who may abide the day of his coming?», del *Messiah* de Handel. Podríem dir que es tracta d'una *aria di mezzo carattere*.

2. Veus i instruments

Les veus de l'*estribillo* presenten els següents àmbits: tiple (re3-fa4) i contralt (la2-la3). Pel registre greu en què treballa el contralt és molt possible que es tracti d'un *alto*-greu. L'acompanyament evidencia una escriptura de baix continu amb abundants xifrats, tant simples com dobles, que indiquen, sovint, dissonàncies, alteracions i primeres inversions.

L'àmbit tessitural de la veu del tenor a l'*aria dulce* és de mi2-sol3. La veu fa incursions freqüents a la zona aguda (ex.: c. 25-26), però també a la zona greu (ex.: c. 66-68). La melodia és elegant, pastoral. L'acompanyament dialoga i acompanya la veu.

3. Elements expressius

L'*estribillo* mostra recursos semàntics a: «corred ligeros» (c. 8-9, 11-12, 38-39 i 41-42), on s'explicita el text mitjançant corxeres ascendents; «venid, corred, llegad» (c. 73-76, 90-93 i 94-97), on també hi ha corxeres, però en el tiple, per significar els mots.

ACG XLIII, 124 Gm

Aria dulce (justo)

Seccions	Subseccions	Compassos	Ictus	Cadència	Pla harmònic
A	R ₁	1-7	anacrúsic fort	autèntica	tònica (la m)
	a ₁	7-19	anacrúsic fort	autèntica	tònica-III (do M) que és el relatiu major de la m
	R ₂	20-23	acèfal fort	autèntica	III
	a ₂	23-41	anacrúsic fort	autèntica	III-dominant (mi M) - tònica
	R ₃	42-49	anacrúsic fort	autèntica	tònica (la m)
B	b ₁	49-70	anacrúsic fort	autèntica	dominant (mi M)

ACG XLIII, 125 Gm: «MILAGRO PATENTE RESUMEN DE GRACIAS...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos ***Estribillo (largo)***: Do M, C

Recitado: Do M, C

Aria (largo): Do M, C

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti I/II, A, T i ac.

Recitado: T i ac.

Aria: T i ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estribillo* presenta una estructura susceptible de ser dividida en tres seccions, en funció del tactus: A (c. 1-23), B (c. 24-55) (3/2) i A' (c. 56-75) (C). Podríem dir que la secció A i A' usen, habitualment, una estructura homòfona i un estil concertat, mentre que la B té, bàsicament, una textura de contrapunt imitatiu amb alguns blocs homòfons. La secció A acaba amb la intervenció *a solo* del tenor i la A' hi comença.

La secció A està en to de do M, en el qual cadencia. La B, en sol M o dominant. La secció A' està en to de tònica, do M, en el qual conclou en una cadència autèntica conclusiva i amb coda final de l'acompanyament.

El *recitado* és *secco*, aguantat per les notes pedal de l'acompanyament, i amb ornaments d'*appoggiatura* i mordent.

L'*aria* presenta una estructura ternària A-B-A d'*aria da capo* i textura de melodia acompanyada. Vegeu-ne la composició estructural a la taula adjunta. Aquí, les subseccions encara no tenen una extensió considerable i de vegades es poden considerar més una soldadura o un pont que una subsecció pròpiament dita (ex.: c. 11-13).

Contrasta el fet del canvi de compàs entre la secció A, que està en C, i la secció B, que està en 3/8, així com també hi ha contrast entre el disseny rítmic de l'acompanyament i el fraseig galant del tenor (tresets, finals febles, ornaments) en A, mentre que en B l'acompanyament té una escriptura més simple, d'acompanyament pròpiament dit.

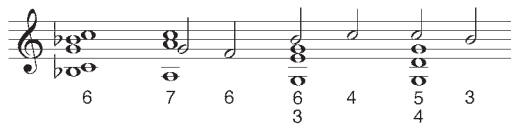
2. Veus i instruments

A l'*estribillo* podem destacar el *solo* de la veu del tenor, que ornamenta lleugerament el tema inicial. Pel que fa a les altres veus, cal dir que tant l'àmbit com l'escriptura es troben en la línia del *coro favorito*. Destacarem que el contralt és greu, ja que l'àmbit ho indica (la2-la3). L'acompanyament té una escriptura de baix continu i està xifrat.

A l'*aria* el tenor treballa en un àmbit ampli (re3-sol4), però el seu registre usual és el mitjà (sol3-mi4). Realitza frases ornamentals amb *appoggiatures*, mordents i tresets, que precedeixen les cadències; alguns finals són febles. Pel que fa a l'acompanyament, l'escriptura és com un *ostinato* de semicorxera apuntada i fusa, que confereix caràcter a la secció A.

3. Elements expressius

L'*estribillo* presenta un doble xifrat (6/4 5/3) de l'acompanyament en el mot «sacra» (c. 7 i 9), que li confereix una sonoritat «eclesial», i en el mot «assonancia» (c. 8-18) desequilibra el ritme de l'entramat homofònic en alguna de les veus. Hi ha cromatisme (sib-si) (c. 15) a «si al alma hieren» i melisma amb mordent en el mot «alma» (c. 21-22), i també acords dissonants que creen una atmosfera de tensió expressiva (com una pintura dels tons «tonmalerei») per tal de sustentar la frase «si sordo a mis penas» (c. 25-28):



Aquest procediment també el trobem, de manera molt similar, als compassos del 30 al 34 amb la frase «si mudo a mis ansias». Passa a bemoll el si en el mot «angustias», per resoldre tot seguit, mitjançant modulació, a sol M (c. 41). Del compàs 44 al 48 la textura polifònica, amb entrades successives i imitatives, emfasitza la frase «diran mis sollozos». Del compàs 48 al 54, la frase «al son de mis lágrimas» ve remarcada tant pel tractament textural, que és concertat i contrapuntístic, com pel llenguatge harmònic, que usa acords dissonants i retardaments.

Pel que fa a l'*aria*, l'*ostinato* de l'acompanyament introdueix el sentiment de clemència, tal com a l'època era habitual expressar els sentiments a través de la música (ex.: com diu Francesc Valls, al foli 254v del seu llibre *Mapa armónico práctico*, publicat el 1742: «[...] Los afectos de ira, arrogancia, presunción, desesperación, etcétera, pueden explicarse llevando las voces altas y las notas menores con puntillo. Y las de humillación en positura baja y música pausada [...]»). Un

altre element a destacar és el canvi de compàs, que defineix les dues seccions: A està en binari, mentre que B està en ternari. Aquesta pulsació ternària podria donar suport a la significació del text «te ablande el ansia», ja que el 3/8 té un caràcter més ballable.

ACG XLIII, 125 Gm

Aria largo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-5	tètic fort	autèntica	tònica (do M)
	a ₁	5-11	acèfal feble	autèntica	tònica-dominant (sol M)
	R ₂	11-13	acèfal fort	autèntica	dominant (sol M)
	a ₂	13-24	acèfal fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	24-27	acèfal feble	autèntica	tònica (do M)
B	b ₁	28-50	acèfal fort	autèntica (galant) 6/4- 5-tònica	tònica (la m) amb modulacions passatgeres i d'altres estructurals

ACG XLIII, 129 GM: «DE SU SOLIO SOBERANO...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos ***Estribillo (largo)***: Do M, C
Coplas (justo): Do M, 6/8
Recitado: Do M, C
Aria (andante): Do M, C

2. Veus i instruments ***Estribillo***: Ti, A, T i ac.***Coplas***: Ti, T i ac.***Recitado***: A i ac.***Aria***: A i ac. [al D. C. tots]

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

L'*estribillo* presenta dues parts diferenciades —que corresponen al canvi d'estrofa—, A (c. 1-15) i B (c. 16-78), tant pel canvi de tactus —de 4/4 a 3/4— com pel canvi d'agògica —*largo-aire*—, com pel canvi de figuració ritmicomelòdica. La primera part, A, ofereix la combinació de dues textures: l'homofònica i la contrapuntística; les modulacions juguen amb les funcions tonals —tònica-subdominant-dominant. Així, de do M es passa a sol M, i d'aquí a fa M per finalitzar en do M; la cadència final és autèntica conclusiva sobre do M. La segona part, B, contrasta —cosa que fa pensar en el tan preuat contrast del Barroc— amb la primera per tots els elements esmentats; l'impuls ternari li confereix un aire dansable característic del Barroc hispànic. Aquesta part mostra un ventall de textures —homofonia (ex.: c. 25-35), contrapunt imitatiu (ex.: c. 59-69) i concertat (ex.: c. 16-22)—, però hi predomina, sobretot, l'homòfona. Les modulacions juguen amb les tonalitats de do M (tònica), la m (relatiu menor), re m (to de la subdominant de la m), fa M (subdominant), sol M (dominant) per tancar el procés a do M. La cadència final és autèntica conclusiva.

Les *coplas* presenten una textura de melodia acompanyada. L'esquema rítmic és de siciliana a pastorel·la. Les modulacions van de do M a sol M a la m a fa M a do M. La cadència final és autèntica conclusiva.

El *recitado* és *secco* i segueix amb la tonalitat de do M proposada des de l'inici del villancet.

L'*aria andante* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A. L'esquema rítmic és de gavota. Aquesta ària presenta el detall de no tenir l'últim *ritornello*, o millor, aquest fa d'introducció a la secció B.

2. Veus i instruments

L'*estribillo* es compon d'un treball a tres veus que, per la tessitura —tiple I, contralt i tenor—, fa pensar que es tracta del *coro favorito* o cor de solistes. En general, podem dir que les veus estan en un registre greu i mitjà —pel tiple. El tenor actua com un veritable baix i fins i tot l'acompanyament el dobra.

Les *coplas* presenten una melodia cantable molt apropiada per a les tessitures de tiple i tenor que la canten. L'acompanyament realitza funcions de baix continu i clou les *coplas* amb una petita coda.

L'*aria andante* té la peculiaritat que a la represa del *da capo* intervenen les altres veus juntament amb el solista, l'*alto*. L'*alto* mostra un àmbit de sol2-la3. Aborda la zona greu per graus conjunts en els compassos 17, 21-22, 85-86; la zona aguda, per graus conjunts en els compassos 68, 80, 84, i presenta salts melòdics de 4es (c. 36), 6es (c. 57-58, 61-62) i 8es (c. 68). En general, sovinteja la zona greu i mitjana del registre.

3. Elements expressius

Podríem dir que les dues parts de l'*estribillo* configuren, amb el text, dues atmosferes diferents: mentre que la primera està tractada amb un *tempo* lent i majestàtic, amb figuracions —semicorxera apuntada-fusa— del Barroc més solemne per tal d'emfasitzar els mots de la primera estrofa, la segona part canvia de decorat per introduir-nos en un *tempo* i en ritmes més àgils que col·laboren a ressaltar la segona estrofa.

A l'*aria andante* trobem una correspondència entre la mètrica musical i l'accent prosòdic literari a «color, olor y sabor» (c. 41-43), i s'usen les notes llargues per emfasitzar el mot «Redentor» (ex.: c. 69-70).

ACG XLIII, 129 Gm

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-8	tètic fort	autèntica	tònica (do M)
	a ₁	8-23	acèfal fort	autèntica	tònica-dominant (sol M)
	R ₂	23-30	acèfal fort	autèntica	dominant
	a ₂	30-52	acèfal fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	—	—	—	—
B	b ₁	52-86	acèfal fort	autèntica	tònica (la m)

ACG XLIII, 130 Gm: «COMO Â DE CORRESPONDER...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Introducción (largo):** Sib M, C

Recitado: Sol m, C

Aria (largo): Sol m, 12/8

Recitado: Sib M, C

Aria (andante): Sib M, C

2. Veus i instruments **Introducción (largo):** Ti. I/II, A, T i ac.

Recitado: T i ac.

Aria (largo): T i ac.

Recitado: Ti. I i ac.

Aria (andante): Ti. I i ac. [al D. C. *tutti*]

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

La *introducción* és breu. Presenta la següent gamma de textures: concertat (c. 1-10), homofonia (c. 11-12), concertat (c. 14-15), homofonia (c. 15-17), contrapunt imitatiu a la quarta (c. 17-20), homofonia (c. 21-22), concertat (c. 23-24), homofonia (c. 25-30). El complex temàtic l'introdueix el tenor amb fraseig de final feble i algun disseny amb notes apuntades, que després s'usarà com a motiu per confeccionar la resta del moviment. La cadència final és autèntica.

El *recitado* és *secco* i introdueix la tonalitat de sol m de l'ària. Les modulacions són quasi totes diatòniques, excepte algunes de passatgeres: sol m a do M a re m a sol m.

L'*aria largo* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A. L'esquema rítmic és de siciliana. La melodia presenta una bella factura. En destacariem la progressió (c. 24-26) sustentada per dissonàncies i primeres inversions en els acords de l'acompanyament i el tema, desglossat en arpegis de sol m, de l'ària (c. 1). És una *aria di mezzo carattere*.

El *recitado* és *secco* i introdueix de nou la tonalitat inicial de sib M.

L'*aria andante* té una estructura tripartida d'*aria da capo* A-B-A. Es tracta d'una *aria di bravura* o *agilita*. La textura és de melodia acompanyada, encara que a la represa del *da capo* intervenen totes les veus, juntament amb el solista —triple I—, i es provoca, en conseqüència, un teixit entre homòfon i concertat. Aquesta ària mostra una similitud, quant a tractament del *tempo* i d'esquema rítmic, similar a l'*aria allegro* de la *Cantata a solo a la Virgen Santísima*, BC 762/23, del mateix

autor, Gònima. Compareu, sobretot, els compassos 18-22 del villancet que estem analitzant amb els compassos 22-23 del manuscrit BC 762/23.

2. Veus i instruments

A la *introducción* l'acompanyament sovint dobla la part del tenor. La veu del tenor, malgrat que introdueix el complex temàtic i que fa alguns salts intervàlics a la zona aguda, treballa sovint a la zona mitjana.

El tenor, a l'*aria largo*, ofereix un àmbit que va de re2 a fa3. Presenta melismes (c. 21-22), salts de sexta (ex.: c. 16-17), de sèptima (ex.: c. 22) i petits fragments per a graus conjunts (ex.: c. 19). L'acompanyament fa funcions de baix continu i petits diàlegs amb la veu (ex.: c. 19-20).

A l'*aria andante* el tiple I presenta un àmbit tessitural que va de re3 a sol4. Fa sovint incursions a la zona aguda (ex.: c. 19-20, mitjançant graus conjunts); fa salts intervàlics d'octava (ex.: c. 21); fraseja amb melismes, síncope i ornaments (ex.: c. 18-21). Tots aquests elements fan pensar, tal com s'ha dit, que es tracta d'una *aria di bravura*. L'acompanyament té una escriptura de baix continu i en el *tutti* dobla, sovint, la veu de tenor.

3. Elements expressius

La *introducción* presenta elements propis de la retòrica: *exordium* o introducció (c. 1-6), *anaphora* o repetició (c. 6-8), *apostrophe* o digressió (c. 9-12), *aposiopesis* o pausa on només toca l'acompanyament (c. 12-13), *confirmatio* o confirmació de la idea inicial (c. 14-15), *peroratio* o conclusió (c. 29-30) i *periphrasis* o coda (c. 30-31).

L'atmosfera dolentosa provocada per la tonalitat menor —sol m— i el *tempo* lent de l'*aria largo* subratllen plenament la imploració del text. Aquests elements estaven recollits en els famosos tractats dels afectes propis de l'època.

L'*aria andante* presenta els recursos semàntics següents: melismes amb graus conjunts ascendents i acabats amb un salt d'octava descendent a «rayo» (c. 18-21); anacrusi i melisma a «inspirad» (c. 24-27).

ACG XLIII, 130 Gm

Aria largo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-5	tètic fort	autèntica	tònica (sol m)
	a ₁	5-12	tètic feble	autèntica	tònica-subdominant (do m)
	R ₂	12-16	anacrúsic fort	autèntica	subdominant
	a ₂	16-26	tètic fort	autèntica	subdominant-tònica
	R ₃	26-30	acèfal fort	autèntica	tònica
B	b ₁	30-39	acèfal fort	autèntica	tònica (sib M)

ACG XLIII, 130 Gm

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-9	anacrúsic fort	autèntica subdominant- dominant-tònica	tònica (sib M)
	a ₁	9-32	anacrúsic fort	galant	tònica-dominant (fa M)
	R ₂	32-41	anacrúsic fort	autèntica subdominant- dominant-tònica	dominant
	a ₂	41-81	anacrúsic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	81-90	anacrúsic fort	autèntica subdominant- dominant-tònica	tònica
B	b ₁	91-114	tètic fort	autèntica	tònica (sol m)

ACG XLIII, 132 GM: «EL DIVINO AMANTE...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Introducción (largo)**: Do M, C
Recitado: Do M, C
Aria (andante): Do M, 6/8
Coplas (medio andante): Do M, C

2. Veus i instruments **Introducción**: Ti I/II, A, T i ac.**Recitado**: T i ac.**Aria**: T i ac.**Coplas**: Ti I/II, A, T i ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

La *introducción* és breu —vint-i-quatre compassos— i presenta les següents textures: homofònica (c. 1-3), concertada (c. 4-6), concertada (c. 7-10), contrapuntística-imitativa per graus conjunts (c. 10-14), homofònica (c. 15-16), concertada (c. 16-21) i homofònica (c. 21-24). El procés modulatiu és el següent: de do M (tònica) (c. 1-3) es modula diatònicament a sol M (dominant) (c. 3-4); d'aquí es torna a modular a do M per diatonisme (c. 4); d'aquí es modula a fa M (subdominant) també diatònicament (c. 4-5); a do M (c. 5); a la m (relatiu menor de tònica) (c. 6-7); d'aquí a re M (subdominant de la m) (c. 7); a sol M (c. 8-9); a do M (c. 9-10); a fa M (c. 10); a do M (c. 11); a fa M (c. 12-14); a do M (c. 15-17); a fa M (c. 18-19); a do M (c. 19-20); a fa M (c. 21), i a do M (c. 21-24), que podríem considerar a cromàtica, ja que entre el sib i el si natural només presenta la nota la com a nota de pas. Com es veu, la majoria de modulacions són passatgeres, encara que el joc entre la subdominant i la tònica fa que afermi algunes modulacions més llargues. La cadència final és autèntica conclusiva i ve preparada per l'encadenament subdominant-tònica-dominant (5/4-7/+) - tònica. No podem precisar l'estructura —com en el cas de les àries—, ja que la tonalitat no divideix el moviment en seccions. Pel que fa a l'aspecte harmònic, destacaríem el travat homofònic amb acords majoritàriament en estat directe i amb algunes primeres inversions, dissonàncies a les notes de pas i en algun temps fort (c. 1-3); també és destacable l'encadenament de dissonàncies a la cadència final, on s'usa un 5/4 en comptes d'un 6/4 cadencial, i algun retard harmònic (ex.: c. 9-10). Dels motius podem assenyalar, com a destacable, el del compàs 3-4 (semicorxera apuntada-fusa), ja que trenca l'homogeneïtat del disseny rítmic que impregna tot el moviment i, a més a més, és

recurrent, atès que ens el trobem en el compàs 16 i, a manera de recapitulació, en el compàs 19.

El *recitado* és *secco* i segueix en la tonalitat —do M— de partida.

L'*aria andante* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A i una textura de melodia acompanyada. L'esquema rítmic és de giga. Hi destacariem la progressió descendent (c. 35-39).

Les *coplas* presenten dues parts diferenciades tant pel text com pel tactus i la textura. Així, doncs, a la part A (c. 1-11) el compàs és binari i la textura és de melodia acompanyada, mentre que a la part B (c. 11-30) el compàs és ternari i la textura és homòfona. A la primera part el tiple I canta una melodia molt ornamentada pels dissenys rítmics que hi apareixen. En l'aspecte modulatiu ens trobem només amb el joc de: do M (tònica) (c. 1-2) a sol M (dominant) (c. 3-5) a do M (c. 6-7) a fa M (subdominant) (c. 7) a sol M (c. 7-8) a do M (c. 8-11). Aquesta part —la A— es clou amb una petita coda de l'acompanyament que al mateix temps actua com a transició a la part B. La part B és d'escriptura vertical i la tonalitat no es mou de la tònica, do M; només hi ha una petita modulació passatgera a sol M en els compassos 24-25. Aquesta part acaba amb una cadència autèntica conclusiva (c. 28-30), que ve preparada per l'encadenament següent: 5/4-6/3-7/+ - tònica.

2. Veus i instruments

De la *introducción* destacariem les 3es paral·leles entre contralt i tenor i tiples I/II (c. 4). L'acompanyament presenta escriptura de baix continu i en l'entramat homòfon dobla el tenor.

Podem tipificar l'*aria* d'*aria di mezzo carattere*. Presenta, però, melismes —cantats pel tenor— en els compassos 36-41 i 49-54. L'àmbit del tenor és de mi2-sol3. S'hi observen alguns salts intervàlics: sexta (ex.: c. 34), octava (ex.: c. 80). L'acompanyament té una escriptura pròpia d'acompanyament —introducció, interludi i coda.

3. Elements expressius

A la *introducción* es poden veure elements retòrics: *exordium* o introducció (ex.: c. 1-3), *apostrophe* o digressió a una altra idea (ex.: c. 4-5), *anadiplosis* o repetició de la figuració després d'una puntuació (ex.: c. 4-5), *anaphora* o repetició (ex.: c. 10-14) i *peroratio* o conclusió (ex.: c. 23-24).

ACG XLIII, 132 Gm

Aria andante

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
	R ₁	1-8	anacrúsic fort	autèntica	tònica (do M)
	a ₁	8-24	anacrúsic fort	autèntica	tònica-dominant (sol M)
A	R ₂	24-28	acèfal fort	autèntica	dominant
	a ₂	28-58	anacrúsic fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	58-65	acèfal fort	autèntica	dominant
B	b ₁	65-89	anacrúsic fort	autèntica	tònica (la m)

ACG XLIII, 133 Gm: «SOBERANO PADRE...»**I. Elements compositius externs****1. Esquema formal**

Tonalitats i compassos ***Estribillo:** 3/2*
***Recitado:** C*
***Aria (largo):** 3/4*
***Recitado:** C*
***Aria (allegro):** Do M, C*

2. Veus i instruments ***Estribillo:** Ti I/II, A i T*
***Recitado:** Ti I*
***Duo (largo):** Ti I*
***Recitado:** A*
***Aria (allegro):** Ti I, A, T i ac.*

3. Observacions Hi manca l'acompanyament dels quatre primers moviments i la segona veu del tercer.

II. Elements compositius interns**1. Gramàtica compositiva**

L'*estribillo* presenta una estructura polifònica i d'estil concertat, encara que hi ha algun fragment homofònic (c. 83-85). El joc modulatiu fa intervenir les funcions tonals de tònica (do M) i dominant (sol M). El moviment es clou amb una cadència autèntica conclusiva sobre tònica (do M).

Els *recitados* són *seccos* i, tot i que no hi consta l'acompanyament, podem suposar que estava constituït per notes pedal.

El *duo largo* té estructura d'*aria da capo* A-B-A i, malgrat que no es conserva l'altra veu ni l'acompanyament, n'hem pogut elaborar l'anàlisi estructural, tal com ho mostra la taula adjunta.

L'*aria allegro* presenta una estructura tripartida d'*aria da capo* A-B-A. La textura d'aquesta ària presenta una barreja d'elements de melodia acompanyada (ex.: c. 14-19 o la secció B) i d'homofonia (ex.: c. 20-24).

2. Veus i instruments

Pel que fa a les veus, cal destacar l'àmbit (sol2-la3) de la veu del contralt, que inicia l'*estribillo*. El tenor fa algunes incursions tant a la zona greu (ex.: c. 61-62) com a la mitjana (ex.: c. 43-47), de tal manera que la seva funció és més de baix que sustenta les veus agudes que no pas pròpiament de tenor.

El primer *recitado* el canta el tiple I, mentre que el segon ho fa el contralt.

Davant el fet que manca la segona veu i l'acompanyament, del *duo larghetto* només podem afirmar que el tiple I té un fraseig força ornamentat, ja que presenta diverses coloratures (ex.: c. 32-38 o c. 51-54). L'àmbit tessitural és de mi³ a sol⁴, encara que el registre més emprat és de la³ a fa⁴.

Quant a l'*aria allegro*, l'escriptura de l'acompanyament és de baix continu. I destaca el fraseig colorístic del contralt (ex.: c. 16-20).

3. Elements expressius

De l'*estribillo* només destaquem el retard en els compassos 39-40, que sustenta el mot «obstinación», i el valor curt en els compassos 45-46 en el mot «veloz».

Pel que fa al *duo larghetto*, és interessant observar semicorxeres en el mot «llama» (c. 13-14), en el mot «alienta» (c. 20-22 i 51-54), en el mot «aire» (c. 32-38), tots amb una clara significació expressiva.

No es detecten elements semàntics destacables a l'*aria allegro*.

ACG XLIII, 133 Gm

Aria larghetto

Seccions	Subseccions	Compassos	Ictus	Cadència	Pla harmònic
A	R ₁	1-8			
	a ₁	8-23	anacrúsic fort		dominant (re M)
	R ₂	23-29			
	a ₂	29-58	anacrúsic fort		tònica (sol M)
	R ₃	58-63			
B	b ₁	63-84	anacrúsic fort		tònica (mi m)

ACG XLIII, 133 Gm
Aria allegro

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-9	tètic fort	autèntica	tònica (do M)
	a ₁	9-24	acèfal fort	autèntica	tònica-dominant (sol M)
	R ₂	24-30	tètic fort	autèntica	dominant
	a ₂	30-52	acèfal fort	autèntica	dominant-tònica
	R ₃	52-58	acèfal fort	autèntica	tònica
B	b ₁	58-85	acèfal fort	autèntica	tònica (mi m)

ACG XLIII, 134 Gm: «CONSTANTE ANIMA EL CUIDADO...»

I. Elements compositius externs

1. Esquema formal

Tonalitats i compassos **Introducción (andante largo):** Sol m, 3/4

Coplas (andante): Sib M, C

Recitado: Sol m, C

Aria (largo): Sol m, C

Todos (allegro): Sol m [cadència a sol M], 3/4

2. Veus i instruments **Introducción:** Ti I/II, A, T i ac. [en el *largo*, només T i ac.]

Coplas: Ti I, T i ac.

Recitado: T i ac.

Aria: T i ac.

Todos: Ti I/II, A, T i ac.

II. Elements compositius interns

1. Gramàtica compositiva

La *introducción* està dividida en dues parts, A (c. 1-22) i B (c. 23-34). La primera part està constituïda per un compàs binari, per una agògica *andante* i per una textura majoritàriament homòfona amb alguns trets concertats. Tot i que el joc modulatiu es mou entre el relatiu major i la dominant, és la tònica —sol m— la que manté la constància tonal al llarg de la part A, i acaba en una cadència autèntica conclusiva sobre la tònica. La part B presenta un compàs ternari, una agògica *largo* i una textura de melodia acompanyada. El joc modulatiu presenta uns canvis similars als de l'*andante* i conclou en una cadència autèntica sobre sol m. Un element interessant a destacar és la construcció de la part B: podríem dir que es tracta d'un *arioso* pels elements melòdics, que estan entre un *recitado* i una *aria*. En efecte, observem que no hi ha melismes, però tampoc una exclusiva relació nota/síl·laba; observem l'elaboració similar a l'ària: introducció (c. 1-4) - cant (c. 4-11) - interludi (c. 11-14) - cant (c. 13-27) - interludi (c. 27-29) - cant (c. 29-32) - coda (c. 32-34).

Les *coplas* comencen amb una introducció instrumental amb caràcter rítmic. La textura és de melodia acompanyada i presenta trets d'*arioso* —introducció i coda instrumental, i cant entre sil·làbic i melismàtic. És de notar la petita progressió ascendent en els compassos 13-15. El joc modulatiu mostra els canvis entre els tons veïns —tònica-relatiu menor i II grau. Un fet destacable és que el *recitado* segueix amb l'últim text de les *coplas*, com si es tractés d'una part de la *copla*. Això farà que es moduli cap a sol m, que serà la tonalitat de l'ària següent.

L'*aria largo* té una estructura ternària d'*aria da capo* A-B-A i una textura de melodia acompanyada. La introducció, que realitza l'acompanyament, imprimirà tot el caràcter de l'ària a partir del disseny ritmicomelòdic, que recorda motius del darrer Barroc —*mutatis mutandis*— de Bach i Handel, sobretot per l'èmfasi i la solemnitat. Finalment, diríem que la construcció melòdica —arpegi de sol m— del compàs 6 és similar als primers compassos de l'*aria largo* del villancet ACG XLIII, 130 Gm; en tot cas, això és una mostra de petits comuns denominadors en l'obra analitzada d'Emmanuel Gònima.

El *todos allegro* presenta, en conjunt, una textura homòfona, encara que amb alguns trets concertats (ex.: c. 17-21) i amb parts solistes (ex.: c. 23-36). Tant la textura com el tactus —ternari i on fluctua el 3/4 i el 3/2, cosa que li confereix una accentuació, a voltes, hemiòlica— suggereixen que aquest moviment té una formació idèntica a la de moltes *introducciones* i *estribillos*, amb un esquema rítmic típic del Barroc hispànic.

2. Veus i instruments

El *largo* de la *introducción* està interpretat pel tenor, que presenta un àmbit de faT2-fa3. L'acompanyament és fet d'una escriptura dialogant amb el tenor i també té baixos tambor (ex.: c. 22-24).

L'*aria largo* presenta una melodia dialogant entre el tenor i l'acompanyament. Cal destacar els melismes (c. 10-11), els ritmes llombards (ex.: c. 9), els tresets ornamentals (ex.: c. 23), els mordents (ex.: c. 2-3), les *appoggiatures* (ex.: c. 4, 14), el salt intervàlic de sèptima (c. 21) i, en fi, tot el fraseig curt, articulat i periòdic que confereix a la veu del tenor trets virtuosístics propis d'una òpera del Barroc tardà i/o rococó. L'àmbit del tenor és de re2-sol3.

3. Elements expressius

A la *introducción* destacariem l'ús del retard harmònic a «que el tierno llanto es esclavo» (c. 5-9).

El *recitado* presenta el recurs semàntic de cesura amb una pausa en el mot «respiración» (c. 5-6).

ACG XLIII, 134 Gm

Aria largo

<i>Seccions</i>	<i>Subseccions</i>	<i>Compassos</i>	<i>Ictus</i>	<i>Cadència</i>	<i>Pla harmònic</i>
A	R ₁	1-4	tètic fort	autèntica	tònica (sol m)
	a ₁	4-12	acèfal fort	autèntica	tònica relatiu major (sib M)
	R ₂	12-14	acèfal fort	autèntica	relatiu major
	a ₂	14-26	acèfal fort	autèntica	relatiu major - tònica
	R ₃	26-29	acèfal fort	autèntica	t
B	b ₁	29-42	acèfal fort	autèntica	dominant (re m)

6. Els moviments antics

6.1. L'ESTRIBILLO

En interpretar —realitzar l'hermenèutica— els diversos moviments, tant antics com moderns, pretenem que emergeixin aquells elements estilístics que fan possible definir l'estil de Gònima i emmarcar-lo dins la història de la música. També a partir de l'estudi de cada moviment dels villancets de Gònima, lògicament hauríem d'inferir el seu discurs musical. Aquest punt, però, ens és un xic dificultós, car el resultat formal i sonor que ens proposa l'autor és molt similar al dels compositors coetanis hispànics. Tant és així que el mateix Rodríguez de Hita, tot apuntant que la manca de llibertat creativa és la causant de la semblança entre les obres, diu:

Assi lo decia mi Abuela; assi lo digo yo. De aqui resulta parecerse mucho unas obras à otras la falta de libertad, y que à muchos ingenios, que sin duda los hay grandes en la Musica, se les prive de producir obras libres, hijas legítimas suyas, y manifestar los espíritus de su fantasía, abriendo cada día nuevos caminos, unos para que caminassen otros, y acaso encontrassen thesoros que reparir à los demás. No se han hecho cargo de los efectos generosos de la libertad discreta.⁹⁷

L'*estribillo* representa l'element dinamitzador del villancet i, sobretot en els villancets d'esquema formal, *estribillo-coplas*, és on hi ha més capacitat d'experimentació interna, mentre que en els villancets que presenten una profusió de moviments, entre els quals destacariem l'ària i el *recitado*, es nota més la influència de

97. F. BONASTRE, «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita», *Revista de Musicología* (Madrid), vol. II, núm. 1 (1979a), p. 58.

l'impacte de models externs.⁹⁸ Podem dir que, en general, Gònima segueix a grans trets les característiques esmentades, cosa que referma el fet que els villancets del nostre autor se circumscriuin a la Catalunya que comprèn les èpoques del Barroc tardà i el rococó.

És per aquest motiu que hem confeccionat un índex per als moviments antics que, com es veurà, se centra més en l'*estribillo* —que desgrana més aspectes— que en els altres moviments (*coplas*, *introducción* i *todos i/o remate*). Cal dir, també, que aquests darrers moviments no presenten tanta complexitat compositiva com l'*estribillo*. I, tractant-se de parts introductòries o finals, té una factura, per regla general, més lleugera i menys extensa; en el cas de les *coplas* fins i tot és repetitiva: *solo-tutti*; és a dir, no és tan complexa com en el cas de l'*estribillo*. I, finalment, molts dels trets examinats en l'*estribillo* també poden ser presents en la resta de les parts esmentades, però, per no fer-nos repetitius, i essent tractades a l'*estribillo*, hem cregut que no cal tornar-hi; en tot cas, si convé es comentaran, dintre del paràgraf mateix de l'*estribillo*, aquells elements que, tot i estar-hi relacionats, esclareixin més els altres moviments antics —*introducción*, *coplas* i *remate*.

Com deia Rengifo a la reedició de la seva obra, el 1727:

[...] Estribillo. Este apellido de Estrivillo le viene de estrivar en las Coplas... puede llevar, a más de las sentencias, y equívocos, el artificioso ornato de la Rhetórica. Los versos que componen el Estrivillo, pueden ser de cuantas especies ay... Van los Estrivillos comúnmente antes de la Coplas...; a veces después dellas; y otras vezes lleva el Villancico dos Estrivillos, vno antes de las Coplas, y otro después dellas.⁹⁹

I, parafrasejant el pare Samuel Rubio,¹⁰⁰ podem dir que «[...] el artificioso ornato de la Rethórica [...]» es refereix, aplicant-ho a la música, a tot aquell conjunt de recursos i procediments musicals (imitacions, homofonies, concertats, *solo-tutti*, etc.) que fan del primer moviment una de les parts més importants del villancet, puix que no solament dóna nom a la composició, sinó que li imprimeix el caràcter ampul·lós del Barroc.

98. F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 467.

99. J. DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, Salamanca, 1592; Madrid, 1644; Barcelona, 1703 i 1727. Citat pel pare Samuel RUBIO a *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979, p. 106-107.

100. S. RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979, p. 106-107.

6.1.1. *L'estribillo de factura antiga*

Els *estribillos* que presenten més dificultat a l'hora d'esbrinar-ne l'estructura són els que tenen més densitat textural, cosa que ens fa concloure que l'autor els devia concebre com un tot. Al contrari, altres *estribillos* manifesten una clara divisió per parts i subparts originades per la marxa modulativa i el repòs cadencial. En aquests darrers preval l'estructura per sobre de la textura. Els primers són els que, en el major nombre de casos, conformen els *estribillos* de factura antiga, mentre que els segons conformen l'*estribillo* de nova factura, que quedarà explicitat en l'epígraf corresponent.

A més de la prevalença de la textura per sobre de l'estructura, els *estribillos* de factura antiga es caracteritzen per: notació antiga, tactus, algunes cadències hexacordals i clàusules *sustenidas*, i l'ús de veus amb acompanyament només de continu. Aquests elements i algun altre són els que estudiarem i contrastarem seguidament.

6.1.1.1. Notació

L'aspecte de la notació és interessant, ja que ens aporta dades a partir de la mateixa entitat física del manuscrit. Així, en els villancets que presenten només l'esquema formal d'*estribillo* i *coplas*, i en els que no tenen acompanyament instrumental (en alguns casos), per regla general la notació és antiga. Aquesta notació consisteix bàsicament en notes ennegrides, *brevis*, rodona ennegrida partida per la meitat, etc.:

I, tal com ens indica M. Querol:

La idea práctica de escribir ciertas notas en color nació de la necesidad de expresar, con las mismas figuras de la notación al uso, un ritmo o valor diferente del ritmo general de la pieza en que las notas coloreadas aparecen [...].¹⁰¹

L'esmentada notació s'emprava, sobretot, en el Barroc hispànic i en peces litúrgiques —en aquest sentit, vegeu el *Magnificat* de Lluís Serra—, cosa que implica la pervivència d'una tradició escriptural i pràctica de l'antiga polifonia a les catedrals de la Península.¹⁰² Però, evidentment, també s'ha observat en villancets

101. M. QUEROL, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos xv y xvi*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1975, p. 57.

102. J. J. CARRERAS, «Composiciones del Magnificat de Luis Serra», a J. LÓPEZ-CALO, I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA i E. CASARES RODICIO (coord.), *España en la música de Occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 125-127.

barrocs. I en Gònima apareix en els esmentats villancets, cosa que ens indica l'ús encara vigent de la tradició paleogràfica barroca. Vegem-ne alguns exemples:

- «Villancico a la Virgen Santissima / a 8 / Al Arma luces / Gonima», BC 766/28.



- «Quatro al Ssmo Sto / Amante Avecilla Gonima», ACG XLIII, 98 Gm.



Pensem, però, que Gònima no és l'únic que segueix l'anomenada *tradició barroca*. Els seus mestres, Bernat Tria i Pau Llinàs, usen la notació antiga en els seus villancets. Per exemple, de Llinàs: ACG LI.32 Llm i ACG LI.33 Llm; de Tria: APCM (Arxiu Parroquial de Canet de Mar; Institut de Documentació i Investigació Musicològica (IDIM)) 5/1 i APCM 2/16. Tria també fa servir notació antiga en el «Duo al Ssmo Sto con Flautas / Assi Divino amor / Tria» (1742), APCM 2/265, cosa que implica la juxtaposició d'elements hispànics amb elements provinents d'Itàlia. Però l'esmentada notació només s'usa en uns moviments determinats, com ara la *introducción* i l'*estribillo*; els altres moviments estan escrits amb notació moderna. Cal dir també que, a voltes, s'ha observat que quan s'empra l'esmentada notació només es fa amb acompanyament continu, fet que ens indica el desig de destacar la independència de les veus perquè, si s'omplís d'instruments tot el conjunt sonor, quedaria més carregat i no es destacarien tan nítidament les línies melòdiques de la polifonia.

És interessantíssim observar la pervivència de la grafia antiga a la darrereria del segle XVIII. Un cas excepcional és el teòric i compositor Antonio Rodríguez de Hita que, malgrat haver fet propostes innovadores, usa una notació arcaica en el villancet «Para qué son arpones», compost el 1786. Per tant, proposa un estil clasicista però amb una grafia antiga. De fet, i tal com ho assenyalava F. Bonastre, això mostra la coneixença que tenia el compositor de l'antiga música hispànica.¹⁰³

103. F. BONASTRE, «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita», *Revista de Musicología* (Madrid), vol. II, núm. 1 (1979a), p. 81. Vegeu també: A. MARTÍN MORE-

Però el coneixement de l'escriptura arcaica hispànica també tingué ressò fora de la Península. En efecte, Handel compon a Roma —al voltant de 1707— una *cantata spagnuola* que porta per títol «No se enmendará jamás», escrita per a soprano, guitarra obligada i baix continu. L'obra té tres parts: *aria-recitado-aria*, i el text és de temàtica civil —en línia proborbònica, tot i que després Handel va virar cap a posicions habsburgueses. Doncs bé, en aquesta cantata Handel, tot apartant-se de la seva grafia habitual, va escriure amb notació antiga hispànica usant

[...] notas más gordas, ajustándose al viejo sistema mensural blanco del ternario compás de «proporcioncila», con sus típicos ennegrecimientos de las notas sincopadas y de las cuadradas o breves imperfectas [...].¹⁰⁴

Tant de Rodríguez de Hita com de Handel es desprèn que exposen un contingut nou amb un continent vell, és a dir, la notació antiga no és més que un recurs al coneixement (Rodríguez de Hita) i a l'adaptabilitat (Handel) de l'escriptura musical que prové de la llarga tradició polifònica del segle xv. Hem de dir, però, que Gònima es desmarca de l'ús que en fan els anteriors compositors, ja que en el nostre autor la grafia antiga és més una prova fefaent de la línia evolutiva d'on provenia Gònima que no pas un recurs d'erudició i tecnicisme musicals.

6.1.1.2. Tactus

Lligat íntimament amb la notació, hi ha el tactus. I tal com ho explica J. V. González Valle:

[...] Durante casi todo el siglo XVIII pervive la notación mensural con sus prolações, proporciones, color, etc., pero a la vez se va abriendo paso una nueva concepción del compás, que se funda en el principio del acento [...].¹⁰⁵

NO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 224.

104. L. SIEMENS, «Las obras de Händel relacionadas con España», a J. LÓPEZ-CALO, I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA i E. CASARES RODICIO (coord.), *España en la música de Occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*, vol. II, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 33. A part de l'ús que n'hem fet nosaltres, és interessant destacar que l'article exposa d'una manera amena les relacions de Handel amb la Península. No solament s'hi explicita l'esmentada *cantata spagnuola*, sinó que també mostra com l'òpera *Rodrigo* és de temàtica espanyola, i altres composicions com cantates franceses que expliciten la presa de posició proborbònica de Handel, encara que al final va virar cap a posicions habsburgueses.

105. J. V. GONZÁLEZ, «Determinadas características en la estructura de la composición musical del Barroco», *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981, p. 25. També són interessants les següents publicacions: W. APEL, *The Notation of*

Podríem dir que el tactus evoluciona, al llarg del segle XVII, vers el compàs modern a través de la relació numèrica de les proporcions amb el tactus-compàs. En el tactus s'havia de trobar la unitat de mesura de referència a partir de la notació, ja que aquesta presentava, per un mateix nombre de proporció, valors musicals diversos —el signe C del temps imperfecte es podia referir tant a semibreus (= 1 blanca) com a mínims (= 1 negra). El tactus-compàs parteix de l'axioma que les proporcions ja es refereixen al compàs (per exemple, $C\ 3/2 = 3$ blanques); la xifra superior indica la quantitat de valors musicals fixats per la xifra inferior que entren en el compàs, però cal dir que en el tactus-compàs el signe de la proporció determina la durada de les figures musicals ($C\ 3/2 = 1$ rodona i no a una rodona apuntada com en el compàs modern). Per tant, respon més a equacions que no pas a fraccions, com el compàs actual. En el compàs modern són les figures musicals les que defineixen el compàs i així, tal com s'ha dit, el seu sistema es basa en fraccions. El compàs modern es va anar conformant a partir dels ritmes de dansa perquè necessitaven una accentuació precisa i fixa per tal de dur a terme l'acció sonora.¹⁰⁶

En Gònima apareixen *estribillos* que estan regulats, encara, pel tactus-compàs. Vegem-ne alguns exemples:

«Villancico al Smo. Sto. / a 8 / Alegres los cielos», BC 745/22.

«Quatro al Santimo. / Espíritus alados / Gonima», ACG XLIII, 113 Gm.

Tot i que ja pertany a l'*estribillo* de nova factura, seguidament posem un exemple de Gònima que ens indica la pervivència de la grafia del tactus-compàs, que no la de l'efecte sonor:

«Villancico tercero con violines a 4 / A Sant. Thomas de Aquino / Azuzenas que lucis», BC 733/16. En aquest cas, fixem-nos en la grafia C 6/8; ja no implica $6 = 8$, sinó que es comporta com un compàs modern. Remarquem el fet que es tracta d'un *estribillo* que presenta instruments.

Tota l'argumentació teòrica del tactus i les proporcions la podem trobar, per exemple, en el teòric Nassarre, que encara estava en voga per aquella època.¹⁰⁷

Polyphonic Music 900-1600, 4a ed., Cambridge, Massachusetts, The Medieval Academy of America, 1949 i M. QUEROL, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1975, p. 57.

106. J. V. GONZÁLEZ, «Determinadas características en la estructura de la composición musical del Barroco», *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981, p. 25-27. Aquest article és molt interessant, ja que explicita d'una manera clara, entre altres coses, l'evolució del tactus fins al concepte del *compàs modern*.

107. P. NASSARRE, *Fragmentos musicales*, vol. I, facsímil de 1700, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1988, p. 46-50.

En els exemples anteriors de Gònima també s'ha de remarcar que, juntament amb la notació i el tactus, trobem les famoses *hemiòlies* o *sesquiàlteres*, que confeixen al ritme un batec interessantment discontinu propi del Barroc hispànic. No menys importants són els contratemps i les síncope que, conjuntament amb les proporcions hemiòliques, aporten un cert aire de dansa als temes dels *estribillos*. No està de més assenyalar que en els *estribillos* de factura antiga es troben a voltes les figuracions rítmiques negra-apuntada-corxera-negra tan deutores de la tradició del Barroc musical hispànic.

6.1.1.3. Cadència

Les cadències, tant internes com finals, que empra Gònima en aquest *estribillo* de factura barroca són de dos tipus: hexacordals i autèntiques —d'aquestes, en parlarem més extensament en l'apartat dels *estribillos* de nova factura.

Les cadències hexacordals foren molt usades en el Barroc hispànic i català. Segons Gregori Estrada: «[...] Aquesta cadència es troba molt sovint en Cererols [sobretot en la «Missa de difunts a 7 veus» i en el «Motet-Responsori Hei mihi»]. Va continuar, després, a Montserrat, amb Miquel López i Josep Martí, fins a mitjan segle XVIII. Després de Cererols, l'usen també, fora de Montserrat, Joan Baptista Cabanilles (1644-1712), Joan Crisòstom Ripollès († 1746) i probablement molts altres les obres dels quals caldria analitzar. La cadència en qüestió no és original de Cabanilles ni de Cererols, ni tan sols de l'escola musical de Montserrat, encara que abans de Cererols també la va practicar Joan March. Es troba en les obres de Joan Pujol (1573-1626), en les composicions per a orgue de Francisco Correa de Arauxo (1626) i també d'Antonio de Cabezón (s. XVI). Fora de la península Ibèrica, la tenen també William Byrd (1543-1623) a Anglaterra, i Augustin Nörminge (1598) a Alemanya, aquest darrer amb un títol curiós: *Der Mohren Aufzugkh*, això és: *Entrada dels moros* o *Entrada dels negres*. Seria potser una cadència típica de la península Ibèrica o del nord d'Àfrica? [...]»¹⁰⁸ És molt probable que una de les bases que sustentava la cadència hexacordal fos el sistema guidonià de l'escala de sis sons a base de tres tipus: l'hexacord natural *Ut-re-mi-fa-sol-la* o CESOLFAUT, l'hexacord *durum* o becaire *sol-la-si-Ut-re-mi* o GESOLREUT i l'hexacord *molle* o bemoll *fa-sol-la-sib-Ut-re* o FFAUT.

La sensació sonora que provoca la cadència hexacordal és d'una modulació passatgera que momentàniament amplia la tonalitat per, tot seguit, retornar a les alteracions de la tonalitat original. Aquesta petita digressió insinua un contrast

108. G. ESTRADA, «Introducció», a J. CEREROLS, *Obres completes*, vol. v, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1981, p. xxiv.

evocador de sonoritats del primigeni Barroc hispànic. El mecanisme de la cadència hexacordal consisteix bàsicament en l'encadenament dels acords de tònica-dominant-tònica, amb la particularitat que en el primer acord apareix una sèptima alterada en menys com a nota constitutiva de l'acord o com a nota de pas que esdevindrà, en l'acord de dominant, sensible de la tònica a la qual resoldrà.

L'estètica de la cadència hexacordal fou molt usada, tal com s'ha dit, en el Barroc hispànic, sobretot en les peces d'estricta obediència litúrgica. Vegem-ne un exemple: es tracta de dos fragments de les *Completes a 15*, de Francesc Soler (1650-1688),¹⁰⁹ que fou mestre de capella de la catedral de Girona a finals del segle XVII:

The image displays a musical score for a liturgical piece titled 'Completes a 15' by Francesc Soler. The score is written for a choir and instruments, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The parts are arranged in four systems, each with a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are in Latin, and the music is characterized by a hexacordal cadence structure. The first system shows the vocal parts (Ti, T) and the basso continuo (Vl. I, Vl. II, Vl. III). The second system shows the vocal parts (Xe. I, Xe. II, Sc.) and the basso continuo (Cantus, A, T). The third system shows the vocal parts (Xe. I, Xe. II, Sc.) and the basso continuo (Cantus, A, T). The fourth system shows the vocal parts (Xe. I, Xe. II, Sc.) and the basso continuo (Cantus, A, T). The lyrics are: 'con - sti - tu - is - ti me. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - Glo - ri - a Pa - tri, et'.

109. F. BONASTRE, «Completes a 15: 1686», a Francesc SOLER, *Obres completes*, vol. 3.1, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988b, p. 106 i 186.

Cantus
con - sti - tu - is - ti me.

A
con - sti - tu - is - ti me.

T
con - sti - tu - is - ti me.

B
con - sti - tu - is - ti me.

Org.
Tior.
Clav.

Ti
cae - lum et ter - ram, cae - lum et ter - ram.

T
quí fe - cit cae - lum et ter - ram, et ter - ram.

VI.I
VI.II
VIó.

Xe.I
Xe.II
Sc.

Cantus
quí fe - cit cae - lum et ter - ram, et ter - ram.

A
ter - ram, et ter - ram, et ter - ram.

T
lum et ter - ram, et ter - ram.

Pensem, però, que no solament les esmentades cadències es troben en l'àmbit de la litúrgia. També ho observa Francesc Bonastre en el villancet anònim del segle XVII *Jesús és nat*, que és la versió catalana més antiga d'*El desembre congelat*.¹¹⁰ Vegem-ne alguns fragments —observeu els compassos 7-11 i 19-23.

EX-0313

Jesús és nat

(el desembre congelat)

Anonim s. XVII
Transcripció: F. Bonastre

110. F. BONASTRE, «Jesús és nat», *Tres nades catalanes: Segles XVII i XVIII*, transcripció i estudi de Francesc Bonastre i Josep Maria Gregori, Canet de Mar, Canetum, IUDIM, 1981, p. 1 i p. 7-10.

10

Ti.1 por - tal. Je - sús és nat molt po - bre, mi, fa, sol, en un por -

Ti.2 Je - sús és nat molt po - bre, la, sol, la, sol, fa, mi, en un por -

Ac

15

Ti.1 tal,

Ti.2 tal, en lo mes de de - sem - bre, la, sol, la, sol, fa, mi, nit de Na -

Ac

20 25

Ti.1 en lo mes de de - sem - bre, la, sol, la, sol, fa, mi, nit de Na - dal.

Ti.2 dal, en lo mes de de - sem - bre, mi, fa, sol, nit de Na - dal.

Ac

Tots aquests exemples i aclariments ens han servit per ubicar i contrastar amb les cadències hexacordals dels villancets de Gònima. En efecte, podem observar que el nostre autor no és aliè als recursos tecnicoestètics de la tradició barroca de la Península. L'exemple il·lustratiu mostra la cadència hexacordal en una clàusula final. Aquí fa bo d'observar com la nota característica —el la en el nostre cas— és cantada, primer, per l'*alto* del segon cor com a lab natural, per passar immediatament a ser cantada pel tiple del segon cor i pel tiple II del primer cor com a la natural. En aquest pas es produeix una sonoritat quasi de falsa relació cromàtica. L'exemple s'ha extret dels compassos 79-80 i compassos 191-193 de la *introducción* del «Villancico a la Virgen Santíssima / a 8 / al arma luces / Gonima», BC 766/28.

Tot i que, com hem dit, la cadència autèntica serà més explicada en l'apartat dels *estribillos* de nova factura, exposem aquí un exemple on s'entreveu un procés cadencial amb trets clarament semantitzats, ja que l'harmonia cadencial, mitjan-

çant una sèptima disminuïda, subratlla totalment el text «al son de mis lágrimas». Al mateix temps caldria entreveure una certa «clàusula sostenida» (c. 51-53) que, encara que passatgera, és digna de menció. L'exemple s'ha extret de l'*estribillo* que pertany al «Quatro / Al Smo. Sto. / Milagro patente / Gonima», ACG XLIII, 125 Gm.

Recordem que molts tractats del moment parlen de clàusules «remisas y sostenidas». Així, per exemple, el 1672, Andrés Lorente ens defineix la clàusula com:

[...] finis, vel conclusio, aut periodus operis. La Clausula, es conclusion, terminacion, periodo, ò fin de la Obra. La Clausula en Canto Llano, es subir un punto, y baxar otro. Clausula en canto de Organo, es baxar un Punto, y bolverle à subir.¹¹¹

Fixem-nos que també referencia la clàusula amb el «canto de organo», és a dir, la polifonia. Doncs bé, si observem el villancet de l'exemple —ACG XLIII, 125 Gm— des del compàs 24 fins al 55, s'observa una certa polifonia, cosa que ratifica el fet que en l'esmentat villancet s'empri la «clausula sostenida».

En aquest mateix sentit també és interessant de destacar el tractat *Guía para los principiantes*, de Pere Rabassa, que, molt probablement, fou escrit entre 1724 i 1738.¹¹² Rabassa també mostra exemples de les «clausulas remisas y sostenidas». Aquest element ens fa inferir que encara eren emprades en ple segle XVIII, tot i que el tractat de Rabassa fos innovador. I, com ja hem mostrat, en Gònima també apareixien.

També caldria parlar del nombre de veus, ja que Gònima usa quatre veus i la dissonància provocada per la clàusula no es nota d'una manera sobtada. En efecte, ja Nassarre, tot preguntant-se per què la clàusula no es permet a poques veus, deia:

Porque aviendo dos voces en Sustenido, es facil no hazerlo perfectamente la una, ù la otra voz, porque nunca se haze el Sustenido tan perfecto, como si fuera punto natural; y siendo la composicion à pocas voces, qualquier disonancia sale mas, por pequeña que sea que siendo à muchas voces; y es, que siendo à mucho numero de voces, se acrecienta la armonia, y se disimula mejor qualquiera disonancia, pues no sea grande.¹¹³

111. A. LORENTE, *El porqué de la música...*, Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolàs de Xamares, 1672.

112. P. RABASSA, *Guía para los principiantes*, facsímil, introducció a càrrec de F. Bonastre, A. M. Moreno i J. Climent, Barcelona, UAB, 1990, p. 413-414.

113. P. NASSARRE, *Fragmentos músicos*, vol. I, facsímil de 1700, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1988, p. 122-123.

6.1.1.4. Textura

En general, podem dir que en els *estribillos* de factura antiga la textura hi té un paper rellevant. Tant és així que esbrinar l'estructuració de l'*estribillo* se'ns ha fet difícil, ja que la trama textural envaïa totalment alguns villancets. La textura és un tret que ens apropa a l'estètica barroca, car en aquesta època la densitat textural donava més joc a la capacitat de moviment i contrast —element tan preuat en el Barroc— que no pas l'organització de l'esquema compositiu. Aquest factor textural ens remet a la comparació amb les arts plàstiques i concretament amb el grup escultòric l'*Èxtasi de Santa Teresa*, de Bernini. Si ens fixem en els plecs i replecs de la vestimenta de la santa, observarem com el teixit textural hi esdevé un tret important, ja que ens crida l'atenció. A mesura que ens anem acostant al classicisme, trobem escultures on l'estructura és més clara, i manifesta així el seu caràcter primordial. El binomi textura-estructura esdevé, doncs, un aspecte estilístic important de cara a establir el pas del Barroc al rococó.

Les textures bàsiques que empra Gònima en els *estribillos* antics són tres: el contrapunt imitatiu (*stile antico*), el concertat (*stile concertato*) i l'homofonia (*stile moderno*).

Respecte al contrapunt imitatiu, s'ha de precisar que a l'època era definit amb el terme de *paso* o *fuga*. No obstant això, Nassarre¹¹⁴ establia una subtil diferència entre un i altre concepte:

[Paso es] imitación de algunos puntos de una voz a otra.

La Fuga es una imitación, «ad longum», que a veces es de todo un periodo, y a veces de toda una obra [...], la imitación es por entero mientras haya Canto que imitar.

Però, per contra, altres tractadistes com ara Rabassa,¹¹⁵ Rodríguez de Hita¹¹⁶ i, ja a la darrereria del segle XVIII, Joaquín Tadeo de Murguía¹¹⁷ assimilen *paso* a *fuga*. Vegeu, en aquest sentit, el que en diu Murguía:

Fuga, Señor mío, significa huída y como huyen las voces unas tras otras, llaman lo mismo al Paso que a la Fuga.

114. P. NASSARRE, *Escuela de música según la práctica moderna*, vol. II, Saragossa, Herederos de Diego Larumbe, 1724, p. 234 i 278-279.

115. P. RABASSA, *Guía para los principiantes*, facsímil, introducció a càrrec de F. Bonastre, A. Martín i J. Climent, Barcelona, UAB, 1990.

116. Vegeu F. BONASTRE, «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita», *Revista de Musicología* (Madrid), vol. II, núm. 1 (1979), p. 63.

117. Vegeu M^a A. M. Quiñones, *Joaquín Tadeo de Murguía: 1759-1836: Organista de la catedral de Málaga*, Màlaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, p. 127.

Nosaltres, per a una més gran operativitat, hem seguit els criteris dels tres darrers tractadistes esmentats.

Seguidament, posem alguns exemples d'aquestes textures:

I. Contrapunt imitatiu

a) Imitació a la 4a:

ACG XLIII, 113 Gm (*estribillo* c. 40-48)

b) Imitació a la 5a:

ACG XLIII, 109 Gm (*estribillo* c. 74-79)

c) Imitació a la 4a amb *stretto*:

ACG XLIII, 125 Gm (*estribillo* c. 3-6)

d) Imitació per graus conjunts:

ACG XLII, 77 Gm (*estribillo* c. 4-7)

e) Contrapunt per moviment contrari:

ACG XLIII, 109 Gm (*estribillo* c. 63-65)

II. Concertat

a) Cor I - Cor II

BC 745/22 (*estribillo* c. 36-42)

b) Tiple I i contralt - *tutti*:

ACG XLIII, 100 Gm (*estribillo* c. 20-21)

c) Cor II - *tutti*:

BC 766/28 (*estribillo* c. 112-115)

d) Tiple II i tenor - *tutti*:

ACG XLII, 77 Gm (*estribillo* c. 19-22)

e) *solo-tutti*:

BC 766/28 (*estribillo* c. 94-101)

III. Homofonia

a) Homofonia a 4 veus:

ACG XLII, 77 Gm (*estribillo* c. 1-3)

b) Homofonia a 8 veus:

BC 766/28 (*estribillo* c. 98-101)

I, solament per deixar constància que Gònima estava relacionat amb una línia estètica, observem —juntament amb els detalls dels tractadistes teòrics esmentats— com els tecnicismes texturals ja li arriben de la llarga tradició del Barroc hispànic. Vegem uns exemples dels villancets de Joan Cererols (1983, vol. III: II, IV, XVI):

EX-0320

II

ESTRIBILLO

Al - bri - cias pi - do, Se - ño - res, al - bri - cias pi -

Al - bri - cias pi - do, al - bri - cias pi -

Al - bri - cias pi - do, Se - ño - res, al - bri - cias, al - bri -

Al - bri - cias pi - do, Se - ño - res, al - bri - cias, al - bri - cias pi -

do, al - bri - cias pi - do, je - a, e - a, sol - da - dos, e - a, sol - da - dos, sol - da -

do, al - bri - cias pi - do, je - a, e - a, sol - da - dos, e -

cias, al - bri - cias pi - do, je - a, e - a, sol -

do, al - bri - cias pi - do, je - a, e - a, sol - da - dos, e - a, sol - da -

dos, sol - da - dos, sol - da - dos, e - a!

que el Rey quie - re dar pre -

a, e - a, sol - da - dos, e - a, sol - da - dos!

que el Rey quie - re dar

da - dos, e - a, sol - da - dos, e - a!

que el Rey quie - re dar pre - mios, dar pre -

dos, e - a, sol - da - dos, e - a, sol - da - dos!

que el Rey quie - re dar pre - mios de co - ro - na -

ESTRIBILLO

Tiple I
Se - gu - ra vais, La - bra - do - ra.

Tiple II
Se - gu - ra vais, La - bra - do - ra.

Tiple III
Se - gu - ra vais, La - bra - do - ra.

Tenor
Se - gu - ra vais, La - bra - do - ra.

Acomp

5

Ti.1
pues vues - tro a - gos - to, es - tá he - cho, be - lle - za que el

Ti.2
pues vues - tro a - gos - to es - tá he - cho, be - lle - za que el

Ti.3
pues vues - tro a - gos - to es - tá he - cho, be - lle - za que el

T
pues vues - tro a - gos - to es - tá he - cho, be - lle - za que el

Ac

10

Ti.1
cie - lo a - do - ra, ci - fra de Dios vues - tro

Ti.2
cie - lo a - do - ra, ci - fra de Dios vues - tro

Ti.3
cie - lo a - do - ra, ci - fra de Dios vues - tro pe - cho, vues - tro

T
cie - lo a - do - ra, ci - fra de Dios vues - tro pe - - - -

Ac

EX-0322

XVI

ESTRIBILLO

[illegible]

Pel que fa al concertat, observem el villancet de Paredes «Corazones que ardeís» (Querol, 1982*b*, vol. III, p. 1).

L'estructura de l'*estribillo* de factura antiga presenta, en general, un esquema binari que pivota, normalment, en els plans harmònics de la tònica i de la dominant. Però s'ha localitzat algun *estribillo* amb una estructuració ternària a causa del canvi metricotextural. L'exemple el trobem en el cas de l'*estribillo* del villancet ACG XLIII, 125 Gm, «Quatro / As Ss.Sto. / Milagro patente / Gònima».

S'ha constatat, també, que en alguns dels *estribillos* de factura antiga hi ha una certa capacitat d'experimentació interna. En aquest sentit, hi veiem alguns canvis agògics —ex.: ACG XLII, 77 Gm—, canvis mètrics —ex.: ACG XLIII, 125 Gm— i interpolació d'un *arioso* o tonada com a cloenda d'una *introducción*, que, per la seva llargària i pel fet que en aquest villancet no n'hi ha, es tracta més d'un *estribillo* (ex.: ACG XLIII, 134 Gm).

Aquesta capacitat d'experimentació interna que presenta Gònima en alguns dels seus villancets està en concordança amb les conclusions que extreu Bonastre quan fa la síntesi del darrer Barroc a Catalunya.¹¹⁸

Finalment, ens agradaria assenyalar la curiosa similitud entre la factura dels *estribillos* del villancet ACG XLIII, 109 Gm «Quatro al SSmo. Sto.» de Gònima i del villancet «Villancico al SSmo. Sacramento. Corpus. A 4.», de Sebastián Durón. I una segona comparació entre el villancet ACG XLII, 71 Gm «Quatro al Smo. Sto.», de Gònima, i el villancet «Al Nacimiento a 4.», de J. Paredes.¹¹⁹

EX-0324

Volcanes de amor

Sebastián Durón
Trans.: M. Querol

5

Tiple I: Vol - ca - nes de - a - mor, que me - a - bra - so, que me

Tiple II: Que me que - mo, que me - a - bra - so, que me

Alto: Que me que - mo, que me - a - bra - so, que me

Tenor: Vol - ca - nes de - a - mor, que me - a - bra - so, que me

118. F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 467.

119. Extret de M. QUEROL, *Música barroca española*, vol. 3: *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, 1982*b*.

Acomp

10

que - mo, a - gua, que me'a - bra - so que me que - mo, que me
que me'a - bra - so, a - gua, - - - fue - go, a - gua,
que me - que - mo, que me que - mo, que me'a - bra - so,
que - mo, fue - go, a - gua, fue - go, a - gua, fue - go, que me

EX-0328

1. Corazones que ardéis

Porteles
Transc. M. Querol

Tiple I

Tiple II

Alto

Baix

Acomp

Co - ra - zo - nes que ar - deis en la lla - ma que en - cien - de un ar -
Co - ra - zo - nes que ar - deis en la lla - ma que en - cien - de un ar -
Co - ra - zo - nes que ar - deis en la lla - ma que en - cien - de un ar -
Co - ra - zo - nes que ar - deis en la lla - ma que en - cien - de un ar -

5

Ti.1 pón. un ar - pón. que en - cien - de un ar - pón. co - ra - zo - nes que ar - deis en la

Ti.2 que en - cien - de un ar - pón. co - ra -

A cien - de un ar - pón. ar - pón. co - ra - zo - nes que ar - deis en la

B de un ar - pón. que en - cien - de un ar - pón. co - ra -

Ac

Primer

a) Compareu els compassos 23-26 de Gònima amb els compassos 16-17 de l'*alto* de Durón. Observeu-ne la similitud dels dissenys melòdics per expressar el primer «Ay, que dolor que siente» i el segon «Ay, que me quemo».

b) Compareu els compassos 45-48 de Gònima amb els compassos 51-54 de Durón. Observeu, també, la semblança que ofereixen les respectives entrades imitatives amb un disseny melòdic similar que usa una lligadura i després un petit descens per graus conjunts —tots aquests elements ressalten el mot «piedad».

Segon

a) Compareu els compassos 1-9 de Gònima amb els compassos 1-6 de Paredes. Observeu com tots dos villancets presenten un mateix batec mètric, una molt similar figuració ritmicomelòdica, una textura imitativoconcertada a l'inici i una altra de molt semblant, d'imitació amb lligadura i retard, al final.

La comparació no ha estat gratuïta, car Francesc Valls en el seu *Mapa armónico* proposava imitar mestres hispànics pel que fa a obres a quatre veus, ja que és un bon treball per al compositor i són models per treballar en llocs de reduïdes dimensions —és interessant com Valls tenia consciència de l'acústica dels llocs, atès que en espais més amplis proposava obres per a més de quatre veus.¹²⁰

120. Extret d'A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. xxxi-xxxii (1979), p. 166-167.

Així, Valls proposava:

Al estribillo, si el verso de la Poesía y el lugar donde se ha de cantar lo permite, siendo pequeño le podrán servir de pauta y ejemplar los villancicos de los maestros Galán, Paredes, Veana, Durón y otros muchos que han ocupado diferentes Iglesias de España, para que su música sea armoniosa y de buen gusto y con la circunstancia de ser bien trabajada, que es tener todo lo que se puede desear. [A. Martín Moreno, 1979]

Podem sospitar, doncs, que Gònima hauria pogut conèixer les anteriors obres via Francesc Valls, en el sentit d'haver estudiat el tractat *Mapa armónico* i, posteriorment, els models dels autors que es proposaven. No tenim notícia de còpies dels anteriors villancets a la seu gironina, però curiosament —tal com ens ho indica Querol (1982*b*) respecte al villancet de S. Durón— aquest va tenir molta difusió:

[...] Este villancico fue con toda probabilidad el más conocido y difundido del siglo xvii, a juzgar por el hecho de que se han conservado copias también en los archivos de las catedrales de Gran Canaria, Santo Domingo de la Calzada, Valencia, Segorbe y Sucre (Bolivia).

Si més no, deixem la via de coneixement per part de Gònima de les obres de Durón i Paredes com una hipòtesi oberta però força suggestiva, ja que ofereix grans possibilitats de seguir pouant fins a descabdellar el fil de l'entrellat.

Finalment, i també redundant en les concordances, ens trobem que l'inici (c. 1-3) del villancet ACG XLII, 77 Gm «Quatro a la Virgen. Enigma Mysterioso» de Gònima presenta una certa semblança amb l'inici (c. 1-3) del «Tono a quatro voces al Ssmo. Sacramento. Suban las voces al Cielo», de Pablo Bruna.¹²¹

121. Vegeu l'interessant article —inclou la transcripció al final— de F. CIVIL, «Pablo Bruna y Jaime Molina, organistas aragoneses de Daroca y Gerona respectivamente», *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1979, p. 281-293. També cal consultar P. CALAHORRA, *Obras de los maestros de la Capilla de Música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos xvii y xviii*, vol. II, Saragossa, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, Diputación Provincial de Zaragoza, 1985, on ressenya i transcriu l'esmentat villancet de Bruna.

4. Suban las voces al cielo

Pablo Bruna (1611-1679)

ESTRIBILLO

Tiple I
 Tiple II
 Alto
 Tenor
 Acompañamiento

Su - ban las vo - ces al Cie - lo, su - ban las
 Su - ban las vo - ces al Cie - lo, su - ban las
 Su - ban las vo - ces al Cie - lo, su - ban las
 Su - ban las vo - ces al Cie - lo, su - ban las
 Su - ban las vo - ces al Cie - lo, su - ban las

5 10
 vo - ces al Cie - lo, y di - gan y di - gan que en es - ta me - sa
 vo - ces al Cie - lo, y di - gan y di - gan que en es - ta me - sa
 vo - ces al Cie - lo, y di - gan y di - gan que en es - ta me - sa
 vo - ces al Cie - lo, y di - gan y di - gan que en es - ta me - sa
 vo - ces al Cie - lo, y di - gan y di - gan que en es - ta me - sa

Aquí es torna a plantejar l'anterior disjuntiva: coincidència o coneixement? De fet, Civil (1979) ens proporciona la notícia que Jaime Molina —aragonès— va ser organista de la seu de Girona des de 1635 fins a 1652, any del seu òbit, quan era mestre de capella Thomàs Cirera. El successor de Molina va ser un deixeble seu, l'olotí Joan Verdalet. Civil (1979) ens indica que l'esmentat villancet és a l'Arxiu Capítular de Girona, juntament amb un altre que hi ha a la Biblioteca de Catalunya —venut per Carreras Dagas a la Diputació de Barcelona el 1900—, però que abans havia estat a la seu gironina. Tots dos villancets són de Bruna.

Doncs bé, Civil (1979) planteja la hipòtesi de l'amistat entre Molina i Bruna, que li hauria donat els dos villancets en senyal d'amistat. Aquest seria possiblement el camí d'arribada de les esmentades obres a la catedral de Girona. No sabem del cert, però, la via de connexió directa amb Gònima, però molt probable-

ment Gònima podia haver conegut l'obra. Recordem, finalment, que aquesta obra —«Suban las voces al cielo...»— tingué una rèplica semblant en Miguel Ambiola (1666-1733), deixeble de Bruna. El text està lleugerament variat, però l'impuls del batec inicial hi és palès (Calahorra, 1985).

6.1.1.5. Veu i acompanyament

Només dos villancets —BC 745/22 i BC 766/28—, que tenen l'*estribillo* elaborat a la manera antiga, presenten una formació a doble cor. El primer cor està format per dos tiples, *alto* i tenor, mentre que el segon està format per triple, *alto*, tenor i baix. Com podem observar, l'efecte contrastador de la policoralitat s'asseixeix aquí pel fet de contraposar un primer cor de veus d'àmbit tessitural més agut que les del segon cor, que presenten un àmbit de no tanta extensió. Recordem, però, que a l'època ja era usual fer aquest tipus de divisió policoral, on un primer cor era el *coro favorito* o de solistes enfront del *coro di ripieno*.

Els altres villancets presenten *estribillos* —antics— a un sol cor —triple I/II, contralt i tenor. No obstant això, el contrast s'esdevé —tal com s'ha explicat quan hem parlat de la textura— quan es contraposen; per exemple: les veus agudes, triple I/II, enfront les greus, contralt i tenor; les veus extremes, triple I i tenor, enfront les interiors, triple II i contralt, etc.

Pel que fa a l'acompanyament, l'escriptura presenta trets de baix continu —saltos de quartes, quintes, octaves i graus conjunts. A voltes, ens hem trobat amb una doble dotació de partícels —amb la mateixa música— pel que fa a l'acompanyament. Això implica la doble instrumentació que tenia el continu: un instrument polifònic —clavicèmbal, orgue, arpa— i un instrument melòdic greu —violoncel, viola de gamba, fagot. Normalment apareix només el mot «acompanyament», tot i que de vegades segueix el mot «continu». Corol·lari de l'última constatació és el fet de la pervivència del baix continu com a element vertebrador del discurs musical dels villancets. Finalment, cal dir que en els dos villancets policorals esmentats l'acompanyament realitza les funcions d'acompanyament general i d'acompanyament del primer cor, mentre que l'orgue fa les funcions d'acompanyament del segon cor.

6.1.1.6. Àrea semàntica i expressiva

En general, podem afirmar que en els *estribillos* d'antiga factura l'element semàntic hi té un pes més gran que no pas en els de nova factura. En aquests darrers la introducció d'elements instrumentals fa que prengui importància el joc musical en si. Però en els d'antiga composició, com que són només a veus i acompanyament, la recerca dels processos analogicosemàntics coadjuva en l'expressió musical.

Així, i a tall d'exemple, classifiquem els recursos semàntics segons els següents criteris:

I. Descripció de moviments:

a) Amb valors breus:

«Corred» i «Volad», tractats amb valors curts, ACG XLIII, 113 Gm (c. 18-19).

b) Amb contrapunt imitatiu:

«Corred» i «Volad», ACG XLIII, 113 Gm (c. 58-67).

c) Amb escales ascendents i/o descendents:

«oy ha baxado del cielo», la melodia es fa descendent en el mot «baxado» i puja en el mot «cielo», ACG XLII, 100 Gm (c. 46-47).

II. Descripció de sentiments o afectes:

a) Amb dissonàncies:

«tristezas» (c. 50-51) de 7a menor a ACG XLIII, 98 Gm; «Al son de mis lágrimas» (c. 51-53) de 7a disminuïda a ACG XLIII, 125 Gm. Recordem que tant Handel com Bach empren la 7a disminuïda per evocar tensió; per exemple, el núm. 54 de la *Passió segons sant Mateu* de J. S. Bach, que correspon al recitatiu en què Pilat pregunta al poble qui volen, si Jesús o Barrabàs, i el poble respon: «Barabam!» homofònicament i amb un acord de 7a disminuïda (c. 30 segons transcripció Eulenburg, 1968).

Coro I / II

S
Ba - ra - bam!

A
Ba - ra - bam!

T
Ba - ra - bam!

B
Ba - ra - bam!

Org
BC
7 5 4

També en el *Messiah* de Handel trobem que en el primer *recitativo accompagnato* el tenor canta el mot «iniquity» amb una 7a disminuïda (c. 24 segons transcripció Eulenburg, 1963).

VI I

VI II

Vla

T
that her in - i - qui - ty

BC
+ 6
3

b) Amb retards:

«al dolor» (c. 53-55), ACG XLIII, 98 Gm; «tu pasión» (c. 12-13), «declaras tu pasión» (c. 32, hi ha una dissonància de 9a amb xifrat 4/9, però el seu efecte és el d'un retard), ACG XLIII, 98 Gm.

c) Amb cromatismes:

«llora i gime penitente» (c. 35-38), ACG XLIII, 109 Gm.

d) Amb síncopes:

«suspension» (c. 42-43), ACG XLII, 77 Gm.

e) Amb pauses:

«Ay» (c. 76 i 88), ACG XLIII, 98 Gm.

f) Amb corxera apuntada-semicorxera:

«suspirando» (c. 76-77), ACG XLIII, 98 Gm.

g) Amb regust araboandalús:

«que dolor se siente» (c. 25-26), ACG XLIII, 109 Gm.

Recordem que l'antiga tradició del Barroc hispànic és plena d'exemples que expliciten clarament l'ús conscient dels recursos semanticoexpressius per ressaltar part del text o alguna idea. Ja Cerone en el llibre XII *De la Musica...* codifica tota una sèrie de recursos musicals per «acompañar bien la letra y el sentido de la palabra». També, i ja en el segle XVIII, Francesc Valls en el seu *Mapa armónico* (1741) compendia l'herència del Barroc, juntament amb una codificació dels afectes en consonància amb l'estètica dels sentiments —*Affektenlhers*—¹²² que en aquell moment imperava arreu d'Europa. El següent fragment de F. Valls ens il·lustra clarament tot el que hem anat dient i extraient dels *estribillos* de Gònima:

122. F. BONASTRE, *Música y parámetros de especulación*, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 135.

[...] Si las expresiones son tristes, dolorosas, etc., ponga las voces en posición baja, use de las terceras y sextas menores; las ligaduras de séptima, cuarta y novena, también menores, que todo es muy del caso, como también que las voces sean contraltos, tenores y bajos. Si los afectos fuesen alegres, festivos, etc., las voces (si son tiples serán del caso) vayan altas, las ligaduras y especies imperfectas mayores. Cuando se hayan de explicar los elementos, el aire, el fuego, altas las voces, el agua y la tierra las voces bajas. La oscuridad, tinieblas y errores también en positura baja, el cielo, el monte, alturas, collados, las voces altas, en el valle, el profundo, el abismo, etc., bajas. Los afectos de ira, arrogancia, presunción, desesperación, etc., pueden explicarse llevando las voces altas y las notas menores con puntillo. Y las de humillación en positura baja y música pausada. Los afectos de admiración con algunas pausas en voces e instrumentos [...].¹²³

I només per posar un exemple musical, dels molts que podríem trobar, esmentem el «Tono a quatro voces al Ssmo. Sacramento. Suban las voces al cielo. De Pablo Bruna», en què el recurs semàntic inicial, de fer pujar la melodia tot subratllant el text «suban las voces al cielo», és emprat d'una manera similar que en el «Villancico a la Assunción de la Virgen. A 6 voces. Dize suban las voces al cielo»¹²⁴ de Miguel Ambiela. Per tant, és significatiu el fet de la prevalença d'un mateix recurs semàntic amb un text similar. Podríem dir que Ambiela (1666-1733) recull la torxa de Bruna (1611-1679).

També s'han observat, en els *estribillos* antics, unes determinades disposicions del discurs musical que ens fan pensar en l'ús de la retòrica com a mitjà idoni per vehicular les idees musicals. A tall d'exemple, proposem el villancet ACG XLIII, 122 Gm per il·lustrar el que estem dient:

a) *exordium* o introducció:

(c. 1-10)

b) *narratio* o explicació:

(c. 3-5)

123. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 571. Aquí també fa bo de ressenyar que els tractats dels afectes estaven plenament en voga a l'Europa del segle XVIII, tal com ho mostra L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 4-5, i, concretament, a la p. 4 parla del tractat *Die Kunst des reinen Satzes* de J. P. Kirnberger (deixeble de J. S. Bach), que diu que la sèptima menor ens ajuda a provocar una atmosfera trista i indecisa.

124. Tant l'obra de Bruna com la d'Ambiela estan publicades a P. CALAHORRA, *Obras de los maestros de la Capilla de Música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*, vol. II, Saragossa, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, Diputación Provincial de Zaragoza, 1985.

- c) *anaphora* o repetició:
(c. 8-11)
- d) *periphrasis* o circumlocució:
(c. 93-94, ús de diferents acords)
- e) *epistrophe* o repetició d'una idea:
(tiple I c. 1-2 i tenor c. 2-3)
- f) *peroratio* o conclusió:
(cadència final)

De fet, qualsevol discurs musical es pot esquematitzar amb els elements de l'oratoria —exordi, disposició, confirmació i epíleg. Tot i això, cal fer esment de la importància que tenia la retòrica en l'època que estem treballant. És lògic suposar, doncs, que el mestre de capella tingués una formació, també, literària.¹²⁵

La importància de la retòrica encara és viva a la darrerria del segle XVIII, com ho demostra el següent text de Murguía (M. A. Quiñones, 1987, p. 136):

La Música es un idioma que habla al corazón [...] que tiene su imperio en él, que lo avasalla, que lo arrastra y que lo eleva: que consta de Prosodia, Elegancia y Pureza, tropos Figuras i demás partes de la Retórica y de la Elocuencia.

Abans, i seguint els criteris del pare Ulloa —es refereix al tractat de Pedro de Ulloa *Música universal, ô, Principios universales de la musica* (1717)—, Antonio

125. N. HARNONCOURT, *Le dialogue musical: Monteverdi, Bach et Mozart*, París, Gallimard, 1985, p. 59. En aquest paràgraf Harnoncourt ens explicita la importància de la retòrica en Bach, i esmenta que tenia un grup d'amics intel·lectuals —gramàtics i retòrics—, molts d'ells professors d'universitat. A la pàgina 247, Harnoncourt proposa un exemple —5è Concert de Brandenburg— i n'extreu elements retòrics. També és interessant la publicació d'A. ROSSICH, *Una poètica del barroc: El «Parnàs català»*, Girona, Col·legi Universitari de Girona, 1979, en la qual transcriu i estudia la preceptiva literària de Narcís Julià (Torroella de Montgrí, 1657 - Girona, 1705). Aquest personatge va ser canonge de la catedral de Girona i professor de l'Estudi General de Girona a la darrerria del segle XVII. Cal tenir present, també, dos textos més: A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 142; en transcrivim només un fragment per fer-nos una idea del que Feijoo explicava respecte a la similitud del discurs parlat amb el discurs musical: «así como deleita mucho menos un sermón de puntos sueltos, aunque conste de buenos discursos, que aquel que con variedad de noticias y conceptos va siguiendo conforme a las leyes de la elocuencia el hilo de la idea». L'altre text, J. J. QUANTZ, *Essai...*, facsimil de Berlín, 1752, París, Zurfluh, 1975, p. 102-103, ens mostra com l'interpret ha de procedir igual que un orador; vegem-ne un fragment: «L'Espression dans la Musique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Musicien ont tous deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des coeurs, exciter ou apaiser les mouvements de l'ame, & faire passer l'auditeur d'une bone passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connoissances de l'autre.» Aquests textos, juntament amb els altres, corroboren el fet de la consciència que tenia el compositor dels recursos retòrics.

V. Roel del Río diu, en el seu tractat *Institución armonica, ô, Doctrina musical the-
orica, y práctica* (1748):

El P. Ulloa (fol. 96) dice consta la música «para animar harmónicamente cualquier asunto dado en ella» (esto es, a mi ver, para su propiedad) de las partes mismas de que principalmente consta la Retórica; las quales (añade) son «Invención, Disposición y Elocución».¹²⁶

6.1.2. *L'estribillo de factura nova*

6.1.2.1. Cadència

Les cadències autèntiques són molt usuals ja des del Barroc inicial, però guanyen presència en aquesta darrera etapa del Barroc. Recordem que Rameau és qui sistematitzà tot el corpus harmònic anterior i coetani a la seva època. A partir dels sons harmònics naturals, estableix uns postulats que es basen en la constitució de l'acord tríada. D'aquest acord sortiran els altres com a terceres sobreposades. Així, la sèptima surt d'afegir una tercera a l'acord tríada; un xifrat 6/5 és considerat per Rameau com una «sixte ajoûtée»,¹²⁷ etc. També parlarà esment en el «renversement des accords».¹²⁸ De tota aquesta doctrina es desprenen, com a conseqüència, les funcions de tònica i dominant.

Rameau inicia la definició de la cadència autèntica o perfecta tot remetent-nos a la sensació estètica:

[...] L'On appelle Cadence parfaite, une certaine conclusion de chant, qui satisfait de façon, que l'on n'a plus rien à désirer après une telle Cadence [...].¹²⁹

En el mateix capítol de les cadències autèntiques, Rameau defineix la dominant, la tònica i la sensible:

[...] On appelle Dominante, la premiere des deux Nottes qui dans la Basse, forment la cadence parfaite, parce qu'elle doit précéder toujours la Note finale, & par consequent la domine.

[...] On appelle Note tonique, celle qui termine la Cadence parfaite, en ce que c'est par elle que l'on commence & que l'on finit, & que c'est dans l'étendue de son Octave que se détermine toute la modulation.

126. Extret d'A. MARTÍN MORENO, «Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (s. XVIII)», *Anuario Musical*, vol. XXX (1975), p. 115.

127. J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Madrid, Arte Tripharia, 1984, p. 66.

128. J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Madrid, Arte Tripharia, 1984, p. 34-44.

129. J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Madrid, Arte Tripharia, 1984, p. 54.

On appelle Note sensible, ce Son précurseur de l'Octave qui forme toutes les dissonances majeures, parce que l'on n'entend jamais l'une de ces dissonances majeures, que l'on ne sente que la note tonique, où son Octave doivent suivre immédiatement après; c'est pourquoy ce nom convient assez au Son qui fait sentir celui qui est l'objet de toute la modulation.¹³⁰

Tot l'*excursus* anterior té raó de ser perquè Gònima se circumscriu dins de l'àrea d'influència del pensament musical d'aquesta època. A més a més, a la Península hi havia tractadistes que coneixien els principis de Rameau, tal com es desprèn del tractat «*Diapasón / Instructivo...*» (1757), d'Antonio Rodríguez de Hita, que el cita en un dels seus apartats,¹³¹ tot i que, més tard, Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836) també cita Rameau en una resposta sobre el pla proposat per l'oposició al magisteri de la catedral de Màlaga.¹³²

És, doncs, en tot aquest context que Gònima assumeix l'estètica i el recurs de la cadència autèntica. Vegem-ne alguns exemples.

1r exemple: c. 88-90 de la cadència final de l'*estribillo* que pertany al «Villancico con violines a 4 / Al Glorioso Patriarca / San Joseph / Paraningos bellos», BC 733/18.

Aquest exemple reflecteix plenament les teories en voga en aquell moment pel que fa als acabaments; així, tal com ho assenyalava Antonio Rodríguez de Hita, les obres s'havien de concloure en la tònica corresponent i doblada a l'octava.¹³³

2n exemple: c. 81-92 de la cadència final de l'*estribillo* que pertany al villancico «Para lograr los afectos», BC 735/30.

Compareu el segon exemple de Gònima amb el villancet del pare Antoni Soler «Oid nuestras voces».¹³⁴ El que ens interessa assenyalat aquí és la petita coda

130. J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Madrid, Arte Tripharia, 1984, p. 56.

131. F. BONASTRE, «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita», *Revista de Musicología* (Madrid), vol. II, núm. 1 (1979a), p. 57.

132. M^a A. M. QUIÑONES, *Joaquín Tadeo de Murguía: 1759-1836: Organista de la catedral de Málaga*, Màlaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, p. 152. També podem citar aquí el cas d'Antonio Eximeno, car en la seva obra *Del origen y reglas de la Música* surten comentaris referents a Rameau (citats per F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 282).

133. F. BONASTRE, «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita», *Revista de Musicología* (Madrid), vol. II, núm. 1 (1979a), p. 66.

134. A. SOLER, «Oid nuestras voces», a *Villancicos*, vol. I, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992.

instrumental en tots dos exemples, que posa en evidència una vegada més la influència que tingué l'estil italià —operístic— en la factura, fins i tot, dels villancets, atès que un element nou s'insereix dins de l'*estribillo*. Podem dir que és a partir de la introducció i l'ús dels instruments que es dona aquest tipus d'acabament instrumental, ja que la composició de l'*estribillo* amb *ritornelli* instrumental estructurarà i clarificarà el moviment que de vegades fa pensar que l'esmentada divisió provingui de la tripartició de l'*aria da capo*, en el sentit que tant l'esmentat *estribillo* com les *aria da capo* estan seccionades per preludi, interludi i postludi instrumental.

Estribillo (c. 200-204, cadència final) del villancet «Oid nuestras voces», del pare Antoni Soler.

The musical score is arranged in three systems. The first system contains Violin I and Violin II. The second system contains Trombone I and Trombone II. The third system contains four vocal parts: Tiple I, Tiple II, Alto, and Tenor. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instrumental introduction spans the first four measures. The vocal entry begins in the fifth measure with the lyrics 'puer - - - to!'.

Tiple
 Alto
 Tenor
 Baix
 BC

puer - - - to!

6.1.2.2. Textura i estructura

Com ja hem anat dient, l'element estructural preval més en els *estribillos* de nova factura que no pas en els antics. En efecte, la irrupció dels instruments en l'escena compositiva dels villancets fa que la factura dels moviments prengui una nova revolada. Aquesta es caracteritza pel joc gràcil i dialogant entre veus i instruments. Doncs bé, és la mateixa dinàmica vocal i instrumental la que crearà la necessitat d'estructurar l'*estribillo* en seccions. L'esmentada interacció entre veu i instruments estarà travada, d'una part, per la tonalitat, que conferirà solidesa harmònica mitjançant les modulacions i el procés cadencial, i, d'una altra, pels arquetipus estructurals nouvinguts d'Itàlia (ens referim, més concretament, a l'estructura ternària de l'*aria da capo*).

Gònima no és aliè a les esmentades innovacions i influències italianes, i n'ofereix una bona mostra en els villancets que presenten *estribillos* de nova factura. Vegem-ne alguns exemples.

a) Estructura A-B

inst.-veu inst.-veu

tònica-dominant tònica-dominant

A aquesta estructura responen els *estribillos* dels villancets: BC 733/18, BC 772/19 i BC 722/20.

b) Estructura A-B

preludi-veu-interludi-veu-postludi/coda

tònica-dominant dominant-tònica

A aquesta estructura responen els *estribillos* dels villancets: ACG XLII,

89 Gm (en aquest cas, cal dir que no porta el títol d'*estribillo*, sinó només la quantificació agògica d'*andante*), BC 735/30 i BC 733/16.

Com es pot observar, només tenim cinc villancets amb *estribillo* instrumentat, ja que la resta té com a primer moviment un *andante* —tal com ja s'ha dit a ACG XLII, 89 Gm—, una ària o una obertura.

En els villancets que no tenen instruments, l'acompanyament comença, en la majoria de casos, amb les veus, i en algun moment fa alguna transició o pont *a solo*.

L'estructura que emergeix és, doncs, d'una organització binària A-B, seccionada per parts instrumentals i vocals. Els instruments introdueixen el tema, fan la transició a la secció B i en algun cas conclouen, a manera de coda, el moviment. Les veus provoquen, habitualment, el canvi tonal de tònica a dominant o al revés, a través de modulacions sobretot diatòniques.

Aquesta estructuració ja la trobem en el «Villancico â quatro / con Violines / A la Virgen del Rosario / para el Primer Domingo / de Mayo / Lleguen pues las que hermosas», de Joan Crisòstom Ripollès († 1746).¹³⁵ Encara que una mica posterior a Gònima, també observem l'estructuració esmentada en els villancets «Oíd mortales», «Alentad armonías!» i «En consonancia», del pare A. Soler.¹³⁶

Pel que fa a la textura, s'observa clarament la importància que pren la textura homòfona, tot i que també hi té un paper la textura concertada —vegeu, com a exemple, l'*estribillo* del villancet BC 733/18. Vegeu també, en el mateix villancet, el detall curiós d'una modulació passatgera de si M (relatiu M de re M) → mi M (dominant de dominant) → la M (dominant) (c. 45-52). Noteu com la modulació es fa a partir de l'amplificació del nombre de veus, de manera que l'efecte queda més diluït.¹³⁷

6.1.2.3. Temes o motius temàtics

Globalment, podem dir que els temes o motius temàtics són més juganers i àgils en els *estribillos* de nova factura que en els antics. Tant l'element rítmic com l'interval·lic hi són explotats —en els nous— d'una manera més contrastant que en els *estribillos* antics. Vegeu alguns exemples dels temes en tots dos *estribillos*.

135. J. M. GREGORI, «La producció musical conservada de Joan Crisòstom Ripollès: 1746: Catalogació i transcripció», tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977, p. 3-26.

136. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992.

137. P. NASSARRE, *Fragmentos músicos*, vol. 1, facsímil de 1700, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1988, p. 122-123.

a) *Estribillo* de nova factura

ACG XLII, 89 Gm (c. 1-7)

BC 733/18 (c. 1-3)

BC 772/19 (c. 1-2)

b) *Estribillo* de factura antiga

ACG XLII, 71 Gm (c. 1-3)

ACG XLII, 77 Gm (c. 1-3)

ACG XLIII, 113 Gm (c. 1-3)

Aquesta diferenciació de dissenys temàtics ja la trobem si fem la comparació dels villancets del pare Joan Cererols amb els del pare A. Soler. Cal dir, també, que les diferències temàtiques responen no solament a l'epítet d'*antic* o *modern*, sinó també de *Barroc hispànic* o *rococó*. En efecte, si observem atentament les figuracions temàtiques, inferirem fàcilment que els *estribillos* de factura antiga presenten tots els ingredients propis de la llarga tradició hispànica del Barroc —negra-apuntada-corxera-negra, síncope breus, contratemps inicial, hemiòlies, moviments intervàlics curts, etcètera.¹³⁸ En canvi, els *estribillos* de factura nova posen de manifest tota una sèrie de components més propis de l'estil galant o d'una òpera bufa —semicorxeres pujant o baixant, tresets, ritmes galants (corxera-negra-corxera), etcètera. Contrastem aquesta afirmació amb l'observació de la figuració del moviment inicial —*Sinfonia*— de l'òpera *Le Merope* de D. Terradellas; o de l'*aria allegro* inicial de l'òpera bufa *La serva padrona*, de G. B. Pergolesi.¹³⁹ Totes aquestes observacions de la factura de les melodies ens ratifiquen el fet que és en l'estil on trobarem elements rococó perquè, tal com s'ha dit en el capítol dels pressupòsits, és el detallisme figuratiu el que compta en l'estil galant.

138. D. PUJOL, «Transcripció i estudi dels villancets de Joan Cererols (1618-1680)», a J. CEREROLS, *Obres completes*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1983, col·l. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», núm. III. Qualsevol tema dels villancets de Cererols ens pot donar peu a la comparació amb el fraseig de Gònima. Vegeu, per exemple, el villancet núm. XVII «Serafin que con dulce harmonía» (p. 73), que presenta quasi tots els ingredients típics de la melodia del Barroc hispànic. Per a un estudi més detallat de la melodia del Barroc hispànic, vegeu J. LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española. 3, Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983, p. 37-53. També és interessant ressenyar M. QUEROL, *Los orígenes del Barroco musical español*, València, (s. n.), 1974: en la darrera pàgina parla de l'autoctonisme de la melodia barroca hispànica, i, finalment, vegeu M. QUEROL, *Música barroca española*, vol. 4: *Canciones a solo y duos del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, 1988, p. XIII, en què ens diu: «[...] en nuestros tonos monódicos se da con frecuencia un marcado aire de danza, un ritmo sincopado que, a juicio de musicólogos extranjeros, es característico de la música española del siglo XVII y una sal y gracia que preludia a distancia las típicas cualidades de la Tonadilla del siglo XVIII».

139. D. TERRADELLAS, *La Merope: Ópera en tres actos de Domingo Terradellas (1713-1751)*, transcripció i revisió de Robert Gerhard, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1951. Vegeu, també, G. B. PERGOLESI, *La serva padrona*, Nova York, Edwin F. Kalmus Publisher of Music, núm. 428.

Sinfonia

Allegro con brio

Oboès *a 2* *f*

Trompetes *a 2* *f*

Trompes *a 2* *f*

Violí I *f*

Violí II *f*

Viola *f*

Violoncel·l Contrabaix *f*

Clavicembal *f*

5

Ob. I-II

Trpt. I-II

Tr. I-II

Vll. I

Vll. II

Vln. *f*

Vlc. Cb.

Cte.

La serva padrona

G. H. V. (1710-1736)

Intermezzo Primo: ARIA

Allegro

Viol. I *f*

Viol. II *f*

Viola *f*

Uberto

Clavicèmbal *f*

Violoncel Contrabaix

6 6 6

6 6 6

6 6 6

Uberto

Cl. *f*

Vic. *f*

6 6 6 2 6 6 5 6 4 5 3

També és interessant assenyalar aquí que en el primer moviment —*andante*— del villancet ACG XLII, 89 Gm, en els compassos 67-71, s'observa el recurs tècnic d'encavalcar dos materials temàtics anteriorment exposats. Aquest tecnicisme, si bé d'una manera més elaborada, és emprat ja per Handel en el seu *Messiah* (vegeu el núm. 42, «Hallelujah», c. 12-32). Aquest procediment confereix varietat i contrast al moviment, tot i que en Gònima no té l'embranchida que té en Handel.

6.1.2.4. Veu i instruments

Els *estribillos* de factura nova estan construïts amb quatre o vuit veus. Els que només tenen un sol cor són el BC 733/18, BC 735/30 i BC 772/19. Els que presenten doble cor són BC 733/16, BC 772/20 i l'*andante* ACG XLII, 89 Gm. Les tessitures de les veus són les mateixes que en el cas dels *estribillos* antics, és a dir, cor I —tiple I/II, contralt i tenor—, cor II —tiple, contralt, tenor i baix.

S'hi entreveu, sobretot, una textura homòfona, amb valors paritaris, simplificació harmònica i doblatge de les veus —baix-tenor, tenor-tiple I, contralt-contralt, tiple I-tiple II. Vegeu aquest doblatge en l'exemple del villancet ACG XLII, 89 Gm (c. 49-54).

També s'entreveu el típic contrast entre blocs sonors que ens proposa l'estil concertat. A tall d'exemple, vegeu l'oposició duo-*tutti* de l'*estribillo* del villancet BC 733/16 (c. 13-17).

Encara que escassa, la textura contrapuntística serveix per esponjar l'excessiva reiteració homòfona. Vegeu l'exemple de l'*estribillo* del BC 772/20 (c. 66-68).

Pel que fa als *estribillos* a un sol cor, s'ha de dir que presenten característiques similars als anteriors però, evidentment, el treball textural, ara, es realitzarà a quatre veus.

Per ubicar Gònima, desenvoluparem una mica més el tema de la policoralitat. Tal com s'ha dit, Gònima usa una policoralitat a doble cor, en la qual el primer cor està constituït per tiple I/II, contralt i tenor i el segon cor per tiple, contralt, tenor i baix. Si comparem aquesta paleta vocal amb la d'altres compositors, podem observar que, juntament amb l'agrupació de tiple, contralt, tenor i baix per als dos cors, es tracta d'una disposició habitual a l'època.¹⁴⁰ En efecte, vegeu en aquest últim cas el «Villancico a 8 voces. ¡Oh admirable sacramento!», de Joaquín Lázaro (1747 - finals s. XVIII) —mestre de capella de la seu d'Oviedo—,¹⁴¹ o el «Villancico de Navidad a 8 con violines, obues, trompas y bajo. Ahora llegan dos pastores» (1793), de Jaume Balius —que fou, per poc temps, mestre de capella de la seu de Girona, a finals del segle XVIII.¹⁴² En ambdós exemples s'observa que la policoralitat és fictícia o falsa perquè les veus es doblen —Ti.-Ti., A-A, T-T i B-B— i, per tant, no fan la funció de contrast tan valorada en el Barroc.

140. J. M. VILAR, *La Música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990b, col.l. «Monogràfics», núm. 5, p. 178-179.

141. E. CASARES (dir.), *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, p. 200-201, i també E. CASARES, *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980b, col.l. «Ethos-Música», núm. 1, p. 172.

142. G. TEJERIZO, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1989, 2 v., p. 193.

Exemple 1: Lázaro

Musical score for "Exemple 1: Lázaro". The score is written for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems, each with four staves. The lyrics are: "rra, en los cie - los y en la tie -". The dynamics are marked *f* (forte) and *p* (piano). The first system shows the vocal parts entering with the lyrics "rra, en los cie - los" and the instrumental parts providing harmonic support. The second system shows the vocal parts continuing the melody and the instrumental parts providing harmonic support.

Exemple 2: Balias

Musical score for "Exemple 2: Balias". The score is written for five instrumental parts: Violin I (Vl.I), Violin II (Vl.II), Oboe I (Ob.I), Oboe II (Ob.II), and Trumpet I (Tr.I). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into two systems, each with five staves. The first system shows the instrumental parts entering with a melodic line. The second system shows the instrumental parts continuing the melody and the Oboe II part providing harmonic support.

The image shows a musical score for a double choir setting of a villancet by Emmanuël Gònim. The score is arranged in two systems, each with four staves for the voices (S1, S2, S3, B) and a separate bass line. The lyrics are: "lle - guen, que sus de - li - rios nos han de dar un ra - to, nos han de dar un ra - to, nos han de dar un". The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

És possible, doncs, que un doble cor format per veus de tessitures diferents —el cas de Gònim— facilités més les darreres manifestacions del contrast polioral que no pas un doble cor format per veus homòlogues —el cas de Lázaro i Badius, que ja es troben dins d'una estètica més classicista. No obstant això, i tal com s'ha explicat anteriorment, el doble cor de Gònim també actua, a voltes, com un sol cor. Això passa quan les veus es doblen. Però recordem que el tret diferencial respecte als cors homòlegs és que el tenor del segon cor dobra el tiple del primer cor, cosa que provoca un efecte tímbric lleugerament diferent que en el cas de blocs vocals idèntics.

Tanmateix, també cal observar el fet que el baix del segon cor dobli el tenor del primer cor. Això ens fa inferir que el tenor del primer cor actua, a vegades, com un veritable baix; però, ja que la seva escriptura —quan actua sol, en àries,

etc. — presenta incursions a les zones agudes, ens fa concloure que es tractaria més d'un tenor abaritonat que no pas d'un baix pròpiament dit.

De totes maneres, s'ha de dir que el fet que s'emprin dos cors homòlegs no exclou un cert joc policoral; per exemple, en el «Billancico de Calenda a 8 con Vs. Oíd mortales» (1752), del pare A. Soler,¹⁴³ és interessant observar els compassos 147-155 de l'*estribillo*.

El que sí que es pot afirmar és que Gònima ja s'allunya de la funció emfàtica i tectònica del segon Barroc —recordeu la «Missa Saliburgensis a 53 voci», d'O. Benevoli, o bé l'«Ofici se féu a vuit corts per lo Compta de Sta. Coloma Virrey» (1640), de Marcia Albareda.¹⁴⁴ Gònima se situaria en la línia del Barroc tardà / rococó, en la qual es va simplificant gradualment la textura vocal.

El *terminus post quem* de Gònima el trobaríem, per exemple, en els compositors citats anteriorment —Lázaro i Badius, que ja fan servir una textura plenament simplificada, on el segon cor, tot redoblant el primer, serveix predominantment per augmentar el volum sonor, i s'accentuen, així, uns fragments determinats.

Vegem un altre exemple d'aquest *terminus post quem*, el villancet «Mira Piadosa Thecla», de Melcior Juncà (1757-1809).¹⁴⁵ Aquest villancet té uns trets clarament classicistes. El treball del segon cor mostra, en l'*estribillo*, un clar doblatge respecte al primer cor. Aquest tret, si bé apareix tant en Gònima com en el pare A. Soler, esclatarà d'una manera definitiva en l'estil clàssic, que bandejarà el contrast policoral a favor d'una recerca més estructural que textural.

Quant als instruments, s'han observat quatre plantilles instrumentals diferents:

1. Vl. I/II i ac.
2. Vl. I/II, tpa. I/II i ac.
3. Vl. I/II, tpa. I/II, org. i ac.
4. Vl. I/II, tpa. I/II, ob. I/II, org. i ac.

La formació 1 correspon als *estribillos* dels villancets BC 735/30 i BC 772/19; la 2, a BC 733/16 i BC 733/18; la 3, a BC 772/20, i la 4, a l'ACG XLIII, 89 Gm. Com es pot observar, les plantilles instrumentals 1 i 2 són les més usades. Aquest còm-

143. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992, p. 36-37.

144. J. PAVIA, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajoana, Dalmau, 1986, p. 207-208.

145. M. C. RUSIÑOL, «Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757-1809?): Contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII», *Recerca Musicològica* (Barcelona, UAB), núm. 8 (1988), p. 143-191.

put, però, variaria si ens referíssim al conjunt de tots els villancets amb instruments, ja que tindriem dos villancets més per a la formació 1 i un més per a la 2. Es conclou, doncs, que la plantilla més senzilla —violí I/II i acompanyament— és la més emprada en el conjunt de tots els villancets.

Si comparem la plantilla instrumental de Gònima amb la de compositors anteriors, com ara J. C. Ripollès en el seu villancet «Villancico â quatro / con Violines / A la Virgen del Rosario / para el Primer Domingo / de Mayo / Lleguen pues las que hermosas»,¹⁴⁶ veiem que aquest empra una de les plantilles que usa Gònima, violins I/II i acompanyament. Si seguim la comparació amb els villancets del pare A. Soler, també trobem similituds i diferències amb els grups instrumentals de Gònima. D'entrada, s'ha de dir que, a diferència dels villancets de Gònima, que només presenten un 34 % de villancets amb instruments respecte al 65 % que només tenen acompanyament, tots els de Soler —125 villancets—¹⁴⁷ presenten formació instrumental. L'esquema instrumental violins I/II i acompanyament és, en el pare A. Soler, el més abundant (65 %). Però les altres formacions instrumentals de Gònima també són emprades pel pare A. Soler. La diferència fonamental rau, d'una part, tal com s'ha dit, en el fet que tots els villancets del pare A. Soler estan instrumentats, i, de l'altra, en els esquemes instrumentals —per ex.: violins I/II, contrabaix i acompanyament; violins I/II, salteri i acompanyament, etc.— diferents dels de Gònima.

El fet que el pare A. Soler disposés de més possibilitats instrumentals que no pas Gònima es podria explicar pel prestigi, a la vegada religiós i cultural, d'El Escorial —lloc on treballà el pare A. Soler—, que ja li venia del segle XVII i que seguí en aquesta línia a l'època que ens ocupa. Així doncs, aquest monestir hauria pogut tenir més mecenatges, favors i canals econòmics que no pas la seu gironina. Recordem que catedrals com la de Girona sovint havien de sol·licitar col·laboració forana per ampliar la plantilla instrumental perquè un acte fos més lluït.¹⁴⁸

146. J. M. GREGORI, «La producció musical conservada de Joan Crisòstom Ripollès: 1746: Catalogació i transcripció», tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977.

147. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992, p. 10-11. També és interessant assenyalar aquí l'article de J. RIFÉ, «Les ordinacions de la capella de música de la catedral de Girona. Any 1735», *Recerca Musicològica* (Barcelona, UAB), núm. VI-VII (1986-1987), p. 167, en què s'indiquen els salaris i sous per diversos actes amb instruments a la catedral.

148. F. CIVIL, «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), vol. XIX (1968-1969), p. 161. Civil ens documenta sobre com la capella de música de la seu de Girona va haver de contractar una cobla de Banyoles el 1757. Tenim dues notícies de la contractació de músics militars per part de la capella de la catedral de Vic a l'ACV, Resolucions Capitulars 14/VIII/1719 - 22/III/1737: «Item se ha representat que en atenció que se troba aquí en Vich alguns abueos de algun regiment y estos son tan practichs de solfa ja que per siestas lo Mestre de Capella sen val se fessen venir en la Iglesia en las funciones de esta Semmana Santa. & VS resol se fassen venir y se paguen del comu», (29/III/1722/fol. 73); «Item: com VS desitja la major solemnitat de

Per les dades que ens ofereix F. Civil, sembla que la plantilla instrumental ja estaria estabilitzada a la darrerria del segle XVIII.¹⁴⁹

Caldria notar, també, com una causa més d'aquest capteniment instrumental, la rapidesa i la freqüència amb què es devien escriure els villancets. Això, juntament amb la funcionalitat musical del moment —escriure per als instruments de què es disposava en una ocasió determinada— i el motiu econòmic exposat, justificarien a bastament la poca inclusió instrumental en els villancets de Gònima.

A la darrerria del segle XVIII la plantilla instrumental adquireix nous colors tímbrics —clarinet, timbales i viola.¹⁵⁰ Això ja la distancia de la de Gònima. I Gònima també es desmarca de la tímbrica barroca. Els trenta-quatre villancets del pare J. Cererols¹⁵¹ no presenten instruments. De tota manera, som conscients que moltes parts vocals eren doblades per instruments o bé se substituïa un cor per un grup instrumental.¹⁵² D'entrada, ja podem veure que la funció dels instruments no serà la mateixa que en el cas de Gònima, ja que en Cererols els instruments simplement doblen o realitzen el mateix paper que un grup vocal i substitueixen, així, les veus. Amb tot això, no volem pas dir que en el Barroc no hi hagués consciència idiomàtica pel fet d'una certa independència de l'instrument respecte a la veu —aquest punt ja el detallarem més endavant. I l'altre aspecte que cal assenyalar és el fet que en l'instrumentari de les esglésies catalanes en el Barroc hi ha instruments com ara la xeremia, el sacabutx, el baixó, etcètera.¹⁵³ Doncs bé, aquest ins-

la Octava de la Assumpta, y perçó condesca molt la Musica, trobantse en Vich, los Musichs dels Dragons de Numancia, ha discregut VS convidarlos per lo desempeño de la Capella, donant a quiscun de dits Musichs, una peseta per quiscuna funció, y en cas que no se contentassen, no admeterlos», (13/VIII/1734/fol. 320'). També és interessant apuntar l'article de J. M. GREGORI, «Notes sobre la vida musical igualadina al primer terç del s. XVIII», *Miscellanea Aqualatensia* (Igualada, Centre d'Estudis Igualadins), núm. 3 (1983), p. 169, on ens explicita que un grup de músics eren contractats per a diverses funcions a la vila d'Igualada i cita un fragment documental: «[...] tenir Cobla de músichs en esta Vila, tant per major honrra ij glòria del culto divino, com per lo demés que se oferesa [...]». Aquest comentari l'hem volgut apuntar, car també ens indica la penúria de mitjans d'alguns indrets de la Catalunya vuitcentista.

149. F. CIVIL, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps: 1800-1936*, Girona, Caja de Pensiones, 1969, p. 14. Civil ens descriu l'estructura de la capella musical de la seu gironina el 1794, quan Rafael Compta n'era el mestre de capella.

150. M^a A. M. QUIÑONES, *Joaquín Tadeo de Murguía: 1759-1836: Organista de la catedral de Málaga*, Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, p. 162.

151. D. PUJOL, «Transcripció i estudi dels villancets de Joan Cererols (1618-1680)», a J. CEREROLS, *Obres completes*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1983, col·l. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», núm. III.

152. F. BONASTRE, *Música y parámetros de especulación*, Madrid, Alpuerto, 1977.

153. Vegeu F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 457-460.

trumentari s'anirà substituint gradualment per un altre a la darrerria del segle XVII. I tot passant, encara, per una fase de convivència —si més no teòrica— d'ambdós instrumentaris, el nou començarà a prendre cos al llarg del segle XVIII.¹⁵⁴ Amb tot això volem dir, per exemple, que la xeremia serà substituïda per l'oboè, que la flauta de bec serà substituïda per la flauta travessera, etcètera, i que, fins i tot a la darrerria del segle XVIII, apareixeran nous instruments —com el clarinet i el contrabaix. Aquests canvis denoten una clara evolució respecte a la tímbrica del Barroc. És en aquest canvi que Gònima se circumscriu; en això ja mostra una clara distància respecte al pare J. Cererols.

Vegem, ara, les característiques essencials i el tractament que dona Gònima als diversos instruments —cal dir que, exceptuant l'acompanyament, tots els instruments es presenten per parelles, és a dir, violí primer i segon, etcètera:

Violins: la seva escriptura va majoritàriament de manera unísona, molt menys per 3es i 6es paral·leles, i el segon violí, a voltes, acompanya el primer —com si es tractés d'una sonata en trio—, tot reomplint l'harmonia. En general, aquests tecnicismes són més evidents a les àries, ja que, com que són a menys veus, l'efecte sonor s'hi fa sentir d'una manera manifesta. També cal esmentar el diàleg dels violins entre si i amb altres instruments i el doblatge de les veus, i, finalment, presenten, de manera ocasional, una escriptura virtuosística que hem anomenat *estil brillant* o *figuracions brillants*.¹⁵⁵ Vegem-ne alguns exemples:

a) Unisò

ACG XLII, 89 Gm

Andante (c. 1-4). A més a més, aquí és interessant d'observar l'arpeggiat inicial. Compareu-ho amb l'*estribillo* (c. 1-3) del villancet «Oid mortales», del pare A. Soler.¹⁵⁶ La tonalitat, l'arpeggiat i l'uníson són els mateixos en tots dos *estribillos*.

154. P. RABASSA, *Guía para los principiantes*, facsímil, introducció a càrrec de F. Bonastre, A. M. Moreno i J. Climent, Barcelona, UAB, 1990, p. 493-494. En aquestes pàgines Rabassa presenta la «Declaración de los Ocho tonos y como se han de unir las Vozes con Ministriles y otros Instrumentos»; en aquesta «declaración» evidencia, encara —pensem que la factura del tractat, segons Bonastre (dir.), es pot situar entre 1724 i 1738—, el «Coro de Ministriles: Tiple de Chirimía, Alto de Chirimía y Baxo de Sacabuche», juntament amb un instrumentari fornit d'alguns colors nous, «Otros Instrumentos: Violines, Oboeses y Flautas dulces y Flautas [travesseres] [...]».

155. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 19-20 i 122.

156. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992, p. 36-37.

Allegro ESTRIBILLO

b) 3es paral·leles

ACG XLII, 89 Gm

Andante (c. 11-12). Compareu-ho amb l'*Allegro ma non tanto* del primer moviment de la simfonia en sol M de G. B. Sammartini (c. 46-48). Tot i que som conscients que els villancets i les simfonies són dues obres que obeeixen inspiracions distintes, llurs llenguatges instrumentals sovint són els mateixos.

c) 6es paral·leles

BC 733/18

Estribillo (c. 50)

d) Ompliment

BC 772/20

Estribillo (c. 21-23)

e) Diàleg violí I - violí II

BC 733/18

Estribillo (c. 45-49)

f) Diàleg violí I/II - oboè I/II

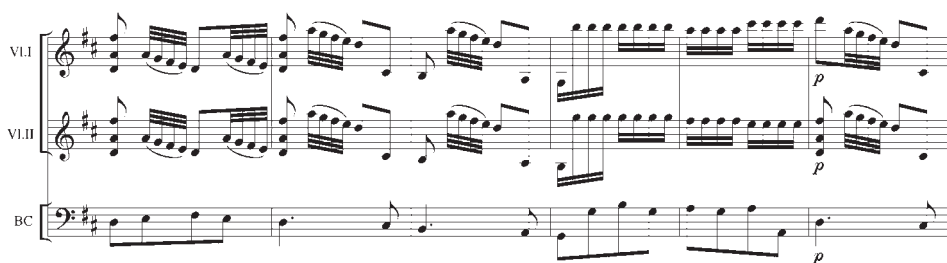
ACG XLII, 89 Gm

(c. 18-25)

g) Estil brillant

ACG XLII, 89 Gm

(c. 33-35). Fa bo d'observar aquí el Brillant Style del pare A. Soler en l'estribillo del villancet «Oíd mortales» (c. 180-187).¹⁵⁷



h) Doblatge de les veus

ACG XLII, 89 Gm

(c. 61-61). En aquest cas es compleixen exactament les disposicions que fa F. Valls en el seu *Mapa armonico*: «Cuando a la Música se le añaden violines, es práctica común (siendo pocas las voces) que cantando voces y instrumentos vayan unisonando con ellos; cuando son cuatro, y los violines dos van unidos con los tiples, o como le parece al Compositor.»¹⁵⁸

i) Introducció de material temàtic que després és recollit per les veus

BC 733/18

(c. 21-30). En aquest exemple s'observa que el material exposat pels violins el reprèn després el tiple I però a la inversa, és a dir, començant per la cua que deixen els violins.

j) Joc dels violins mentre la veu canta homofònicament

BC 733/18

(c. 45-50). És interessant destacar l'efecte rítmic contrastant que provoca el batec simultani d'un ritme ternari —violins— amb un ritme binari —veus.

Tot i que el primer moviment és una ària *allegro* i que s'hi entreveu una petita imitació, citem els compassos 88-91 del villancet BC 733/19, ja que s'hi observa d'una manera evident el que Ratner anomena

157. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992, p. 42-43.

158. A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. xxxi-xxxii (1979), p. 183.

«many galant elements»; aquests els troba en el credo, tant en la *Missa en do M* com en la *Missa de la Coronació* de Mozart.¹⁵⁹ De tota manera, podem trobar un *terminus ante quem* de Gònima —*servatis servandis*—, en Handel, en el núm. 6 «He spake the word» del seu oratori *Israel in Egypt*,¹⁶⁰ qualsevol fragment és interessant, però aquí ens referirem concretament als compassos 14-21, on s'observa una tirallonga de fuses *ad continuum* interpretades pels violins, tirallonga que presenta, en aquesta figuració, un caràcter semàntic, ja que emfasitza el text bíblic que ens parla de la plaga de tota mena d'insectes. Recordem, també aquí, el text de F. Valls referent als instruments: «[...] En cualquier composición eclesiástica o profana, hágase cargo el compositor que lo principal de ella son las voces, y que los instrumentos no son mas que un adorno [...]».¹⁶¹ Observem com en Gònima —en els fragments assenyalats— pren cos aquesta regla de F. Valls.

159. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 174-175.

160. G. F. HANDEL, *Israel in Egypt*, Kent, Mendelssohn Novello, 1738, p. 20-21.

161. A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. XXXI-XXXII (1979), p. 184.

came all man - ner of flies and lice in all their quar - - - ters,
 came all man - ner of flies and lice in all their quar - - - ters,
 came all man - ner of flies and lice in all their quar - - - ters,
 came all man - ner of flies and lice in all their quar - - - ters,
 and lice in
 and lice in
 and lice in
 and lice in
 and lice in

Cal dir, per concloure, que apareix un bescanvi instrumental (violí I-ooboè), és a dir, que la part de violí fa un treset tot deixant la línia melòdica a l'ooboè i al revés —vegeu compassos 1-14 de l'*estribillo* de BC 772/20, un villancet que no presenta oboès a la plantilla instrumental, però en el manuscrit del violí primer apareix, en alguns moments de l'evolució melòdica, la denominació d'ooboè.

Oboès: en termes generals, hom pot dir que segueixen les mateixes funcions que els violins —també van en parelles. Recordem, en aquest sentit, que el tractament que dóna Gònima als instruments està en consonància amb la preceptiva que proposa F. Valls:

[...] el estilo de música entre violines, obueses y flautas casi es el mismo, pues lo que ejecuta el violín lo practica el obuè y la flauta y por lo ordinario violines y obueses en un lleno de música tocan una misma parte [...].¹⁶²

162. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 564.

En tot cas, destacaríem que el doblatge de la veu és poc freqüent —doblen l'*alto* i el tenor (II cor) i el tiple I. No obstant això, s'han d'assenyalar tres aspectes: doblatge dels violins, petita imitació i esbós de fusió tímbrica.

a) Doblatge de violins

ACG XLII, 89 Gm

(c. 4-7)

b) Petita imitació

ACG XLII, 89 Gm

(c. 14-17)

c) Esbós de fusió tímbrica

ACG XLII, 89 Gm

(c. 98-105). Observeu com tots els instruments aguanten l'acord mentre l'acompanyament realitza una petita ornamentació a base de semi-correres.

Trompes: també van en parelles. Les trompes, segons F. Valls, són de dues menes: antiga, en fa M, i moderna, en re M. Aquestes feien les notes re3-faT3-la3-re4-mi4-faT4-sol4-la4-si4-doT4-re5.¹⁶³ Gònima emprà les trompes modernes en re M en tots els villancets en què n'apareixen. A més a més, els esmentats villancets estan en la tonalitat de re M. De tota manera, Valls ja preveu la possibilitat de canviar de tons mitjançant els cossos de recanvi o, com diu ell, els *cañutos*.¹⁶⁴ El tractament donat per Gònima a les trompes és bàsicament de farciment harmònic i deíctic o assenyalador. Normalment, van per unísons, 3es, 4es, 5es, 6es i 8es paral·leles. Cal dir que Gònima era conscient de la dificultat d'execució de l'instrument¹⁶⁵ i que, tal com ho explica Valls —referint-se a les trompes:

[...] que no vayan a tocar muchos compases consecutivos, porque sería reventarles y así que no pase de dos o tres, para que puedan descansar [...].¹⁶⁶

163. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 564.

164. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 565.

165. D. SMITHERS (*et al.*), «Interpretación de la trompeta barroca», a J. AGULLÓ I BATLLE (ed.), *Acústica Musical*, selecció i introducció de Joaquim Agulló, Barcelona, Prensas Científicas, 1989, p. 64-71. És un interessant article sobre com interpretava un instrumentista del segle XVII i XVIII i, a partir del seu estudi, poder-ho fer actualment. Segons els autors, això s'assolirà amb una bona interacció entre el músic, l'embocadura i l'instrument.

166. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 565.

a) Farciment harmònic

BC 733/18

(c. 1-5)

b) Assenyaladors

BC 733/18 (c. 36-38)

Fins i tot aquí subratllen el caràcter marcial del text —semàntica-
ment—, ja que parla d'un «volante esquadron».

El tractament que dona Gònima a les trompes és més sobri que no pas el que els confereix Francesc Morera (1731-1793) —mestre de capella de la seu valenciana a la darrereria del segle XVIII— en el seu «Villancico de Nadal a vuit veus i acompanyament d'orquestra (any 1786)». ¹⁶⁷ En aquest s'observen alguns jocs de semicorxeres per 3es paral·leles (c. 4-7).



També s'ha de dir que el procediment de fusió tímbrica —tal com s'ha assenyalat quan hem parlat dels oboès— és molt escàs i puntual en Gònima. Això no passa en el «Villancico a Santa Catarina a sis veus i acompanyament d'orquestra (any 1761)», de Pascual Fuentes (1718 o 1724-1768), que també fou mestre de capella de la seu valenciana. ¹⁶⁸ Vegeu l'exemple de l'*Ayroso* en els compassos 40-42.

na - ve, a - bra - sen y se - pul - ten, y se -

167. V. RIPOLLÈS, *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. LII-LXII.

168. V. RIPOLLÈS, *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. XL-LI.



Orgue: només apareix quan hi ha doble cor, i no sempre. La seva funció primordial és acompanyar el segon cor, i només apareix quan aquest entra en escena. Realitza la mateixa figuració rítmica i melòdica que l'acompanyament. Vegeu l'exemple de l'ACG XLII, 89 Gm (c. 49-54). Observeu que també el pare A. Soler usa l'orgue amb la mateixa funció d'acompanyament del segon cor —villancet «A Belén a ver»¹⁶⁹ (c. 1-2). (Tot i que en aquest cas es tracta d'una introducció, no desmereix posar-lo d'exemple.)

4. A Belén a ver

P. Antoni Soler
(1729-1783)

INTRODUCCIÓN

Largo

Tiple I
(Gitanas 1ª)

Tiple II
(Gitanas 2ª)

Cor II
Tiple

Alto

Tenor

Baix
i Baix Cor II

Violí I

Violí II

Acomp

169. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992, p. 143.

Acompanyament: la denominació és *acompañamiento continuo* o solament *acompañamiento*, sense que això impliqui un determinat tipus d'escriptura. En general, presenta doble dotació de partitels —una per a l'instrument polifònic (orgue, clavicordi, clavicèmbal, arpa, etc.) i una altra per a l'instrument melòdic greu (violoncel, fagot, etc.). Les partitels tenen la mateixa música pel que fa a l'acompanyament, és a dir, una amb la indicació d'acompanyament i l'altra amb la indicació de violó —quan hi consta així—, que s'entén com a violoncel.¹⁷⁰ L'instrument polifònic que fa d'acompanyament pròpiament dit segueix, tal com ho indica F. Bonastre:

[...] la tònica de la seva multiplicitat, iniciada a la segona meitat del segle XVII. A partir del primer quart del XVIII, els instruments més usats són l'orgue, l'arpa i el clavicèmbal, havent desaparegut gairebé la tiorba i l'arxillaüt. Els instruments esmentats apareixen indistintament a la música litúrgica i als villancets [...].¹⁷¹

L'escriptura de l'acompanyament presenta, normalment, un llenguatge de baix continu (recordem que la importància del continu a l'Església ja ens ve de principis del segle XVII);¹⁷² el segueix en importància la construcció de baix tambor, que ens indica que un nou element estilístic irromp en l'escena del Barroc tardà i que ens obre les portes a l'estil galant.¹⁷³ Cal remarcar que l'acompanyament dobla la veu del tenor si és a quatre veus, i la veu del baix si és a vuit veus. Podem dir que en la majoria dels casos no dobla els instruments. Finalment, destaca l'escassa presència de baixos d'Alberti, tot i ser molt usats a l'època,¹⁷⁴ i tam-

170. F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 466.

171. F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 467.

172. J. M. GREGORI, «La docència de l'orgue a la primeria del segle XVII a Girona; notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya», *Recerca Musicològica* (Barcelona, UAB), núm. 8 (1988b), p. 135-138.

173. M. BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, col·l. «Alianza Música», núm. 30 (1a ed., Nova York, 1947), p. 254. Vegeu, també, W. NEWMAN, *The sonata in the classic era*, 3a ed., Nova York, W. W. Norton, 1972 (1a ed., 1963), p. 122. També és interessant assenyalar la lectura de L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 84. Aquí l'autor ens mostra que el baix tambor és un element que pertany a la retòrica, usat com a motiu repetitiu —«Pettera, bombo, Schawärmer, repeated tones».

174. E. CASARES (dir.), *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977a, p. 202. Pensem, però, que W. NEWMAN, *The sonata in the classic era*, 3a ed., Nova York, W. W. Norton, 1972 (1a ed., 1963), p. 180, considera els baixos d'Alberti un factor important en l'evolució de l'estil clàssic per a tecla.

poc significa, el nostre acompanyament, un alliberament melòdic provocat per la fusió tímbrica.¹⁷⁵

Quant al xifrat, pràcticament no el trobem, i solament indica acords de sexta, segona inversió i dissonàncies de sèptima.

Per a una major clarificació, posarem alguns exemples de les diverses tipologies escripturals dels acompanyaments:

a) Baix continu

ACG XLII, 89 Gm

(c. 49-54). Observeu els salts de 4a, 5a i 8a, típics del continu. A més a més, aquest exemple també ens serveix per veure la figuració, típicament barroca, de corbes i contracorbes (c. 50-51).

b) Baix tambor

BC 733/16

(c. 6-10). Observeu la repetició, com a pedal desglossat, de la nota re i de la dominant, la.

c) Baix d'Alberti

BC 772/19

(c. 45-48). Vegeu l'arpegi desglossat —fa-la-fa (c. 25-30). Aquí els violins prenen la figuració d'Alberti.

d) *Murky bass*

BC 772/19

Aquí, com que no disposem de cap exemple clar en els *estribillos* o primers moviments, hem recorregut a una *aria andante-allegro* (c. 61-63). És, potser, l'únic exemple clar d'aquesta mena de baix. Ratner ens diu que, tan simple com el baix d'Alberti, el *murky bass* ('baix ombrívol') és un baix on es bescanvien interrompudament les octaves.¹⁷⁶ A més a més, cal ressaltar aquí el fet de la denominació «baix ombrívol», ja que és una ària que parla de l'«infierno» i que, juntament amb les dissonàncies i les figuracions dels violins, remarca —si cal, més— la semanticitat del text.

En general, els àmbits instrumentals corresponen als donats per Valls i Rabassa en els seus tractats.¹⁷⁷

175. F. BONASTRE, *Música y parámetros de especulación*, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 46-48.

176. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 135.

177. A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. xxxi-xxxii (1979), p. 168-171. P. RA-

I, per acabar, hem observat que Gònima segueix emprant tots els instruments de què disposa, malgrat l'encíclica *Annus qui*, de 1749, promulgada pel papa Benet XIV, que prohibia:

[...] Tympana, cornua venatoria, tubas, decumanas, fistulas, fistulas parvas, psalteria synfonica, cheles aliaque id genus quae musicam theatralem efficiunt.¹⁷⁸

És a dir, instruments de vent —trompes de caça, trompes, oboès, flautes, flautins—, les timbales, els salteris moderns, les mandolines i altres de semblants que només serveixen per convertir l'església en un teatre. Però, en canvi, admetia els instruments de corda —violins, violes, violoncel·ls— i fagots «[...] ya que éstos refuerzan y sostienen las voces de los cantores [...]».¹⁷⁹ Aquesta posició era contrària a la del pare B. Feijoo que, malgrat haver influït en la confecció de l'encíclica,¹⁸⁰ en la seva obra *Música de los Templos* es mostra, segons paraules d'A. Martín Moreno, «més papista que el Papa»,¹⁸¹ car fins i tot exclou els violins:

Los violines son improprios en aquel Sagrado Teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella decorosa atención que se debe a la majestad de los Misterios, especialmente en este tiempo que los que componen para violines ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos.¹⁸²

El fet que en moltes catedrals hispàniques se seguissin tocant tota mena d'instruments sense respectar la normativa de l'*Annus qui* es podria explicar pel regalisme imperant: el monarca no admetia ingerències vaticanes en els seus afers, encara que es tractés de monarquies catòliques. I, d'altra banda, no hem d'oblidar que el mestre de capella era, sobretot, un músic, i com a tal sentia els batecs de la

BASSA, *Guía para los principiantes*, facsímil, introducció a càrrec de F. Bonastre, A. M. Moreno i J. Climent, Barcelona, UAB, 1990, p. 505-514.

178. J. J. CARRERAS, *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F. J. García (1739-1809)*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 51.

179. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 272.

180. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 270-273.

181. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 271.

182. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 135.

inspiració creativa que no podia bandejar cap mitjà —instruments— per poder expressar-se.

6.1.2.5. Àrea semàntica i expressiva

En general, els recursos semàntics van perdent pes en els *estribillos* de nova factura. De fet, la música *per se* pren importància amb l'entrada del nou llenguatge italià dels instruments. Podríem dir que, en aquests *estribillos* de nova factura, la música ja no és l'*ancilla vocis*, ja no se subordina al text, en tot cas s'estableix una coordinació entre tots dos.

No obstant això, vegem-ne alguns exemples pictoricondescriptius que encara ens recorden que la *Tonmalerei*¹⁸³ estava present en aquella època:

a) ACG XLII, 89 Gm

(c. 41-47). Aquí s'observa com el tenor del primer cor introdueix, *a solo*, un tema —que ja ha estat exposat abans pels violins (c. 1-7)— que es nota clarament que ha estat aprofitat per col·locar-hi molt idòniament el text «A una luz que nos vino del cielo, en el suelo propicia nació». Vegeu com l'escala ascendent de re M subratlla el mot «cielo», és a dir, a les altures, a dalt, mentre que l'arpegi descendent de re M subratlla el mot «suelo», és a dir, avall. Tornem a recordar aquí el que F. Valls diu sobre això: «[...] el cielo, el monte, alturas, collados las voces altas [...]», «[...] el agua y la tierra las voces bajas [...]».¹⁸⁴

b) BC 733/18

(c. 34-37). Els compassos de l'*estribillo* cantats pel tiple primer. Aquí s'observa que el melisma en arabesc amb tresets de negres ascendents vol ressaltar l'efecte del text «volante esquadron».

També cal destacar una bona adequació de la mètrica musical a la mètrica literària: vegeu l'exemple del villancet BC 733/18 de l'*estribillo* als compassos 59-60 o als compassos 63-64. El mot «venid» està articulat mitjançant una pausa de corxera-corxera-blanca.

183. F. BONASTRE, *Música y parámetros de especulación*, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 135-136.

184. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 571.

6.2. COPLAS

Segons Rengifo:

Síguense ordinariamente las Coplas después del Estrivillo... y sirven para cantar las virtudes, las gracias, los prodigios, y las glorias de los Santos: y los hechos, las dichas, las desgracias, los amores, y los zelos de los hombres. Consta la Copla de quatro versos las más vezes...¹⁸⁵

Si prenem qualsevol text, observarem que, en línies generals, es correspon amb la preceptiva literària proposada per Rengifo. Vegeu, a tall d'exemple, el text de les *coplas* del villancet BC 733/16, «Azucenas que lucis. Villancico tercero con violines a 4o. a Santo Tomas de Aquino»:

Del cierzo a los rigores, la azucena
humilla su altanera Majestad.
Y airados huracanes de impureza
elevan la pureza de Tomás.
Pues viva de Tomás el florecer
y su triunfo se admire sin igual
ya que humanos vapores no empañaron
de su Ser el purísimo Cristal.
A triunfar, a vencer
a conseguir, a conquistar
la más pura corona del lucir
el cetro intacto del brillar.

Samuel Rubio ens diu, tot referint-se a la música:

Si en la introducción encontramos la sobriedad y en el estribillo la exuberancia barroca, en las coplas percibimos el aroma, la fragancia, de la música popular.¹⁸⁶

Cal veure, ara, si aquestes premisses pel que fa a les coples es compleixen en Gònima. D'entrada, ja podem dir que «[...] la fragancia de la música popular [...]» només apareix en les *coplas* d'alguns villancets com ara es comprovarà.

185. J. DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, Salamanca, 1592; Madrid, 1644; Barcelona, 1703 i 1727. Citat pel pare Samuel RUBIO a *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979, p. 108.

186. S. RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979, p. 108.

6.2.1. Coplas a solo-tutti

Agrupem aquí les *coplas* l'estructura de les quals respon a una introducció feta a *solo*, seguida d'una resposta a *tutti*, és a dir, A-B. L'element contrastador és el bescanvi tímbric, és a dir, el *solo* de les *coplas* és cantat, normalment, pels tiples I/II i el tenor. Això implica que el compositor havia de tenir present les veus a l'hora de confeccionar la melodia del *solo*. I, per tant, aquestes melodies són molt dúctils de cara a l'adaptació tímbrica de les veus esmentades. Fixem-nos que la tessitura de l'*alto* no està en joc, ja que suposaria —per l'àmbit— un tractament diferencial respecte a les altres veus.¹⁸⁷

6.2.1.1. A l'antiga

Aquestes *coplas* són les que presenten tot l'additament del Barroc hispànic. De fet, Gònima només en mostra una, que és la que proposem com a exemple.

BC 762/28

Observeu les síncopes típiques i tòpiques del Barroc hispànic, com també el ritme dactílic blanca apuntada-negra-blanca (c. 59). El *tutti* o resposta també presenta els *attrezzos* de la tradició barroca: polifonia (c. 89-96) i contrast (c. 97-102). S'ha de dir que manifesta una certa similitud amb les *coplas* dels villancets núm. XVII i XIX del pare Joan Cererols.¹⁸⁸ S'ha de notificar que la veu del tiple primer no s'ha localitzat. A més a més, el complex temàtic de les *coplas* presenta una certa recurrència temàtica amb l'*estribillo*, cosa que adoba, encara més, el fet de la procedència i factura barroca d'aquestes *coplas*.

6.2.1.2. De transició

El *solo* està elaborat a base d'elements galants, mentre que la resposta del *tutti* està bastida sobre elements de la tradició del Barroc hispànic. El que és interessant és observar que ambdós estils —l'antic i el nou— no s'articulen, sinó que es juxtaposen l'un a l'altre. En són exemple les *coplas* dels villancets ACG XLII, 71 Gm; ACG XLII, 98 Gm; ACG XLIII, 132 Gm.

187. J. M. GREGORI, «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989.

188. D. PUJOL, «Transcripció i estudi dels villancets de Joan Cererols (1618-1680)», a J. CEREROLS, *Obres completes*, Montserrat, Monestir de Montserrat, 1983, col·l. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», núm. III. Vegeu, també, J. LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española. 3, Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983, p. 44-45.

Seguidament, i per a una il·lustració més clara, proposem les *coplas* del villancet ACG XLII, 71 Gm. Si analitzem detingudament la melodia del *solo* —cantat pel tiple primer—, observarem que emergeixen tresets de semicorxera (c. 1 i 4) i finals febles (c. 2, 4 i 6). Aquests elements ens fan pensar en els *attrezos* rococó.¹⁸⁹ A partir del compàs 8 s'inicia la resposta del *tutti*, en què s'albiren els ingredients provinents del Barroc hispànic: compàs ternari, agògica més viva que en el *solo*, contratemps inicial, ritme dactílic desplaçat i hemiòlies (c. 10-11); tot un additament que li confereix un aire de dansa.¹⁹⁰

Si observem el *solo* de les *coplas* de l'ACG XLIII, 132 Gm veurem, a més a més, ornamentació de fuses (c. 3) i ritme llombard (c. 9).

També cal dir que el pare A. Soler realitzà *coplas* amb elements barrejats, nous i antics. Vegeu les *coplas* del villancet «En el profundo lago» (A. Soler, 1992).

6.2.1.3. Noves

Les *coplas* de nova factura normalment estan inserides en els villancets amb instruments, la composició global dels quals es pot considerar totalment nova. L'exemple que proposem il·lustra a bastament tota l'eclosió del rococó, fins i tot en moviments de l'antic esquema del villancet. L'estructura és A (instrument-*solo*) - B.

Vegeu les *coplas* del villancet BC 733/19. D'entrada (c. 1-3), els violins introdueixen el motiu temàtic a partir d'un *trocado* o contrapunt invertible.¹⁹¹ Segueix, a continuació, una mena d'imitació amb *stretto* (c. 3-4 i 5-6), curta i repetitiva, que confereix un batec espurnejant i juganer propi d'un ritme galant, i acaba amb final feble. Noteu que l'acompanyament, a més a més, realitza una figuració de baixos tambor. L'entrada del *solo* (c. 7-8) repeteix l'element temàtic proposat inicialment pels violins (c. 1-2). Trobem ritmes galants i trinats al compàs 10; joc sincopat i escala ascendent cap a la tònica (c. 15-17). La resposta del *tutti* (c. 20-25)

189. E. CASARES, «El Rococó en música: categoría estética y periodización», *Actas del II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976b. Vegeu, també, M. BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, col·l. «Alianza Música», núm. 30 (1a ed., Nova York, 1947), p. 254; D. A. CHeldon, «The Galant Style revisited and re-evaluated», *Acta Musicológica*, vol. XLVII, núm. 2 (1975). W. NEWMAN, *The sonata in the classic era*, 3a ed., Nova York, W. W. Norton, 1972 (1a ed., 1963), p. 119-122; E. CASARES, *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980b, col·l. «Ethos-Música», núm. 1, p. 163; F. BLUME, *Classic and romantic music: A comprehensive survey*, Nova York, W. W. Norton, 1970 (1a ed., Bärenreiter-Verlag, 1958), p. 30-74.

190. J. LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española. 3, Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983, p. 44-45.

191. P. RABASSA, *Guía para los principiantes*, facsímil, introducció a càrrec de F. Bonastre, A. M. Moreno i J. Climent, Barcelona, UAB, 1990, p. 71-74.

presenta una textura homòfona (vertical). Simultàniament, els violins realitzen dissenys de semicorxeres ascendents (c. 21) que confereixen al conjunt una esponjositat del travat harmònic.

6.2.2. Coplas a quatre veus

Les *coplas* a quatre veus són poc freqüents. Proposem com a exemple les *coplas* del villancet ACG XLIII, 113 Gm. Són curtes, només catorze compassos. Són unes *coplas* on la trama imitativa és manifesta, cosa que confereix una certa agilitat al conjunt.

Un element que ens ha cridat l'atenció és la semblança d'aquestes *coplas* amb l'*estribillo* del villancet «Venid, almas, venid», de Pablo Bruna (1611-1679), que, tal com s'ha assenyalat en parlar de l'*estribillo*, és una obra que estigué a l'arxiu de la catedral de Girona.¹⁹²

Cal dir, finalment, que les esmentades *coplas* no són el moviment final del villancet, ja que en aquest cas és una ària l'encarregada de cloure les parts abans de retornar a l'*estribillo*.

3. Venid, almas, venid

Pablo Bruna (1611-1679)

The musical score is for a four-voice setting of the villancet «Venid, almas, venid» by Pablo Bruna. It includes parts for Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and an Accompaniment (Acomp). The music is written in common time (C) and features a homophonic texture. The lyrics are: "Ve - nid, ve - nid, al - mas, ve - nid, y sa - breis hoy, y sa -".

192. F. CIVIL, «Pablo Bruna y Jaime Molina, organistas aragoneses de Daroca y Gerona respectivamente», *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1979, p. 281-293. També cal consultar P. CALAHORRA, *Obras de los maestros de la Capilla de Música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*, vol. II, Saragossa, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, Diputación Provincial de Zaragoza, 1985, col.-I. «Polifonía Aragonesa», núm. 2.

5

Ti.1 sa-breís hoy, que si al-go sois, que si al-go sois, es cier-to que de na-da os hi-zo Dios. es

Ti.2 sa-breís hoy, que si al-go sois, que si al-go sois, es cier-to que de na-da os

A breís hoy, que si al-go sois, que si al-go sois, es cier-to que de na-da os

T breís hoy, que si al-go sois, que si al-go sois, es cier-to que de na-da os

Ac breís hoy, que si al-go sois, que si al-go sois, es cier-to que de na-da os

6.2.3. Coplas a solo

6.2.3.1. Amb esquema rítmic de pastorel·la

Ens referim, aquí, a aquelles *coplas* que en l'esquema rítmic presenten una construcció de regust popular, i més concretament a les que tenen un ritme de pastorel·la o siciliana —corxera amb punt-semicorxera-corxera. Hem detectat aquest esquema rítmic en *coplas* de villancets com ara ACG XLIII, 129 Gm, BC 745/22 i BC 733/17, tot i que en aquest últim ja intervenen instruments i també pertanyeria al grup de *solo-tutti*. Ens interessa destacar, sobretot, el caràcter pastorívol de les *coplas*, amb el típic balanceig del ritme en qüestió. Així, i tal com ho explica Josep Maria Gregori en el seu estudi i transcripció de la nadala «Vetllau, vetllau»:

[...] Al nostre albir, la denominació amb la qual ens ha arribat estampada dins la literatura de fil i canya de finals del segle XVIII i principis del passat, el *Tam-pa-tan-tam*, pot contemplar, a més de la pintura fonètica de la remor d'un bressol, l'expressió, no tan sols del fruit d'una senzilla analogia amb la seva pròpia ritmologia [corxera apuntada-semicorxera-corxera – corxera apuntada], sinó també d'una llunyana reminiscència onomatopeica dels agents físics —els instruments de percussió, timbal, tamboret, etc...— que la produïen [...].¹⁹³

193. J. M. GREGORI, «Vetllau, vetllau», *Tres nades catalanes: Segles XVII i XVIII*, transcripció i estudi de Francesc Bonastre i Josep Maria Gregori, Canet de Mar, Cannetum, IUDIM, 1981b, p. 4-5.

Vetllau, vetllau

Anònim (finals s. XVIII)
Trans.: Josep M. Girelli

COBLES

Tiple I 1.^a 2.^a

Tiple II

Tiple III

Tiple IV

Accomp¹⁰

1. Pucs Je - sús naix en Bet - lem per las pe - nas, dei - xau - lo, dei - xau - lo vet - llar un
2. Dei - xau - lo dor - mir, que qui dorm se en - sa - ya, en mig del son de la nit a mo -

5 RESPOSTA

Tr.1 xic, Vet - llau, vet - llau in - fan - tet a - man - tis - sim, dor - miu, dor - miu, que ja és la mit - ja nit. I ja que és
rif. Si - len - si

Tr.2 Vet - llau, vet - llau in - fan - tet a - man - tis - sim, dor - miu, dor - miu, que ja és la mit - ja nit.

Tr.3 Vet - llau, vet - llau in - fan - tet a - man - tis - sim, dor - miu, dor - miu, que ja és la mit - ja nit.

Tr.4 Vet - llau, vet - llau in - fan - tet a - man - tis - sim, dor - miu, dor - miu, que ja és la mit - ja nit.

Ac

Proposem, a continuació, l'exemple de les *coplas* del villancet ACG XLIII, 129 Gm. Observeu el balanceig amb el ritme esmentat.

6.2.3.2. A la moderna

BC 733/18

Les *coplas* de nova factura no solament evolucionen pel fet de la introducció d'instruments, sinó també per l'element formal en si mateix. Per exemple, en el villancet BC 733/18, les *coplas* presenten una escriptura d'*arioso* per a una sola veu i acompanyament. En aquest exemple se'ns mostra, fins i tot, com l'estructura de *solo-resposta* s'enderroca a favor d'un tractament únicament solístic. A més a més, van precedides d'una *aria* i seguides d'un *recitado*, que desemboca en un *todos*, cosa que fa que —les *coplas*— no siguin el darrer mo-

viment. La melodia d'aquestes *coplas* recorda la de «La Ritirata de Madrid» de Bocherini. Destacaríem, també, el fet que les flautes només intervenen al final (c. 7-10) tot fent una florida paràfrasi del cant, amb sextets de semicorxera, tresets i ritmes apuntats que confereixen al conjunt un cert aire marcial que està conforme amb el text: «Quando Dios le dio el bastón de Capitan General, de la tropa Angelical, fue grande emulación [...]». Finalment, direm que és l'*alto* l'encarregat de cantar totes les *coplas*.

ACG XLIII, 134 Gm

Fixem-nos que aquestes *coplas* estan preludiades i postludiades per l'acompanyament. Aquí també es podria parlar d'unes *coplas* del tipus *arioso*. Hi trobaríem una certa similitud amb l'*arioso* del baix del «Quia fecit mihi magna», del *Magnificat* en re M (BWV 243) de J. S. Bach.

5. Quia fecit mihi magna

Observant els dissenys melòdics, ens adonarem d'un cert parentiu entre els diversos motius: cadències autèntiques que repeteixen la dominant en 8a descendent i resolen a tònica per sota, els motius de les semicorxeres, etc. És cert que no són idèntiques i que hi hem d'anteposar un gran *mutatis mutandis*, però s'hi escolen alguns elements que fan que sigui impossible caure en la temptació de la comparació. Finalment, farem notar un aspecte curiós: la quarta estrofa és cantada en forma de *recitado*. Això implica una cessió de la importància de les *coplas* a favor de l'ària que la segueix. En aquest sentit, les *coplas* actuen com a pont entre l'*estribillo* i l'*ària*.

ACG XLIII, 122 Gm

D'aquestes *coplas* només destacaríem l'ornamentació escrita amb notes petites juntament amb la nota real i l'estil *arioso*. Per cloure, direm —tot aprofitant l'explicació en aquestes *coplas*— que, en general, les *coplas* no presenten tota l'exuberància semanticodescriptiva de l'*estribillo*; no obstant això, s'hi ha trobat un element simbòlic que no per ser rar és menys significatiu. Ens referim al fet que la primera estrofa clou amb el mot «sol» amb un acord de sol m i fent —les dues veus— la nota sol (aquest procediment, ho avancem, també ens l'hem trobat en l'*aria justo* (final part B) del villancet BC 733/19 i en l'*aria* (c. 80) del villancet ACG XLII, 89 Gm). Recordem que aquest tecnicisme ja és una constant en el Barroc. Per exemple, J. S. Bach escrigué algun fragment musical usant les notes del seu nom (B = sib-A = la-C = do-H = si); o l'ús del sostingut (#) en les diverses entrades imitatives dels cors I i II en «LaB ihn kreuzigen!»¹⁹⁴ («crucifica'l») quan les veus canten «kreuzigen» (recordem que «kreuz» té dos significats en alemany: 'creu' i 'sostingut'). Per tant, és important destacar aquests elements ja que, com diu Bukofzer:

[...] Los principios abstractos del orden no se habían separado aún del placer estético, y en realidad lo realizaban; al igual que las referencias alegóricas y emblemáticas de la música, contribuían a hacer más intensa la comprensión musical [...].

[...] Tenemos que reconocer el enfoque especulativo de la música como uno de los fundamentos de la música del barroco y del arte en general, sin exagerar ni reducir su importancia [...].

[...] La forma audible y el orden inaudible [i elements al·legòrics i simbòlics] no eran conceptos que se excluyesen u opusiesen mutuamente, [...] sino aspectos complementarios de una misma experiencia: la unidad del conocimiento de los sentidos y del intelectual [...].¹⁹⁵

6.3. LA INTRODUCCIÓN

Segons Lauberg,¹⁹⁶ podem trobar tres tipus de gèneres dins la retòrica literària: el «genus humile», el «genus medium» i el «genus sublime». Doncs bé, la *in-*

194. J. S. BACH, *Matthäus-Passion*, BWV 224, Mainz, Eulenburg, núm. 953, 1968, p. 224.

195. M. BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, col·l. «Alianza Música», núm. 30 (1a ed., Nova York, 1947), p. 372-373.

196. H. LAUSBERG, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983 (1a ed., 1975), p. 236-237. L'autor, basant-se en tractadistes antics, classifica la retòrica literària en tres gèneres: *genus humile*, *genus medium* i *genus sublime*. El *genus humile* (*summissum, tenue, subtile, gracile*) té poc *ornatus*; només vol ensenyar (*docere*) i provar (*probare*). Les seves virtuts són la *puritas* i la *perspicuitas*. En prosa seria l'estil epistolar (ex.: *Églogues* de Virgili). El *genus medium* (*modium, mediocre, moderatum*,

troducción pertanyeria al «genus humile», ja que pel seu objectiu —ensenyar, mostrar, «introduir»— presenta pocs tecnicismes gramàtics o compositius si el comparem amb l'*estribillo*. Alhora, el «genus humile» cerca «docere» —ensenyar— i provar, i, per tant, també conté pocs «ornatus». És en aquestes línies retòricomusicals on trobarem circumscrites les nostres *introducciones*.

6.3.1. Als villancets amb instruments

Les *introducciones* sempre estan escrites a quatre o vuit veus i acompanyament, malgrat que estan incloses en villancets que presenten instruments. Això ratifica, un cop més, l'estil sobri i auster de les *introducciones*, tot i disposar d'un contingent instrumental que s'usarà en els altres moviments.

Proposem, com a exemple, el villancet BC 735/30. Fixem-nos que presenta tots els ingredients de la *introducción*: brevetat (28 compassos), textura simple, un cert contrapunt imitatiu (c. 14-19) i una cadència final amb la típica sonoritat del Barroc hispànic. Aquesta sòbria construcció contrastarà amb el joc gramaticoinstrumental que emergeix en els altres moviments. A més a més, en aquest villancet apareixen dues àries.

No obstant això, el pare A. Soler ja havia escrit alguna *introducción* en què, malgrat la brevetat, la textura simple i el fet que només hi havia acompanyament, s'albiren uns dissenys que ja pertanyen al que hom anomena *estil galant*. Per a tot aquest comentari, vegeu la *introducción* del villancet «Oíd mortales».¹⁹⁷

Servatis servandis, Handel ens mostra en el darrer moviment —«Amen»— de la seva obra *Messiah* un fugat escrit en estil palestrinà i iniciat només per les veus i el baix continu. Això ens evidencia l'ús que feien els compositors d'altres llençalles a l'època que estudiem. Evidentment, si en Handel es nota un coneixement i una perícia de l'*stile antico* en l'obra citada, en Gònima ens inclinem a pensar que es tracta més d'un costum usual a l'època que no pas d'un coneixement tècnic tan brillant com el de Handel.

floridum) presenta un *ornatus* agradable; cerca delectar (*delectare*); el corresponent grau afectiu és l'*ethos*. Correspon a la lírica descriptiva (ex.: *Geòrgiques* de Virgili). Finalment, el *genus sublime* (*grande, robustum, vehemens, amplum, grandiloquum, validum*) palesa un *ornatus* patètic, vol commoure (*movere*). Dins la poesia correspon a la tragèdia (ex.: *Eneida* de Virgili). Doncs bé, podríem posar l'epítet a la *introducción* de *genus humile*, a les *coplas* de *genus medium* i a l'*estribillo* de *genus sublime*. Amb això corroborem, una vegada més, el fet que la música segueix un camí paral·lel a la retòrica.

197. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992.

6.3.2. *Com a substituta de l'estribillo*

Aquí ens referim, sobretot, a aquelles *introducciones* que substitueixen els *estribillos* com a moviment inicial i important. Es comporten com un veritable *estribillo* tant per la retòrica tecnicista com per l'extensió. Ja hem parlat d'aquesta qüestió quan ens hem referit als *estribillos*. Tot i això, cal recordar que aquest tipus d'*introducciones* les trobem en els villancets BC 766/28 i ACG XLIII, 134 Gm. En aquest últim, a més a més, en el compàs 23 de la *introducción* comença un *solo* de tenor a manera d'*arioso* que clourà l'esmentat moviment. Això corrobora el que hem dit respecte a la capacitat d'experimentació interna en les *introducciones* que substitueixen els *estribillos*.

6.3.3. *A solo i a duo*

Aquest tipus d'*introducción* només apareix en dues peces: un villancet, BC 733/15 (*a solo*), i una cantata, BC 762/22 (*a duo*). En ambdós casos la *introducción* segueix l'*apertura* inicial. Melòdicament es tracta d'una construcció en forma d'*arioso* on s'escolen elements galants: tresets ornamentals, baixos tambor, síncope, finals febles i escala de fuses ascendents —en els violins I i II de BC 762/22 (c. 22). Per tant, trobem ja que tot l'additament rococó ha penetrat fins i tot dins l'esfera de les *introducciones*.

6.4. *REMATE I/O TODOS*

6.4.1. *Sense instruments*

Inclouríem aquí dos villancets que en el moviment final no tenen més indicació que la denominació agògica —*andante* i/o *allegro*— però que, per les seves característiques d'extensió, lleugeresa i cloenda, són similars al *todos* i/o *remate*.

Els trets essencials del *todos* sense instruments són: ritmes i pulsacions ternàries i amb figuracions típiques del Barroc hispànic —hemiòlies, ritmes dactílics i síncope. En general, tant les indicacions agògiques —*andante* i/o *allegro*— com el batec ternari confereixen al moviment un caràcter lleuger i dansable com a moviment de cloenda. Vegeu l'exemple del villancet ACG XLIII, 101 Gm.

Pel que fa als villancets que només presenten denominació agògica —ACG XLII, 77 Gm i ACG XLIII, 109 Gm—, destacaríem la curiosa construcció melòdica del *solo* de l'ACG XLIII, 109 Gm, ja que inicia el tema tot arpegiant l'acord de tònica (fa M). També és digna de menció la introducció abarrocada amb corbes i contracorbes de l'acompanyament (c. 1-8). El fraseig de la introducció ens recorda les típiques unitats sintagmàtiques del Barroc pel que fa als arabescos de corbes

i contracorbes. Per a una millor il·lustració, compareu aquest villancet amb el *presto* de la sonata per a flauta en re M de Handel.¹⁹⁸



6.4.2. *Amb instruments*

En aquesta tipologia s'han trobat introduccions instrumentals i intervencions *a solo* i *a duo*. Amb els instruments, aquests moviments prenen importància com si es tractés del moviment inicial —vegeu l'ACG XLII, 89 Gm. En aquest villancet fins i tot la melodia galant inicial recorda la de l'*andante* del trio en sol M per a dos violins i baix de Salvador Rexach (c. 1725-1780).¹⁹⁹



198. G. F. HANDEL, *10 Sonatas for flute and piano* (Jean-Pierre Rampal, Robert Veyron-Lacroix), vol. III, Nova York, International Music Company, 1968.

199. S. REXACH, *Sonata en fa mayor de violín y de bajo y dos tríos, en mi mayor y en sol mayor, para dos violines y bajo*, introducció i transcripció de Lothar Siemens Hernández, Madrid, SEM, 1990.

7. Els moviments nous

7.1. L'OPERTURA

Només dues peces presenten *opertura*: el villancet BC 733/15 i la *Cantata a duo* BC 762/22. Les dues són de construcció similar i imprimeixen un caràcter àgil i gràcil a tota la peça perquè, com que són uns moviments inicials, sembla com si els seus ingredients galants marquessin la pauta del que s'esdevindrà després. En efecte, tot i que se succeeixen un seguit de moviments lents i ràpids, la figuració i el batec «galant» aletegen al llarg de les obres —sobretot en les àries. Tant és així, que podríem posar aquestes dues peces com a exemples de l'estil galant en Gònima.

7.1.1. Estructura

Estructuralment, les *operturas* presenten una organització binària:

AA-BB
T-D D-T

Tant Pauly com Ottaway²⁰⁰ proposen esquemes similars en l'evolució del primer moviment de la simfonia preclàssica. En aquest sentit, les *operturas* de Gònima estarien tipificades en el primer dels esquemes que aquests musicòlegs presenten. És a dir, l'estructura de les *operturas* correspondria a un moviment de *suite* del Barroc.

200. R. PAULY, *La música en el período clásico*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1975, p. 60 i H. OTTAWAY, «La Ilustración y la Revolución», a A. ROBERTSON i D. STEVENS, *Historia general de la música*, vol. 3, Madrid, Istmo, 1972, col·l. «Fundamentos», núm. 5, 6 i 7, p. 67.

Si les obertures napolitanes són una successió de temps ràpid-lent-ràpid, podríem dir que Gònima (1712-1792) només empra el primer *tempo*. De fet, aquesta característica l'apropa al pare A. Soler (1729-1783), atès que en els seus villancets «Oíd mortales» i «¡Alentad armonías!»²⁰¹ hi ha obertures amb trets estructurals idèntics que en les de Gònima. I és més, les unitats sintagmàtiques de l'ictus inicial són similars a les del nostre compositor.

OBERTURA

P. Antoni Soler
(1729-1783)

Cor I *Allegro*

Tiple

Alto

Tenor

Baix

Cor II

Tiple

Alto

Tenor

Baix

Allegro

VI.I

VI.II

Acomp.

201. A. SOLER, *Villancicos*, vol. 1, núm. 1 a 6, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, SEM, 1992.

Encara estem lluny del que Pauly²⁰² descriu com estructura del primer moviment de la simfonia de 1730 en endavant. Aquesta tipologia estructural correspondria més a l'*Obertura para orquesta en Re mayor* de Francisco Javier García (1730-1800)²⁰³ o a bona part dels primers moviments de les simfonies de Carles Baguer (1768-1808),²⁰⁴ car en aquestes s'entreveu un breu però significatiu episodi de transició, que preludia el que després serà la sonata clàssica. A més a més, en les simfonies de Baguer ja s'observa clarament la polaritat bitemàtica, cosa que, juntament amb la dialèctica tonal, conferirà més base, si és possible, a la consolidació definitiva de la forma sonata.

7.1.2. *Textura*

En general, les textures que manifesten les *operturas* de Gònima són, com diria Ratner, de *Melody and bass*,²⁰⁵ és a dir, els dos violins realitzen la línia melòdica mentre el baix els acompanya.

No obstant això, podríem exemplificar algunes textures o escriptures dels violins I/II:

- a) 3es paral·leles
 - BC 733/15 (c. 22-24)
 - BC 762/22 (c. 19-22)
- b) *Brilliant figuration*²⁰⁶
 - BC 733/15 (c. 9-10 o 31)
 - BC 762/22 (c. 58)
- c) *Singing style*²⁰⁷
 - BC 733/15 (c. 22-24)
 - BC 762/22 (c. 36-39)

202. R. PAULY, *La música en el período clásico*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1975, p. 60.

203. J. J. CARRERAS, *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F. J. García (1739-1809)*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1981.

204. J. M. VILAR, *Carles Baguer (1768-1808): Sinfonías*, Madrid, SEM, 1990a.

205. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 125.

206. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 122.

207. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 122.

7.1.3. *Temes o dissenys*

Les *operturas* només presenten un tema o complex temàtic que es repeteix en ambdues seccions, tot i que, a voltes, apareix una petita variació del tema inicial en forma d'un motiu més *cantabile* que no pas el de l'arrencada inicial —vegeu en BC 733/15 el tema inicial (c. 1-6) i també el tema inicial de la segona secció B (c. 22-27).

Els dissenys que mostren les línies melòdiques són típicament galants: sínco-pes —BC 733/15 (c. 2-5) o BC 762/22 (c. 3-5)—, ritmes galants —BC 733/15 (c. 16-18) o BC 762/22 (c. 40). En general, ens trobem amb motius breus, articulats i repetits.²⁰⁸ Tal com diu F. Valls (vegeu F. J. León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (p. 566)), a «[...] las aperturas o introducciones de la obra que se ha de cantar [si fuesen violines solos] se procura un modo de cantar agradable y dulce».

I, pel que fa a l'acompanyament, l'escriptura és, en la majoria dels casos, de baixos tambor:

BC 733/15 (c. 38-40)

BC 762/22 (c. 15-20)

7.2. EL RECITADO

7.2.1. *Secco*

Tots els *recitados* dels villancets d'Emmanuel Gònima són *secchi*, és a dir, sense instruments, només amb l'acompanyament. Recordem que estan construïts per explicar l'acció, ja que l'ària, amb el *da capo*, és antinarrativa. Estan elaborats a base d'una nota per síl·laba, tenen poca extensió, generalment entre deu i quinze compassos; tot i amb poc espai, presenten canvis colorístics assolits mitjançant modulacions passatgeres (*agitadas*),²⁰⁹ i, finalment, cadencien la tonalitat de l'ària que els segueix.

Vegeu, com a exemple, el segon *recitado* del villancet BC 733/19: comença amb un acord de la dominant (a re M) de sol M en primera inversió. Seguidament, el tiple I del primer cor canta el *recitado*, que només presenta onze compassos. L'ictus inicial és acèfal i el final s'escau en temps fort. És un *recitativo secco*,

208. C. ROSEN, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza, 1986, col·l. «Alianza Música», núm. 29, p. 68.

209. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 249-250.

format per la relació nota/síl·laba i per un auster acompanyament en notes pedal. Les modulacions són diatòniques i tenen la seqüència següent: sol M (c. 1) - fa M (c. 2-4) - la m (c. 4-7) - fa M (c. 8) - sib M (c. 9) - fa M (c. 10-11). Hi ha uns petits ornaments, com l'*appoggiatura* i els mordents (c. 2, 4, 7, 9). En els compassos 10-11, el *recitado* conclou amb una cadència autèntica conclusiva sobre la tònica, fa M, tot preparant, així, la tonalitat del moviment següent.

Cal dir que a l'època també s'usaven *recitados acompañados*, com ara el *recitativo acompañado* del primer número vocal del *Messiah* de Handel.

Pel que fa al marc hispànic, Marta Sánchez²¹⁰ ens enumera els instruments que acompanyaven alguns dels *recitados* de Juan Francés de Iribarren.

7.2.2. A duo

Només disposem d'un sol villancet que presenti un *recitado a duo*, però, malgrat això, és prou significatiu. Es tracta del villancet BC 772/20. Vegem-ne el text:

Recitado

Sube el alma a su cielo, el sol a Oriente,
el cristal puro a su perenne fuente.
A la deidad por soberano instinto,
la aroma, el cinamomo, el terebinto,²¹¹
Sube,
Quien!
dilo tú, sacra armonía,
en brazos de Jesús sube María.

L'existència d'aquests tipus de *recitados* es manifesta en els *recitativos* de la *Passió segons Sant Mateu* de J. S. Bach. No obstant això, hem considerat oportú incloure un exemple hispànic del segle XVIII. Concretament, ens referim als *recitados a duo* del villancet «Dos maestros de capilla» del pare A. Soler.²¹²

210. J. FRANCÉS DE IRIBARREN, *XVIII century Spanish music villancicos of Juan Francés de Iribarren*, ed. a cura de M. Sánchez, Pennsilvània, Yvette E. Miller, 1988, p. 67-68.

211. *Cinamomo*: arbre sant, arbre del paradís, arbre argentat; *Terebinto*: cornicabra, noguerola, púdol. Ambdues definicions han estat extretes del *Diccionari castellà-català i català-castellà* de S. Albertí.

212. S. RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el XVIII*, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación de Cuenca, 1979, i transcripció de *Siete villancicos de Natividad* d'A. Soler.

50

Maestro de capilla moderno

¡Ah!, Se - ñor ma - es - tro, us -

Maestro de capilla anciano

¿Qué se o - fre - ce ya?,

55

ted pon - drá en sol - fa el ci - rio pas - cual:

60

el buey a la su - ya dos

També s'ha de dir que en els villancets de Juan Francés de Iribarren apareixen *recitativos* per a tiple i cor, i per a dos cors.²¹³

7.2.3. *Dramàtic i/o narratiu*

Els *recitados* de Gònima són, en la majoria dels casos, narratius; és a dir, el text narra l'acció de l'ària següent. Per tant, el narrador actua com una veu en off, com l'evangelista de les passions de Bach. Vegeu-ne un exemple il·lustratiu en el villancet BC 733/19:

Recitado

No por acción se admire portentosa
la detención gustosa
que de Xavier

213. J. FRANCÉS DE IRIBARREN, *XVIII century Spanish music villancicos of Juan Francés de Iribarren*, ed. a cura de M. Sánchez, Pennsilvània, Yvette E. Miller, 1988, p. 67-68.

en obsequioso anhelo
 hizo pronto el sol,
 suspendiendo al cielo
 que si a la voz de imperio tan sagrado,
 no hubiera el sol parado,
 de natural asombro, o rendimiento
 fuera su detención menor portento.

D'altra banda, també ens trobem amb alguns *recitados* dramatitzats, puix que el text està escrit en primera persona i el desenllaç dramàtic es resol en l'ària que els segueix. Vegeu el villancet ACG XLIII, 125 Gm, en què, a més a més, emergeixen abundants recursos semàntics en adaptar la música al text, cosa que confereix més dramatisme al *recitado*:

Recitado

La luz me falta
 la zozobra sobra
 fluctúa el pecho
 la razón zozobra.
 Crece la angustia
 el valor fallece
 la lengua se entorpece
 el latido se para
 y en inquieta opresión
 angustia rara,
 a manos de mis culpas
 y desvelos me muero.
 Ay de mí, valedme cielos.

Fins i tot José de Torres, referint-se a la pràctica d'interpretar el baix continu en els *recitados*, diu:

[...] Se ha de acompañar sin compás, observando por dónde camina la voz para dar consonancia al tiempo preciso y en el paraje que le corresponda, por cuya causa se escribe en dos acompañamientos que toca. Como también para detenerse o caminar si la voz se detuviera o caminase para expresar algún afecto, el acompañamiento le espera y le siga.²¹⁴

214. J. FRANCÉS DE IRIBARREN, *XVIII century Spanish music villancicos of Juan Francés de Iribarren*, ed. a cura de M. Sánchez, Pennsilvània, Yvette E. Miller, 1988, p. 67-68.

Els *recitados* de Gònima, tal com s'ha vist, es diferencien dels recitatius teatrals francesos, ja que aquests abandonen la lliure declamació per seguir més aviat el ritme del llenguatge teatral.²¹⁵

Recordem, tal com diu Tosi, que el *recitado* de tipus eclesiàstic (els de Gònima també pertanyen a aquesta categoria):

[...] es normal que se cante de acuerdo con la santidad del lugar, que no admite bromas equívocas de estilo indecente, sino que requiere «messa di voce», muchas apoyaturas y que se mantenga una continua nobleza. El arte con el que se expresa después no se aprende más que con el estudio agradable del que espera hablar con Dios [...].²¹⁶

7.3. L'ÀRIA

Les àries són un element important de cara a escatir un canvi estilístic del Barroc al Preclassicisme. En efecte, l'esquema formal del villancet anirà prenent progressivament elements de la cantata italiana. Un d'aquests elements, i potser el més important, és l'ària. I no és únicament que l'antic esquema *estribillo-coplas* es dilati amb nous moviments, sinó que, fins i tot, l'impacte de l'estructura de l'ària serà tan significatiu que l'esmentat arquetipus esdevindrà substitutori dels moviments principals de l'antic esquema; és a dir, de l'*estribillo* i de les *coplas*, ja que, a voltes, el villancet s'inicia o es conclou amb una ària a diverses veus.

Si a les oposicions a mestre de capella del segle XVII s'exigia, entre altres coses, la composició d'una música amb text en llatí i d'un altra amb text en vulgar (exigència que era estipulada bàsicament per comprovar la perícia del candidat en la composició de villancets i peces afins), tenim notícies que a les del segle XVIII, a les condicions anteriorment exposades se n'afegia una altra, la de saber compondre villancets amb àries i, fins i tot, en algun cas, cantates.²¹⁷ De tot això es desprèn la gran influència italiana que visqué la Península en aquella època.

Des del punt de vista estètic, també podem dir que l'ària és el receptor del gust rococó. En efecte, un dels signes de la davallada de l'estètica barroca seria un cert relaxament general de la grandiloquència i l'enlluernament. Així, Bernini deia: «[...] Que no em parlin de res que sigui petit [...]».²¹⁸ En canvi, el rococó, com asse-

215. U. KRAEMER, comentari al disc *Pygmalion* de Rameau. (Deutsche Harmonia Mundi, HM 20386 HM57, 1981).

216. A. BASSO, *La época de Bach y Haendel*, Madrid, Turner, 1986, p. 167 (vol. 6 de la *Historia de la música*).

217. M^a A. M. QUIÑONES, *Joaquín Tadeo de Murguía: 1759-1836: Organista de la catedral de Málaga*, Màlaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, p. 147-149.

218. V. TAPIÉ, *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978 (1a ed., París, 1957), p. 381.

nyala Philippe Minguet, es refereix a les petites proporcions: «[...] No és la quantitat d'ornaments el que està en tela de judici. Molt més notable és la diferència d'escala... la tendència a la reducció [...]».²¹⁹ És a dir, es passa d'un art monumental (contrast)—policoralitat, textures polifòniques— a un art decoratiu i menys solemne (miniatura)—melodia acompanyada, ritmes galants... L'ària, com que està pensada per a una o poques veus, és la forma que representarà millor el rococó o l'estil galant, ja que en aquest reduït conjunt sonor les subtilestes detallístiques hi són d'una manera plaent i juganera. En canvi, en el Barroc, com que és concebuda per a un conjunt tectònic, les subtilestes musicals no hi són tan evidents, ja que importa més el bloc sonor que no el detall.

S'ha elaborat una taula on consten diverses variables analitzades: dedicació, ària tipus, recitat tipus, nombre d'àries i recitats, esquema rítmic i observacions.

Ens interessa precisar que, pel que fa a l'ària tipus, ens referim aquí a l'estructura d'*aria da capo* tripartida (A-B-A). En aquest sentit, s'ha observat si aquest model estructural era seguit per les àries de Gònima, i ja avancem que, evidentment, segueix l'arquetipus estructural ternari. També s'ha quantificat, en alguns casos, el nombre de veus que intervenen en les àries.

El recitat tipus ens indica un recitatiu que respon a les característiques de *recitado secco*, és a dir, sense instruments. En un cas —BC 772/20— s'ha aclarit que es tracta d'un *recitado a duo*.

S'especifica el nombre d'àries i recitats que hi ha en els villancets.

Es recull només l'esquema rítmic que fa referència, d'una banda, a ritmes de dansa (*menuet, siciliana i giga*), i, d'una altra, als ritmes galants o d'òpera bufa. Com es veurà, no es recullen altres esquemes rítmics no tipificats sota els anteriors epígrafs.

A la columna d'observacions fem constar les seccions i la tonalitat corresponent de les àries en qüestió. En la variable que fa referència a la dedicació, s'ha intentat trobar correlació amb els altres paràmetres, però la recerca no ha donat els fruits desitjats.

Dels vint-i-nou villancets, vint-i-cinc contenen àries, d'un total de trenta-cinc, fet que corrobora la penetració de l'*stilus theatralis* en l'àmbit de la música religiosa.

219. P. MINGUET, *L'esthétique du Rococo*, París, Catedra, 1966. Citat per Víctor TAPIÉ a *Barroco y clasicismo*, Madrid, Catedra, 1978 (1a ed., París, 1957), p. 381.

Villancicos amb àries i recitados (I)

<i>Villancet</i>	<i>Dedicació</i>	<i>Ària tipus</i>	<i>Rec. tipus</i>	<i>N. A. i rec.</i>	<i>Observacions</i>		<i>Esquema rítmic</i>
BC 733/15	Corpus	+	+	2	A ₁ : A: Sib M A ₂ : A: Fa M	B: Re m B: Re m	A ₁ : síncope òp. bufa A ₂ : minuet té obertura instrumental
BC 733/17	St. F. Xavier	+	+	2	A ₁ : A: Re M A ₂ : A: Sol M	B: Si m B: Mi m	A ₂ : ritme galant
BC 733/18	St. Josep	+	+	1	A: Sol M	B: Mi m	ritme galant
BC 733/19	St. F. Xavier	+	+	2	A ₁ : A: Fa M A ₂ : A: Sib M	B: Re m B: Sol m	3/8 A ₂ minuet
BC 735/30	St. Josep	+	+	2	A ₁ : A: Sib M A ₂ : A: Fa M	B: Re m B: Re m	
BC 762/22	Corpus denominació «Cantata»	+	+	2	A ₁ : A: Sol M A ₂ : A: Sol M	B: Mi m B: Mi m	A ₁ : ritme galant A ₂ : minuet té obertura instrumental
BC 762/23	Verge denominació «Cantata»	+	+	2	A ₁ : A: Fa M A ₂ : A: Re M	B: Re m B: Si m	
BC 772/19	Sta. Fe	+	+	2	A ₁ : A: Re M A ₂ : A: Sib M	B: Si m B: Sol m	
BC 772/20	Verge	+	+	1	A: Re M	B: Si m	
ACG XLII, 71 Gm	Corpus	+	+	1	A: Re M	B: Si m	giga 6/8
ACG XLII, 77 Gm	Verge	+	+	1	A: Sib M	B: Sol m	giga 6/8
ACG XLII, 89 Gm	Corpus	+	+	1 (2R)	A: Sol M	B: Mi m	
ACG XLIII, 98 Gm	Corpus	+	+	1	A: Sol m	B: Re m	giga 6/8
ACG XLIII, 101 Gm	Corpus	+	+	2	A ₁ : A: Re m A ₂ : A: Fa M	B: Fa M B: Re m	siciliana 12/8 A ₁
ACG XLIII, 108 Gm	Corpus	+	+	1 (2R)	A: Do M	B: La m	siciliana 6/8

<i>Villancet</i>	<i>Dedicació</i>	<i>Ària tipus</i>	<i>Rec. tipus</i>	<i>N. A. i rec.</i>	<i>Observacions</i>	<i>Esquema rítmic</i>
ACG XLIII, 109 Gm	Corpus	+	+	1	A: Sol M B: Re m <i>aria largo</i> l'ac. usa majoritàriament l'esquema	
ACG XLIII, 113 Gm	Corpus	+	+	1	A: Fa M B: Re m	giga 6/8
ACG XLIII, 122 Gm	Corpus	+	+	1	A: Sol M B: Si m a la represa de A canten tots	
ACG XLIII, 124 Gm	Corpus	+	+	1	A: La m B: Mi m	siciliana 6/8

Villancets amb àries i recitats (II)

<i>Villancet</i>	<i>Dedicació</i>	<i>Ària tipus</i>	<i>Rec. tipus</i>	<i>N. A. i Rec.</i>	<i>Observacions</i>	<i>Esquema rítmic</i>
ACG XLIII, 125 Gm	Corpus	+	+	1	A: Do M B: La m	
ACG XLIII, 129 Gm	Corpus	+	+	1	A: Do M B: La m a la represa de A canten tots	
ACG XLIII, 130 Gm	Corpus	+	+	2	A ₁ : A: Sol m (tònica) B: Sib M A ₂ : A: Sib M (tònica) B: Sol m	siciliana 2/8
					a la represa de A canten tots	
ACG XLIII, 132 Gm	Corpus	+	+	1	A: Do M B: La m	giga 6/8
ACG XLIII, 133 Gm	Corpus	+	+	2	A ₁ : A: Sol M (hi manca l'ac.) B: mi m A ₂ : A: Do M (hi manca Ti II) B: mi m (dominant)	
ACG XLIII, 134 Gm	Corpus	+	+	1	A: Sol m (tònica) B: Re m (dominant)	

7.3.1. Estructura

Les trenta-cinc àries dels nostres villancets presenten una organització tripartida d'*aria da capo* (A-B-A) *alla* Hasse.

Les seccions estan dividides en subseccions (R_1 - a_1 - R_2 - a_2 - R_3 i b) que les cesuren amb cadències autèntiques o galants.²²⁰

Les seccions A i B presenten idees temàtiques lleugerament diferenciades en la majoria dels casos, tot i que a voltes són les mateixes —àries rondó— (vegeu BC 733/17 i BC 733/19).

Pel que fa al pla harmònic, les modulacions de tònica a dominant i viceversa en la secció A són les que fonamenten el joc estructural —en la majoria dels casos són diatòniques— i, segons el pare Antoni Soler, s'anomenarien *largas*.²²¹ El pas de la secció A a la B es du a terme predominantment per una transposició del to major al seu relatiu menor.

Secció	A					B	A
Subsecció	R_1	a_1	R_2	a_2	R_3	b	
Pla harmònic	tònica	tònica-dominant	dominant	dominant-tònica	tònica	tònica	

El teòric i compositor Francesc Valls ens parla tant de l'estructura com del pla tonal de l'ària:

Al principio de este invento, no avía otro que cantar la copla; pero después se añadió, que dividida ésta en dos partes se repitiese la primera, hasta la mitad, donde finalizasse. El modo como se divide es, que la primera parte de ella es de un Tono y la segunda de otro; y si los dos tonos son opuestos vg. 1o. y 5o. ò 6o. o otros semejantes es el Aria más plausible.²²²

Tot i que Gònima optà per aquest model, recordem que a mitjan segle XVIII, com diu Rosen,²²³ coexisteixen, juntament amb l'*aria alla* Hasse, diversos arquetipus estructurals d'ària:

220. C. L. CUDWORTH, «Cadence Galante: The Story of a Cliché», *The Monthly Musical Record*, núm. 74 (setembre 1949), p. 176-178.

221. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 250.

222. A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. xxxi-xxxii (1979), p. 176.

223. C. ROSEN, *Formas de Sonata*, Barcelona, Labor, 1987, p. 70-71. Vegeu, també, pel que fa a l'*aria da capo* usada per Gònima, J. FRANCÉS DE IRIBARREN, *XVIII century Spanish music villancicos of Juan Francés de Iribarren*, ed. a cura de M. Sánchez, Pennsilvània, Yvette E. Miller, 1988, p. 65-66.

1. *Aria dal segno*: A-B-A (del R_1 al R_2)
2. Sense desenvolupament: A (del R_1 al R_2)-B-A (del R_2 al R_3)

7.3.2. *Textura*

El teixit de les àries és predominantment de melodia acompanyada, ja que normalment són escrites per a una sola veu i/o per a dues. Però en alguns casos ens trobem que l'escriptura de les àries és per a diverses veus (vegeu l'*aria allegro* inicial del villancet BC 733/19, escrita per a vuit veus, on es coordinaran trames texturals, com el contrapunt imitatiu, l'*stile concertato* i l'homofonia). Aquest recurs d'emprar arquetipus estructurals pensats per a una o dues veus, però transvasats a quatre o vuit veus, ja el trobem en el moviment inicial de l'*Oratori de Nadal* de J. S. Bach, on s'observa la intervenció de quatre veus (S, A, T, B) i d'instruments com trompes, flautes, oboès, violins, fagots, continu i timbales. Aquest recurs és interessant de comentar, ja que evidencia la transferència d'estructures formals, en el nostre cas d'*aria da capo*, a esquemes formals per a més veus i instruments. Conseqüència d'aquesta constatació és que en aquesta època l'estil prevalia sobre la forma, atès que un mateix motlle estructural s'adaptava a diversos llenguatges.²²⁴

També Francesc Valls ja recull la possibilitat de construir àries a diverses veus:

Trabájase el Aria a solo, dúo, 3, y a 4 y a muchas voces [...].²²⁵

Així, Gònima presenta villancets on:

1. L'*aria* és el moviment inicial:
Vegeu l'exemple citat, BC 733/19, i també BC 733/17.
2. L'*aria* és el moviment final:
Vegeu BC 735/30 o el ACG XLIII, 122 Gm, on a la represa (*da capo*) de l'ària canten *todos*.

Per cloure aquest subapartat referent a les textures, val la pena citar el villancet Ms 772/21 de Joan Crisòstom Ripollès (†1746), anterior a Gònima, i que ja assumia l'estructura tripartida d'*aria da capo* en l'últim moviment. També val la pena esmentar l'ària final del villancet «¡Alentad Armonías!», del pare A. Soler.

224. M. BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, col.l. «Alianza Música», núm. 30 (1a ed., Nova York, 1947), p. 367-368.

225. A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. xxxi-xxxii (1979), p. 177.

7.3.3. Esquema rítmic

Les àries de Gònima tenen l'atractiu de presentar esquemes rítmics tipificats com aires de dansa: siciliana, giga i minuet. Tal com diu Ratner:

The protocol and formality of 18th-century life were reflected in dances: the minuet, sarabande, and gavotte were of the high style, elegant and courtly; the bourrée and gigue, pleasant and often lively, represented the middle style, while contredanses and Ländler were of the low style, rustic and buoyant.²²⁶

Gònima emprà aquests models rítmics en les àries, cosa que, tal com acabem de veure en el text de Ratner, reflecteix un cert aire cortès, propi ja del que hom anomena *estil galant*. De fet, aquests aires de dansa s'infilten en les àries de Gònima tot conferint-los una gràcil ductilitat característica del rococó:

1. Esquema de siciliana

ACG XLIII, 124 Gm

Aria dulce (justo)

Compareu-la amb: l'*aria larghetto* (núm. 36) del *Messiah* de Handel i l'*aria* per a dues flautes i veu del villancet ms. 772/21 de Joan Crisòstom Ripollès.²²⁷

ARIA
Larghetto G.F. Händel

S
How beau - ti - ful are the feet of them

ARIA
Largo

Fl. I
Fl. II
Principio Canto
Alto

Accomp.
Continuo

226. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 9.

227. J. M. GREGORI, «La producció musical conservada de Joan Crisòstom Ripollès: 1746: Catalogació i transcripció», tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977.

2. Esquema de giga

ACG XLII, 77 Gm

Aria (andante)

Compareu-la amb l'*aria allegro* (núm. 16) «Rejoice greatly» del *Messiah* de Handel (versió original de 1743, escrita en esquema rítmic de giga) i amb l'*aria andante* de la *Cantada sola con violón, al Santísimo Sacramento. Atención, que hoy empieza*, de Joaquim García (c. 1710-1779).²²⁸

3. Esquema de minuet

BC 733/19

Aria (justo)

Compareu-la amb l'*aria andantino* per a *alto* «Eja mater fons amoris» de l'*Stabat Mater* de Pergolesi i amb l'*aria allegro* de la *Cantada al Nacimiento con flautas trabiessas. Por aquel Horizonte*.²²⁹

228. J. GARCÍA, *Tonadas, villancicos y cantatas: Para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*, estudi i transcripció de L. Siemens, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1984.

229. M. QUEROL, *Música barroca española*, vol. 5: *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos, 1640-1760*, Barcelona, CSIC, 1973.

Andantino ARIA G.R. Pergolesi

Allegro ARIA J.L. Haydn

Ens trobem, també, amb àries que presenten figuracions rítmiques típicament provinents de l'òpera bufa; és a dir, síncopes, motius curts i reiterats, etc. Per exemple:

1. Motius curs i repetits i amb ritme mecànic: BC 733/19; compareu-ho amb el moviment inicial de *La serva padrona* de Pergolesi, i amb l'inici del credo de la *Missa en Do menor* de W. A. Mozart.

Allegro maestoso CREDO W. A. Mozart



2. Síncopes i ritmes galants: BC 762/22 (*aria andante*); compareu-ho amb l'*allegro di molto* de «Dono d'amica sorte», de l'òpera *La Merope*, de Domènec Terradellas.²³⁰

230. D. TERRADELLAS, *La Merope*: Ópera en tres actos de Domingo Terradellas (1713-1751), transcripció i revisió de Robert Gerhard, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1951.

cu - ra, il mi - va - lo - re, che quan - do, il brac - cio, e for - te l'al -

Finalment, ens trobem amb un conjunt d'àries que no responen a un esquema rítmic tipificat, com per exemple l'*aria andante* del villancet ACG XLIII, 101 Gm.

7.3.4. Melodia

En general, la melodia de les àries de Gönima presenta un fraseig curt, repetitiu i articulat, com si es tractés de sanefes rococós. Som lluny de la llarga frase barroca en què el motiu rector generava, tot dilatant-se, el contornat típic d'aquestes frases. Compareu-ho, per exemple, amb la primera ària per a tenor, «Ev'ry valley», del *Messiah* de Handel.

ARIA

Andante

Fagots 1-2

Violini I

Violini II

Viola

Tenor

Continuo

f *senza Riepido* *f* *tr* *tr* *tr* *p* *p*

Measures 10-14 of the musical score. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (Soprano) and instrumental lines for Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (V), Tenor (T), and Bass (BC). The vocal line has lyrics: "Al · le · la · le, al · le · la · le". The instrumental lines include dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and trills (*tr*). The section is marked "con Rip." (with repeat).

Measures 15-19 of the musical score. The score continues with the same instrumentation and key signature. The vocal line has lyrics: "macht hoch er · la · ben, macht hoch er · la". The instrumental lines include dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The section is marked "senca Rip." (without repeat).

L'ària «El relámpago y el rayo» de la *Cantada sola de Reyes con violines y obue*. *Ha del rustico pastor* (1710), d'Antonio Literes, també és un exponent —a petita escala— de la frase barroca hispànica.

A musical score for the 'El relámpago y el rayo' aria. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line (Soprano) and instrumental lines for Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (V), Tenor (T), and Bass (BC). The vocal line has lyrics: "macht hoch er · la · ben, macht hoch er · la". The instrumental lines include dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The section is marked "senca Rip." (without repeat).

El re - lám - pa - go, el ra - yo y_el true -

- - - no, y_el true - - - no.

No obstant això, hem pogut esbrinar uns frasejos lleugerament diferents quant a la llargada, que responen, sobretot, a l'accentuació mètrica que comporta el batec rítmic dels esquemes de dansa. Per exemple, el ritme de giga és més lleuger que el de minuet (vegeu ACG XLII, 77 Gm i BC 733/19 —*aria justo*). En aquests dos exemples comproveu, també, el joc de corbes i contracorbes esmentat.

Doncs bé, tots aquests elements, més l'existència o no de ritmes galants, ritmes llombards, finals febles, tresets anticipatius de cadències, cadències galants, etc., ens predisposen a formular una possible divisió de les àries en dos grups: Barroc tardà (primer estil galant o rococó) i Preclassicisme (segon estil galant), tal com veurem més endavant.

7.3.5. Ornamentació

Hem detectat cinc tipus d'ornamentació: ornaments pròpiament dits, ornaments arbitraris (o notes escrites com a alternativa a la principal), ritmes galants, figuracions rítmiques i ornamentació improvisada. Exemples:

1. Ornaments pròpiament dits:
 - trinatats: BC 762/23, *aria allegro* (c. 30-33)
 - *appoggiaturas*: BC 762/23, *aria allegro* (c. 28-29)
 - mordents:
 - d'una nota: ACG XLIII, 125 Gm (c. 7)
 - de dues notes: ACG XLIII, 125 Gm (c. 7)
 - amb signe: ACG XLIII, 125 Gm (c. 1-2)
2. Ornaments arbitraris: ACG XLIII, 101 Gm, *aria andante* (c. 11, 14-15, 21-22)
3. Ritmes galants:
 - ritmes llombards: BC 733/19, *aria justo* (c. 11 i 13-14)
 - dissenys galants: BC 762/22 (c. 5-10)
4. Figuracions rítmiques:
 - Tresets: BC 733/17, *aria justo* (c. 1-5)
 - Síncope: BC 733/18, *aria andante* (c. 1-3)
5. Ornamentació improvisada: BC 762/23, *aria andante* (c. 57). Vegeu la indicació agògica de *largo* sobre aquest compàs.

7.3.6. *Veus i instruments*

La coloratura i la intervenció dels instruments en algunes de les nostres àries —juntament amb el fraseig i l'esquema rítmic— ens menen a observar l'entrada de l'*stilus theatralis* en l'àmbit eclesiàstic, malgrat les reticències d'alguns pensadors de l'època com el pare Benito Feijoo:

[...] Las cantatas que ahora se oyen en las Iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de minuets, recitados, arietas, allegros y a lo último se pone aquello que llaman grave, pero de eso muy poco porque no fastidie [...]. ¿Qué oídos bien condicionados podrán sufrir en canciones sagradas aquellos quiebro amatorios, aquellas inflexiones lascivas que contra las reglas de la decencia y aún de la música enseñó el demonio a las comediantas y éstas a los demás cantores? [...] El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el Sarao, ¿qué ha de hacer, sino acordarse de la dama con quién danzó la noche antecedente? De esta suerte la música, que había que arrebatarse el espíritu del asistente des del templo terreno al Celestial, le traslada de la Iglesia al festín, si el que oye, o por temperamento, o por hábito, está mal dispuesto, no parará ahí la imaginación [...].²³¹

231. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 163-164.

Però, per contra, la praxi era més avançada que la teoria. Així, Valls ens explica:

[...] no tengo por grave inconveniente, que se cante en la iglesia, en estilo recitativo, ni que a éste se le siga el aria.²³²

Gònima, com es veu, no és aliè a la pràctica de recitats i àries. Fins i tot, i tal com s'observarà, les seves àries contenen elements propis de l'estil belcantístic provinent de l'òpera.

La majoria d'àries són *a solo* (24); en menor quantitat hi ha les àries *a duo* (6), i en darrer terme hi ha cinc àries *a tutti* (a 4 o a 8 veus, com a moviment inicial o com a moviment final, i/o jugant entre un *solo-tutti* o represa del *da capo*).

Les àries *a solo* i *a duo* són interpretades —quan hi ha dos cors— per les veus del primer cor o *coro favorito* —tiple I/II, contralt i tenor. Així, tenim àries *a solo* per a tiple I, contralt i tenor; *a duo* per a tiple I - tiple II i contralt-tenor. Quan l'*alto* canta a duo amb el tenor, treballa en un registre que normalment vira vers la zona greu.²³³

Els àmbits tessitursals de les veus són els usuals a l'època: tiple (si2-sol4), *alto* (mi2-do4) i tenor (si1-sol4).²³⁴ Pel que fa als registres o zones més emprades per les veus solistes, ens trobem que:

1. El tiple, tot i que sovintaja la zona aguda, fa alguna incursió a la zona greu. Vegeu l'*aria andante* del BC 733/18: aguda (c. 26-27, 79-80), greu (c. 21-22, 60, 62).
2. L'*alto* treballa sobretot en el registre de la zona greu. És possible, doncs, que es tracti d'un *alto* greu. El registre fa que la zona de la ruptura pit-falset (do3-re3) sigui constantment abordada. Conseqüència d'això és l'ús de la combinació pit-falset, que devia fer l'*alto* per tal d'homogeneïtzar el timbre en aquesta zona.²³⁵ Vegeu l'*aria largo* del ACG XLIII, 109 Gm (c. 5-11).
3. El tenor canta, habitualment, en el registre mitjà (fa2-fa3). Podem dir que es tracta d'un tenor-baríton, ja que no es manté en un registre agut, sinó

232. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 573.

233. J. M. GREGORI, «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 480.

234. A. MARTÍN MORENO, «Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (s. XVIII)», *Anuario Musical*, vol. xxx (1975), p. 120.

235. J. M. GREGORI, «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 479.

que puja ocasionalment a l'agut mitjançant graus conjunts o salts intervàlics (vegeu l'*aria justo* del BC 733/19 (c. 42-43)). Molt possiblement, el nostre tenor hauria pogut cantar d'*alto*, ja que, com diu Josep Maria Gregori:

[...] El pas, o el salt, d'aquesta barrera tímbrica [es refereix a la zona de ruptura Do3-Re3] suposava una major dificultat natural per a les restants veus masculines que per al tenor, atès que per a ell la veu de *falsetto* resulta, segons García (1847), «une ressource heureuse et naturelle».²³⁶

Vegeu, finalment, exemples d'alguns salts intervàlics i coloratures que ja ens deixen entreveure la importància de la música *per se* sobre el text.

1. Tiple
BC 733/18, *aria andante*, salts de sèptima (c. 56, 58, 60); coloratures (c. 62-68).
2. Alto
ACG XLII, 71 Gm, *aria andante*, salts d'octava (c. 23); coloratures (c. 41-47).
3. Tenor
BC 733/19, *aria justo*, salts de sèptima (c. 33-34); BC 733/17, coloratures (c. 24-28); BC 772/19, *aria andante-allegro* (c. 36-40); aquesta ària la podríem tipificar d'*aria di bravura*.

Pel que fa als instruments, Roel del Río ens diu, tot transcrivint la definició de Brossard, que els instruments introdueixen l'ària (noteu, també, com eren de conscients els músics de la Península pel que fa a l'estructura de l'*aria da capo*):

[...] un principio de violines u otros instrumentos seguido en la voz con música graciosa y propia de su asunto, que en la primera parte de dos que tiene, acaba en el final del tono y en la otra tercera abajo, volviendo luego al principio (o Da Capo) hasta el dicho final de la parte primera.²³⁷

Hem dividit les àries segons si presenten instruments o no. Pel que fa al primer grup, en tenim —són les menys nombroses— amb dos violins, només una amb dues trompes i dos violins (*aria andante a duo* del BC 772/20), una més amb

236. J. M. GREGORI, «El tenorista, un antecesor del falsetista del siglo XVI y el problema de su técnica vocal: el único registro», *Nassarre* (Saragossa), núm. IV (1-2) (1988a), p. 122.

237. A. MARTÍN MORENO, «Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (s. XVIII)», *Anuario Musical*, vol. XXX (1975), p. 121.

dues flautes (*aria andante* del BC 733/18) i una darrera que presenta l'opció, típicament funcional del Barroc, de triar entre un violí o un oboè (*aria andante* del BC 733/17, *violin solo ô oboe*).

El grup de les àries sense acompanyament instrumental és el més nombrós. Tot i que aquestes àries són de factura moderna, els villancets als quals pertanyen presenten, sovint, l'esquema formal i la gramàtica compositiva pertanyents a un estil més arcaic.

A continuació, detallem els elements significatius del tractament que fa Gònima dels instruments i/o acompanyament de les àries. (Per a una puntualització més acurada, vegeu l'apartat «L'estribillo de factura nova», del capítol 6.)

Violins: a vegades, Gònima treballa amb escriptura de valors àgils que, units a les incursions en el registre agut, ja presenten una escriptura virtuosística (per ex., *aria allegro* del BC 733/19, c. 5-8). A voltes, el violí s'independitza de la veu (*aria justo* del BC 733/19, c. 33-35) o bé hi dialoga (*aria andante* del BC 733/17, c. 20-31).

Flautes: aquest instrument només apareix un cop en tots els villancets, en l'*aria andante* del BC 733/18. Per la tonalitat (sol M) i per l'àmbit tèsitural (mi3-mi5), suposem que es tracta més de flautes travesseres que no pas de bec. La línia melòdica de les flautes podria molt bé ser interpretada tant per violins com per oboès, tal com diu Francesc Valls:

El estylo de Música entre violines, oboesses y flautas casi es el mismo, pues lo que executa el violín, lo practica el oboe, y la flauta [...].²³⁸

En aquest únic cas les flautes toquen soles, ja que, com diu Valls:

Las flautas, como son instrumentos de poco cuerpo de voz, acostumbran tocar solas.²³⁹

7.3.7. Àrea semàntica i expressiva

En general, podem dir que a l'època que estem estudiant la música ja no és l'*ancilla* de la lletra, sinó que s'hi coordina. En efecte, en Gònima també trobem aquest procediment —detallat en l'apartat anterior—, que ens mena a pensar en un belcantisme vocal, tal com ho explica Bukofzer:

238. A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. XXXI-XXXII (1979), p. 169.

239. A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. XXXI-XXXII (1979), p. 169.

[...] L'estil del *bel canto* representa la reacció dels músics enfront dels dictats dels poetes: amb ell es restauren les lleis musicals immanents, i la música es coordinà, en comptes de subordinar-s'hi, amb les lletres [...].²⁴⁰

Però encara ens trobem que el text, vehiculat per la veu, és més important que la música instrumental, tal com ho escrigué Johann Mattheson a *Der vollkommen capellmeister* (1739):

The first distinction between vocal music and instrumental music [...] is that the first is the mother, the second the daughter [...].²⁴¹

No obstant aquesta concepció, les nostres àries expliciten una paradoxa, ja que, si bé hi trobem alguns recursos de clara semanticitat o simbolisme provocats per la relació text-música, és ben notòria la inclinació de la balança vers el llençatge instrumental perquè, com s'ha vist en l'anàlisi, hi ha una clara consciència instrumental²⁴² que ens ve del Barroc, i la música ja no esdevé *ancilla* de la *vocis*. Fins i tot el cant, que teòricament ha d'expressar el text, tindrà una veritable escriptura virtuosística (belcantista) similar a la instrumental. Recordem, també, que aquesta època és un moment de fortes polèmiques entre música i poesia o, dit d'una altra manera, entre música i text, ja que, segons els polemistes, l'una interpel·la els sentits mentre que l'altre es dirigeix a l'enteniment, a la raó.²⁴³

A la Península, el fons de la polèmica era la influència de la música teatral en l'àmbit religiós, que, evidentment, ens venia d'Itàlia. Així, tal com diu Nassarre:

[...] nunca debe ser causa final de la Música Eclesiástica el deleite del oído, pues sólo la delicia del canto causa perniciosos efectos en pluma de San Agustín, lib. 10, conf. cap. 33: «Cum mihi accidit ut me plus cantus quam res quae cantatur moveat, poen aliter me peccare confitor et tunc mallet me non audire cantantem». Si esto confiesa un agustino penitente del todo extrañado de profanas músicas y empleado sólo en el devotísimo canto de los Psalmos, ¿qué dirán los que en sus oídos sólo resuenan impuros teatrales y provocativos modos a vanos deleites? ²⁴⁴

240. M. BUKOFZER, *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza, 1986, col·l. «Alianza Música», núm. 30 (1a ed., Nova York, 1947), p. 129.

241. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 4.

242. F. BONASTRE, *Música y parámetros de especulación*, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 37-43.

243. E. FUBINI, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971, col·l. «Libros de Enlace», núm. 63, p. 13-17.

244. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 131.

Però també hi havia autors, com el mestre Eustaquio Cerbellón de la Vera, que hi estaven en contra:

[...] así como los conceptos pertenecen y miran propios al Entendimiento y las acciones a los ojos, así lo sonoro pertenece, sin tener otra esfera, a los oídos; con que el compositor que sólo está obligado a que no disuene de su canto lo que de suyo no es disonante al oído, lo estará únicamente a lo material de la voz, sin pararse a discurrir en su interpretación o alegoría, que esto es más propio del Entendimiento [...].²⁴⁵

I, finalment, també ens interessa destacar aquí la posició d'un gran intel·lectual de l'època, el pare Benito Feijoo, citat anteriorment, que mostra una posició intermèdia respecte a les dues anteriors, ja que destaca l'equilibri que hi ha d'haver entre música i text, tot explicitant, així, el concepte unitari que ha de regir qualsevol obra d'art:

[...] Es verdad que contra esta regla [molts músics no tenien en compte la lletra], que es una de la más cardinales, pecan muy frecuentemente los músicos en todo género de composiciones, unos por defecto y otros por exceso. Por defecto aquellos que forman la Música sin atención alguna al genio de la letra; pero tan grosera falta apenas caen sino aquellos que, no siendo verdaderamente compositores, no hacen otra cosa que tejer retazos de sonatas o coser arrapiezos de las composiciones de otros músicos. Por exceso yerran los que observando con pueril escrúpulo la letra, arreglan el canto a lo [que] significa cada dición de por sí, y no al intento de todo el contexto [...].²⁴⁶

En fi, veiem que en aquesta època s'emetien molts judicis de valor referents al fet musical, que feren córrer molts rius de tinta que cristal·litzaren en posicionaments, rèpliques i contrarèpliques.

Tot i les consideracions esmentades, hem trobat alguns elements semàntics i simbòlics que hem agrupat segons els apartats següents:

1. *Efectes dramaticoteatral*s

a) De l'*aria andante-allegro* del BC 772/19 destacaríem que tota l'ària presenta un caràcter d'*aria di bravura* i, curiosament, aquest caràcter es conjumina molt bé amb el text «No el Averno triunfarà» (c. 15-17); a la secció B de la mateixa ària

245. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 208.

246. A. MARTÍN MORENO, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976, p. 127.

ens trobem amb el recurs efectista de mantenir, d'una manera obstinada, setze semicorxeres a cada compàs (en el cas dels violins), mentre que l'acompanyament realitza un *murky bass*²⁴⁷ (baix ombrívol, mai més ben dit i usat); fins i tot s'hi escolen algunes dissonàncies (c. 64). El conjunt confereix una atmosfera de lluita inquietant entre «amazona», «Fe» i «el infierno», «conjurado». Aquests procediments foren molt emprats i coneguts arreu d'Europa: compareu-los amb el *recitativo* núm. 73, «Und siehe da, der Vorhang im Tempel [...]» («I heu's aquí que el vel del temple s'esquinçà en dues parts, des de dalt fins baix de tot, i la terra va tremolar i les pedres s'esberlaren»).

RECITATIVO

Cor I

Evangelista

Orgue Continuo

Und sic - he da, der Vor - hang im Tem - pel zer - riß in zwei Stück.

von o - ben an bis un - ten aus. Und die Er - de er -

be - be - te, und die Fel - sen zer - ris - sen, und die

Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - den auf viel Lei - - ber der

247. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 135.

E: Hei - li - gen, die da schlie - fen: und gin - gen

F: aus den Grü - bern nach sei - ner Auf - er - steh - ung, und ka - men in die hei - li - ge

C. cont.: 6 7 5 6 6 4 2 +6 5 6 4 7^b 6

O amb el cor final del núm. 33 «Sind Blitze, sind Donner In Wolken verschwunden? [...]» («Dissort! El llamp i el tro s'han fos. Oh cel, bada't! Oh infern!») de la *Passió segons Sant Mateu* de J. S. Bach.

Cor I 65 *Virace*

Fl. Vll-I-II Vla. Tr. A. T. B. BC

Sind Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den, Blit - ze

Cor II

T. B. BC

Sind Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den, Blit - ze

I, pel que fa a la Península, vegeu en el villancet «¡Qué tropas se divisan!» núm. 6 del pare A. Soler els compassos 63-70, que fan referència al text «Del horri-sono bronce las fauces destempladas».

Solo Baix Cor I

65

Del ho-rrí - so-no bron-ce las fau-ces des-tem-pla - - - das, las

fau-ces des-tem-pla - - - das pro-nun-cian si-len-cio-sas:

b) A l'aria *largo* del villancet ACG XLII, 109 Gm s'observa que l'acompanyament està construït a base de ritmes lents i apuntats (semicorxera apuntada-fusa), i cal dir que el text que conté diu «piedad Señor». Tornem a trobar aquí un procediment molt usat, també, arreu: compareu-lo amb l'aria *largo* per a l'*alto* «Fac ut portem Christi mortem», de l'*Stabat Mater* de G. B. Pergolesi.

VI.I

VI.II

Vla.

A

Vcl-Cb
Orgue

Fac ut por - tem Chri - sti mor - tem. Chri - sti mor - tem. pas -

p

c) A l'*aria justo* del villancet BC 733/19 trobem una dissonància melòdica de trítón (sib-mi) (c. 40-43) que subratlla el text «dura obstinación». Compareu-la amb el núm. 1 *recitativo accompagnato* del *Messiah* de Handel; en els compassos 23-24, el mot «iniquity» es resol per un interval melòdic de trítón (si-mi^T).

2. Efectes pictorícodescriptius

a) El *duo larghetto* del villancet ACG XLIII, 133 Gm ens mostra en els compassos 32-38 la llarga frase melismàtica sobre el mot «aire». Compareu-la amb l'*aria andante* del tenor (núm. 2 «shall be exalted» - «totes les valls seran aixecades») del *Messiah* de Handel.

b) A l'*aria andante* del villancet BC 762/23 trobem en els compassos 15-17 la frase melismàtica subratllant el mot «suspensión».

3. Elements simbòlics

El mot «sol» és cantat realitzant la nota sol en totes les veus —tant instrumentals com vocals— en els villancets BC 733/19 (c. 152 de l'*aria justo*) i ACG XLIII, 89 Gm (c. 80 de l'*aria a duo andantino*).²⁴⁸

Pel que fa a la retòrica, podríem qualificar l'ària de *genus medium*, que cerca la fruïció. Diríem que el caràcter d'*ethos* és el que escau més a l'ària, mentre que el recitat aniria més encaminat vers el *docere*, l'ensenyament, la narració. És per això que esdevindria un *genus simplex* o *humile*. El *genus sublime* l'adjudicariem als primers moviments, que tenen una certa envergadura —*estribillos* i les dues àries inicials dels villancets BC 733/17 i BC 733/19— i un abundant additament ornamental.²⁴⁹

7.3.8. Influències

Ressenyam en aquest paràgraf alguns elements ritmicomelòdics de les àries i d'altres moviments que presenten analogies i/o similituds amb elements provinents de les zones italianes, franceses, hispàniques, populars i arabigoandaluses.

248. Vegeu la nota 195 del capítol 6, que fa referència als moviments antics.

249. Vegeu la nota 196 del capítol 6, que fa referència als moviments antics.

Algun d'aquests components ja ha sortit en altres capítols, però creiem oportú agrupar-los de cara a una visió més àmplia dels ingredients que es posen en joc per poder-los comparar.

a) Italianes

La influència italiana és molt evident en l'època que estudiem²⁵⁰ i en els villancets de Gònima. Nosaltres, però, en destacarem solament dos elements (els altres ja han anat emergint al llarg de l'obra): el ritme mecànic i l'esquema rítmic de la siciliana. Les *aria allegro* dels villancets BC 733/19 i BC 733/17 presenten una construcció repetitiva a base de ritmes mecànics molt propis de la música barroca italiana. Compareu-los amb els compassos 1-12 i 28-37 del concert de «La primavera» de *Les quatre estacions*, de Vivaldi. També hem observat àries amb ritme de siciliana: *aria dulce* (ACG XLIII, 124 Gm), *aria justo* (ACG XLIII, 101 Gm). Compareu-les amb «La danza pastorale» de «La primavera» de *Les quatre estacions*, de Vivaldi.

b) Franceses

Si la influència d'elements musicals procedents d'Itàlia és de fàcil demostració, no passa el mateix amb elements d'inscripció francesa. Amb tot, tenim notícies de col·leccions de cançons d'aires i maneres franceses a la Península.²⁵¹ És possible que Girona, per la seva situació pròxima a la frontera amb França, facilités un transvasament d'influències franceses a l'àmbit català. Tant és així que Civil subscriu la hipòtesi d'H. Anglès de sustentar la possibilitat que Joan Verdalet (1632-1691) —que fou organista a la seu gironina— hagués rebut proposicions per integrar-se a la capella musical del rei Lluís XIV de França.²⁵² També cabria aquí la possibilitat de formular la hipòtesi de si un industrial taper (taps de suro) va portar música francesa en les seves anades i vingudes entre França i Girona (Sant Feliu de Guíxols).²⁵³ A més a més, recordem que els tractats de Rodríguez de Hita, Valls i Murguía parlen, com ja s'ha dit, de Rameau i d'autors francesos com Campra i Vernier.²⁵⁴ Quan parlem

250. Vegeu J. SUBIRÀ, *Relaciones musicales hispano-italianas del siglo XVIII: Panorama y esclarecimientos*, Madrid, (s. n.), 1966 (separata de la *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 95).

251. E. CASARES, «El Rococó en música: categoría estética y periodización», *Actas del II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977b, p. 19.

252. F. CIVIL, «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* (Girona), núm. XXI (1972), p. 147-149.

253. F. FERRER, *L'economia del set-cents a les comarques gironines*, Girona, Cambra de Comerç, Indústria i Navegació de Girona, 1989, p. 190-193.

254. Vegeu les notes 131 i 132 del capítol 6, que fa referència als moviments antics, i també A. MARTÍN MORENO, «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», *Anuario Musical*, núm. xxxi-xxxii (1979), p. 166.

d'influència francesa ens referim, sobretot, als ritmes apuntats (semicorxera amb puntet-fusa) que trobem en les àries dels villancets ACG XLIII 109, 125 i 134. Recordem que la famosa *inegalité* es pot trobar, sobretot, en obres d'autors francesos i de gust francès: Rameau, Couperin, etc. Aquesta *inegalité* adés estava escrita amb notes reals adés s'interpretava d'una manera *sub intellecta*.²⁵⁵

c) Hispàniques

Tot i que hi ha elements rítmics i melòdics de clara procedència de l'àmbit hispànic en àries de Rabassa i Prades,²⁵⁶ només hem trobat una petita influència (hispànica) ritmicomelòdica en les àries de Gònima. Es tracta de la secció B de l'*aria largo* del villancet ACG XLIII, 125 Gm.

d) Populars

Compareu l'inici (c. 8-10) de l'ària *andante* del villancet ACG XLIII, 129 Gm de Gònima amb l'inici de la *Cançó de pobre* recollida per Joan Amades.²⁵⁷ Cal notar que en l'estructura melòdica, no mètrica, presenten una certa similitud.

e) Arabigoandaluses

En aquest grup solament assenyalarem el fragment *a solo* de l'*alto*, «Ay, ay, que dolor que siente», (c. 23-26) de l'*estribillo* del villancet ACG XLIII, 109 Gm. La construcció —a base d'un tetracord sobre la dominant (el moviment és en sol m), re-mib-faT-sol— ens suggereix una sonoritat andalusa. Aquest element l'hem contrastat amb el que diu Pedrell sobre la qüestió: «[...] la escala compuesta en dicho género [escala oriental], consistía en una sucesión de “cuartas cromáticas” semejantes entre sí, separadas por un tono complementario». Seguidament, dóna el mateix exemple del nostre fragment. Pedrell conclou dient que es troba, sovint, en la música popular: «[...] La escala “cromática oriental”, basada sobre la dominante, se encuentra a cada paso en nuestra música popular [...]».²⁵⁸

255. R. DONINGTON, *The interpretation of early music*, Londres, Faber and Faber, 1989, p. 452-463.

256. V. RIPOLLÈS, *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.

257. J. AMADES, *Folklore de Catalunya: Cançoners*, 2a ed., Barcelona, Selecta, 1979 (1a ed., 1951), p. 775. No hem trobat cap semblança amb el material provinent d'A. CAPMANY, *Cançoners popular: Cançons populars catalanes*, facsímil de Barcelona, La Renaixensa, L'Avenç, 1901-1913, Barcelona, Ketres, 1980. *Les mosques de sant Narcís*, tot i referir-se a temàtica gironina, no l'hem trobada recollida per Gònima.

258. F. PEDRELL, «Apuntes sobre música local. Los ministriles del viático», *Revista de Gerona*, vol. XII (1888), p. 290-291.

8. Per una visió de conjunt: del Barroc al Preclassicisme

8.1. LA LÍNIA EVOLUTIVA DELS VILLANCETS

Tot i que no podem formular una periodització dels villancets d'Emmanuel Gònima a causa de la manca de datació dels manuscrits, sí que en podem definir una evolució estilística. Aquesta, a la vista de les dades, consta de tres etapes ben delimitades.

Una primera etapa (amb poca producció, aproximadament un 12 % dels villancets) la trobem en aquells villancets l'esquema formal dels quals està compost per l'antic esquema d'*estribillo* i *coplas* i acompanyament continu. En aquesta fase preval l'element textural per damunt de l'estructural, és a dir, la trama de contrapunt imitatiu hi té un pes específic prou important per bandejar qualsevol seccionament evident (cadències) dels moviments en qüestió. El *tactus* impul·leix un batec continu als diversos encavalcaments de les veus, cosa que produeix l'efecte d'un flux continu vertebrat per una pulsació rectora. No menys important és el teixit concertat, que jugarà a expressar efectes de *forte* i *piano* per dilatació o contracció del nombre de veus, procediment usat a bastament en el Barroc. Emergeixen, doncs, elements típics del Barroc hispànic, que (juntament amb temes rítmics construïts a base de compàs perfecte i ritme amb ictus anacrúsic i/o sincopat, amb cadències hexacordals i, fins i tot, en alguns casos, amb notació antiga —notes ennegrides, valors de notes relatius no absoluts) corroboren encara més l'esmentada procedència barroca d'aquesta primera etapa.

La presència de *recitados* i *arias* indica l'entrada de nous moviments dins l'antic esquema formal del villancet. Aquest tret és el que configura la segona etapa, formada per tots aquells villancets que tenen el binomi *recitado-aria* i presenten solament acompanyament. Els moviments antics, *estribillo* i *coplas*, que encara tenen característiques internes pròpies del Barroc (les citades anteriorment),

es juxtaposen amb els nous, *recitado* i *aria*, amb l'únic vinde de la tonalitat, sempre jugant amb les funcions tonals de tònica i dominant o subdominant.

Els *recitados* són *secco* i les *arias* tenen l'estructura ternària d'*aria da capo* de l'escola napolitana o *aria alla Hasse*. El disseny ritmicomelòdic de les àries encara presenta motius propis del Barroc tardà, com les figures apuntades, els esquemes de giga o minuet, etc. Per totes aquestes dades, els villancets que formen part d'aquesta segona fase manifesten una adaptació de coexistència amb els nous moviments assimilats. Podem dir, doncs, que es tracta d'una etapa mixta on elements de tradició barroca pacten, tot amplificant-se, amb elements provinents d'una influència italiana que denoten un clar viratge vers un nou estil. És l'etapa més prolífica, ja que representa més o menys la meitat de la producció dels villancets d'Emmanuel Gònima.

La darrera etapa està constituïda per tots aquells villancets que, a més de contenir *recitados* i *arias*, ho fan profusament; és a dir, hi ha un notable increment del nombre de moviments i/o evidencien la presència d'instruments. Cal dir que a aquest grup pertanyen, per l'estil, les dues cantates. Quantitativament, representa un 30 % dels villancets del nostre compositor. És una fase en què els *estribillos* són introduïts per instruments que realitzen *ritornelli* tot seccionant l'estructura en subparts més petites a partir de cadències. A voltes hi ha *aperturas* instrumentals com un moviment independent dels altres, cosa que ens fa pensar en una clara influència de les *opere buffi*. Les *arias* tenen dissenys típics d'una melodia galant (frases curtes, periòdiques i articulades, finals febles, ritmes galants, cadències galants, tresets ornamentals, etc.). En aquesta fase es veu una clara eclosió de la influència italiana a partir del tractament instrumental i la plena assumpció de les àries, que a vegades fins i tot substitueixen l'*estribillo* tot conformant, així, un arquetipus estructural que s'adapta a diferents textures —concertada, polifònica i homòfona. Som, doncs, davant d'una fase que podem anomenar *rococó* o *galant*.

8.2. ELS MOVIMENTS I LLURS CARACTERÍSTIQUES

Pel que fa a l'examen minuciós de cada moviment, l'estudi ens ha aportat unes dades que els modelen i ens permeten interpretar les causes i conseqüències de l'estil barroc tardà i galant en Gònima per incloure'l, així, en la història de la música.

Les parts principals del villancet primitiu, que ens vénen del villancet literari, eren l'*estribillo* i les *coplas*; a aquests moviments se'n van anar afegint, com ara la *introducción*, que s'interpretava abans de l'*estribillo*, i moviments de cloenda, moltes vegades en substitució de les *coplas*, com ara *todos* i/o *remate*.

Dels vint-i-nou villancets, només divuit presenten *estribillo* en l'esquema formal. Cal dir que, a mesura que els nous moviments entren dins del villancet, l'antic binomi *estribillo-coplas* va desapareixent, i així ens trobem amb alguns villan-

cets que només presenten *estribillo* o *coplas*. En els altres villancets, l'*estribillo* és substituït per una *introducción* (que estructuralment i textualment es pot dir que és un *estribillo*), per una indicació agògica (en un cas simplement ens indica *andante*) o per una *aria* (que, si bé manté l'organització tripartida d'*aria da capo*, no fa el mateix amb el teixit de melodia acompanyada, sinó que l'amplifica a les trames pròpies de diverses veus: homofonia, concertat i contrapunt imitatiu).

Segons l'anàlisi de la gramàtica compositiva, podem establir dues tipologies d'*estribillos*:

A la primera, l'*estribillo* presenta una clara prevalença de la textura sobre l'estructura, és a dir, predomini de la textura concertada i polifònica sobre l'homòfona; les veus es contesten imitativament, a voltes en forma d'eco i amb els contrastos típics de contraposar quatre veus a vuit, dues (ex.: tiple i baix) a dues (ex.: contralt i tenor), etc.; el tactus és sovint perfecte (ternari), que és predominant en els *estribillos* d'aquest tipus, ja que, encara que en alguns el compàs sigui binari, després el canvia pel ternari: aquesta mena de tactus confereix a l'*estribillo* un aire de dansa molt usat en el Barroc hispànic. Aquesta primera tipologia d'*estribillo* presenta un esquema rítmic anacrúsic i/o sincopat que encara corrobora més l'aire de dansa esmentat. Puntualment, constatem la presència de cadències hexacordals que hi confereixen un efecte colorista, un canvi de to, a causa de la modulació passatgera que altera momentàniament (normalment) la sensible (que passa a subtànica) per tornar, tot seguit, a reprendre la funció de sensible, que resol al to de l'*estribillo*. I, finalment, també apareix en alguns casos la notació antiga, és a dir, notes ennegrides i/o emblanquides, hemiòlies, valors relatius, etc. Pel que fa a l'instrument acompanyant, cal destacar que l'escriptura és, en la majoria dels casos, de baix continu, és a dir, amb salts de quartes, cinquenes, octaves i graus conjunts. Quan hi ha doble cor s'hi afegeix l'orgue com a continu del segon cor, mentre que l'acompanyament fa de continu del primer cor i continu en general. En l'àrea semàntica destacaríem efectes pictoricodescriptius que expressen musicalment, mitjançant melismes, elements naturals («fuego», «aire», etc.) o accions humanes («canten», etc.). En general, els recursos semàntics (adequació de la música al text) encara presenten un pes específic important dins d'aquest primer grup d'*estribillos*.

La segona tipologia correspon a l'*estribillo* amb estructura definida i amb introducció, interludi i coda instrumental i vocal. L'estructura d'aquest segon tipus d'*estribillo* és, en la major part dels casos, binària. I és l'interludi instrumental el que fa de pont o transició vers la nova tonalitat, que obre les portes a la segona secció. Aquestes seccions sempre es mouen en l'àmbit harmònic de la tònica i de la dominant en la primera secció, per passar de la dominant a la tònica en la segona. L'element politextural (contrapunt imitatiu, concertat i homofonia) també hi és present, tot i que s'inclou dins de l'estructura configurada per les modulacions,

cadències i *ritornelli* instrumentals. El tema principal és introduït pels instruments, que confereixen color al desplegament melodicoharmònic basat en les funcions tonals de tònica, subdominant i dominant. A més de l'acompanyament continu, normalment executat per un instrument polifònic (clavicèmbal, orgue o arpa) i per un instrument melòdic greu (violoncel, viola de gamba o fagot), hi ha tota una tipologia instrumental, que és la següent: violins I/II; violins I/II i trompes I/II; o violins I/II, oboès I/II i trompes I/II. L'acompanyament mostra, de vegades, una nova escriptura, la de baixos tambor, que coexisteix amb la de baix continu. L'element semàntic va perdent el pes específic que tenia en el primer grup d'*estribillos*, i es dona pas a la música *per se*, és a dir, la música pren rellevància sobre el text.

També podem dividir les *coplas* en dues tipologies, en funció de si tenen o no instruments. El primer grup de *coplas* presenta, sobretot, textures *a solo* o *a solo* amb resposta del *tutti*. Sovint, en aquest darrer cas, hi ha canvis agògics i de compàs, cosa que li confereix un contrast molt preuat en el Barroc. Algunes melodies del *solo* mostren esquemes de pastorel·la o siciliana. Normalment, aquest moviment és lleuger, ja que acostuma a ser l'última part del villancet, i, per tant, l'acompanyament es limita a apuntar la melodia tot doblant-la o realitzant la mateixa figuració. L'element semàntic no té el pes que té en l'*estribillo*, ja que aquest és el primer moviment i les *coplas*, l'últim, cosa que també adoba el fet que, per regla general, les *coplas* són menys extenses que l'*estribillo*.

El segon grup de *coplas* també presenta el joc de *solo-tutti*, tot i que alguna vegada ens hem trobat *coplas* (elaborades en un estil *arioso*) com a moviment posterior a una *aria* i anterior a un *recitado*. Els *solo* tenen una elaboració melòdica més rica que en l'anterior tipologia: podem dir que som en un període rococó. La melodia s'ornamentarà, exhibirà ritmes galants i altres recursos propis de l'estil galant. I els instruments col·laboraran a remarcar la melodia tot introduint-la i repetint-la, creant nous motius mitjançant el joc del diàleg i el contrast. A voltes, els instruments es comporten com en la primera secció d'una *aria*; és a dir, preludien, interludien i postludien la veu.

En general, la *introducción* és poc extensa i l'únic lligam que té amb l'*estribillo* és el nexa tonal. Hem trobat villancets que presenten *introducción* sense *estribillo*; altres tenen una *introducción* que, per la seva considerable extensió i pel seu tecnicisme (textures, temàtica, etc.), fan pensar que es tracta més d'un veritable *estribillo* que no pas d'una *introducción*. Per tant, estem més davant d'un canvi de denominació que no pas davant d'una *introducción* pròpiament dita. Altres villancets mostren una *introducción* quasi tan llarga com l'*estribillo* que les segueix. I, finalment, hem trobat *introducciones* elaborades en l'estil propi d'un *arioso*. Per tant, podem concloure que en les composicions de Gònima la *introducción* esdevé més un recurs adaptable que no pas un moviment de la talla de l'*estribillo* o les *coplas*.

Alguns villancets presenten com a moviment de cloenda unes parts anomenades *remate* i/o *todos*. La factura d'aquestes parts és molt variada: així, ens trobem amb moviments finals semblants a les *coplas*; altres vegades simplement és un moviment curt, amb *tempo* de dansa (ternari o binari) amb un cert joc polifònic, i, quan en el villancet hi ha instruments, el *todos* final està ricament elaborat a base de diàlegs instrumentals, duets de les veus, etcètera.

L'*aria* és molt important en els villancets i en les cantates de Gònima, ja que, tant per l'abundància (trenta-cinc en total en les peces esmentades) com perquè estan incloses en l'antic esquema formal (en la quasi totalitat dels villancets hi ha àries dins de l'esquema formal) i per la seva factura interna, esdevenen un bon indicador del canvi d'estil que va del Barroc al galant. En efecte, en general, l'*aria*, pel treball detallístic de la construcció, ens apropa a la proposta miniaturista del rococó. Recordem que aquest estil és l'art de la recerca del petit detall, de l'escala reduïda, de les proporcions petites. La melodia galant s'elaborava a base de petits motius temàtics, pauses, ornaments, tresets ornamentals, finals febles, etc. Aquests elements estan en plena consonància amb els ideals de l'estil galant de clarificació, simplicitat, unitat melòdica, ductilitat i gràcia. En general podem dir que en el Barroc la melodia era expansiva, és a dir, es dilatava fins als límits —recordem les grans línies melòdiques de Bach. A més a més, aquesta melodia presentava ornaments, però eren afegits, mentre que en el rococó els ornaments formaven part de la línia melòdica, és a dir, que sense ornamentació la melodia perdia força. Per tant, per tot el que s'ha dit fins ara i juntament amb el reduït nombre de veus que les componen, les àries són un bon indicador de l'estil galant, ja que s'hi pot percebre el preciosisme detallístic de la gràcia i la ductilitat galants.

L'estructura íntima de les àries té una organització tripartida, A-B-A, d'*aria da capo*. Aquesta tipologia ens arriba importada d'Itàlia, més concretament de Nàpols, i, segons Josep Carreras i Bulbena,²⁵⁹ va ser Barcelona la primera ciutat de Catalunya i de la Península que rebé l'oratori i l'òpera; l'un, a mans de Porsile (Nàpols, 1672 - Viena, 1750), mestre de capella de l'arxiduc Carles d'Àustria, i l'altra, a mans de Caldara (Venècia, 1670 - Viena, 1736); recordem que aquestes formes són farcides d'àries i *recitados* i, per tant, és lògic suposar la influència que tingueren en la composició de les àries dels villancets. Val a dir que el motlle cíclic estructural d'*aria de capo*, evidentment, també era present en la producció de les obres musicals en llengua romanç (religiosa o civil) d'altres compositors hispànics, alguns dels quals són anteriors (José de Torres, Xavier Nebra, Joan Crisòs-

259. J. R. CARRERAS Y BULBENA, *El oratorio musical: Desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, L'Avenç, 1906, p. 135-136.

tom Ripollès...), altres, coetanis (Juan Francés de Iribarren) i uns altres posteriors (Francisco Javier García)²⁶⁰ a Emmanuel Gònima, encara que l'estructura esmentada es comença a modificar a finals del segle XVIII.²⁶¹

Les unitats estructurals bàsiques són les seccions A-B-A, que queden definides pel pla harmònic motivat per les modulacions que clarifiquen l'arquetipus estructural; és a dir, trobem a la secció A un joc tonal que modula de tònica a dominant per tornar a tònica. Aquesta dinàmica modulativa posa de manifest la polaritat harmònica entre la tònica i la dominant, conscientment usada ja a principis del segle XVIII com a contrast dialèctic entre les dues funcions tonals esmentades, fruit de la instauració definitiva de la tonalitat, on la jerarquia sonora és primordial. La transposició al relatiu menor —en alguns casos, a la tercera ascendent— és el procediment que ens introdueix a la secció B, que tindrà el color tonal del menor, explicitat, també, per les escales menors melòdiques. Una vegada acabada aquesta secció es retorna a la A i així, tot ornamentant-la, es clou el cicle ternari que confereix sentit unitari a l'*aria*.

Cada secció de les àries se subdivideix en subseccions que corresponen a les intervencions instrumentals (o de l'acompanyament sol en el cas de les àries sense instruments) i vocals. La introducció instrumental exposa el motiu temàtic, que serà repetit per la veu en la primera subsecció i recurrentment per cada subsecció en les àries rondó. A la secció B, quan no es tracta d'àries rondó, s'inicia una nova idea temàtica sotmesa a modulacions passatgeres, però no té la personalitat ni el caràcter del primer motiu temàtic.

Per tant, podem dir que ens trobem amb l'arquetipus formal de l'*aria da capo*. Aquestes subseccions vénen clarament delimitades per cadències que quasi sempre són autèntiques, però en algun cas són galants.²⁶² Les dades que ens

260. Vegeu F. BONASTRE, «El barroc musical a Catalunya», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989, p. 464-469. Aquestes pàgines fan referència a l'última fase del Barroc català (1700-1750), on l'autor parla dels compositors i dels trets d'aquest període. També referenciem aquí els tastos realitzats a: «Villancico a quatro / con violines / A la Virgen del Rosario / para el primer Domingo / de Mayo / lleguen pues las que hermosas / Ripollès», extret de J. M. GREGORI, «La producció musical conservada de Joan Crisòstom Ripollès: 1746: Catalogació i transcripció», tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, 1977; M. QUEROL, *Música barroca española*, vol. 5: *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos, 1640-1760*, Barcelona, CSIC, 1973.

261. M. C. RUSIÑOL, «Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757-1809?): Contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII», *Recerca Musicològica* (Barcelona, UAB), núm. 8 (1988), p. 143-191. Aquest villancet és de Melcior Juncà (1757-1809?) i ja no presenta l'estructura d'*aria da capo*, sinó que mostra un joc agògic i temàtic a causa de la juxtaposició de dues àries sense solució de continuïtat.

262. C. L. CUDWORTH, «Cadence Galante: The Story of a Cliché», *The Monthly Musical Record*, núm. 74 (setembre 1949), p. 176-178.

aporta l'anàlisi interna de les seccions i subseccions ens permet afirmar que les àries estudiades segueixen el patró estructural d'*aria da capo alla Hasse* o napolitana.²⁶³

Les àries són compostes, majoritàriament, per a una sola veu, tot i que hi trobem alguns duos —aquí es posaran en joc les 3es paral·leles, la imitació i el contrapunt a petita escala. Un fet curiós és que hi ha algunes àries en què la represa del *da capo* és a quatre veus, i sovint aquest tipus d'àries substitueixen les *coplas* com a moviment final del villancet. I, finalment, i també com a tret interessant, ens hem trobat amb dues àries, una per a quatre veus i una altra per a vuit, que estan posades com a moviment inicial del villancet, substituint, així, l'antic *estribillo*. Per tant, en aquests casos podem dir que es manté l'estructura tripartida però no la textura de melodia acompanyada, ja que, com que hi ha més veus, es posen en joc altres tipus de textura —polifonia, homofonia i concertat.

Aquests fets, tant pel que fa a la substitució de les *coplas* com de l'*estribillo*, evidencien la transferència d'estructures formals, en el nostre cas d'*aria da capo*, a esquemes formals per a més veus i instruments. Corol·lari d'aquesta constatació és el fet que en aquesta època l'estil prevalia sobre la forma, atès que un mateix motlle estructural s'adaptava a diversos llenguatges, tant a l'instrumental com al vocal. D'altra banda, cal valorar aquí el fet que l'últim i el primer moviment dels villancets que tenen aquestes àries són precisament àries i no *coplas* o *estribillos*, ja que això també és un indicador de la influència de l'*stilus theatralis*, puix que se substitueixen progressivament els antics moviments pels nous, tot acceptant, així, les innovacions operístiques italianes.

També és interessant destacar l'esquema rítmic, la construcció del qual està elaborada o bé a base de motlles de dansa —giga, siciliana i minuet (recordem que eren molt habituals a l'època)—²⁶⁴ o a base d'esquemes galants —ritmes sincopats, tresets (que a voltes ens fan pensar en una òpera bufa)—, o bé a base d'altres dissenys rítmics. Així, el ritme conferirà una personalitat característica als temes o idees temàtiques, que vénen determinats tant per l'aspecte melòdic (s'observen corbes i contracorbes en algunes giges, arpegiats en els minuets i en alguna siciliana, i graus conjunts ornamentats) com pel rítmic. Cal dir que les nostres àries són monotemàtiques i que el tema es repetirà periòdicament, ara sencer, ara l'encapçalament temàtic, ara un motiu, tot fent dilatacions, el·lipsis o contraccions temàtiques. Per tant, l'element temàtic és força recurrent dins d'un mateix movi-

263. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 232-233 i 272-282; J. J. CARRERAS, *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F. J. García (1739-1809)*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 86-89.

264. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York: Schirmer Books, 1980, p. 9-16.

ment. I com hem vist, l'element contrastador no és la dialèctica temàtica, sinó la dialèctica tonal.

Tal com s'ha dit, l'ornamentació esdevé un factor important en l'art rococó. Podem dir que el Barroc tenia un *horror vacui* i és per això que ornamentava, per no deixar entreveure l'estructura, i per tant l'ornament esdevenia un element textural més. Aquest ressò també el trobem en el rococó, però ara no es tracta tant d'un *horror vacui* com de reblar el clau; és a dir, se cerca el plaer sensual de l'art per l'art. En el classicisme l'ornamentació articularà l'estructura;²⁶⁵ l'únic ornament conservat del Barroc és el trinat en les cadències finals, i també usa els ornaments com a motius temàtics —en això tindria una certa similitud amb el rococó. Doncs bé, a les nostres àries ens trobem amb melodies que presenten cinc tipus d'ornamentació: ornaments pròpiament dits, ornaments arbitraris (o notes escrites com a alternativa de la principal), ritmes galants, figuracions rítmiques i ornamentació improvisada.

Els ornaments²⁶⁶ pròpiament dits són mordents d'una i de dues notes (indicats majoritàriament pel signe del mordent), *appoggiatures* (normalment subratllant un acabament feble) i trinat; val a dir que a vegades l'ornament que es vol usar no és clar, puix que apareix simultàniament en dues veus diferents el mordent d'una nota i l'*appoggiatura*, que són d'efectes diferents. Els ornaments arbitraris estan escrits, en traç i tinta poc marcada, al costat de les notes principals. Així, ens trobem amb figuracions de sextets i semicorxeres —suposem que s'interpretaven al *da capo*. Els ritmes galants són ornaments però posats en nota real; en aquest sentit, emergeixen mordents (dues fuses més una corxera apuntada) i el conegut ritme llombard (fuses amb les seves respectives semicorxeres apuntades), que és com la inversió de la *inegalité*. Les figuracions rítmiques presenten un marcat caràcter ornamental, com ara síncope, tresets, sextets i melismes de semicorxera. I, finalment, l'ornamentació improvisada. En aquest sentit, cal dir que no tenim cap prova concloent que en els villancets de Gònima s'improvisessin ornaments, però podem aduir com a prova, encara que només sigui com a conjectura: primer, les notes escrites com a alternativa de la nota principal (pensem que, així com hi ha aquestes notes, seria possible d'improvisar amb d'altres, no escrites); segon, el *largo* al final de la secció B de moltes àries, és a dir, en els últims compassos de la segona secció de les àries sovint hi ha un canvi de *tempo* i del valor de les notes —es dilaten—, que no respon tant a un canvi agògic com a un *ritardando* per tal que l'interpret realitzi la

265. C. ROSEN, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza, 1986, col·l. «Alianza Música», núm. 29, p. 124-125.

266. R. DONINGTON, *The interpretation of early music*, Londres, Faber and Faber, 1989, p. 173-184.

fermata ornamentant-la; tercer, la pràctica, habitual a l'època, d'ornamentar a la represa del *da capo*, com tants i tants documents i musicòlegs ens han fet veure, ja que, si observem les àries de Gònima, les possibilitats són immenses (adés un *mezza di voce*, adés un *port de voix*, adés un *coulez*, adés una *inegalité*, etc.).

Pel que fa als frasejos, els axiomes galants de frase curta, periòdica i articulada, final feble amb *appoggiatura*, tresets ornamentals i anticipatius de cadències, ornamentacions, ritmes galants i cadències galants, es compleixen plenament en bona part de les nostres àries, sobretot en les que presenten acompanyament instrumental. D'altra banda, ens trobem amb un altre tipus de fraseig que respon a elements del Barroc tardà, com ritmes apuntats, esquemes de dansa —giga i siciliana— i, en general, pocs elements galants.

Segons el caràcter, les àries dels villancets de Gònima poden ser dividides en àries de *bravura o agilita* i àries *di mezzo carattere o cantabile*.²⁶⁷ Les primeres es caracteritzen per un *tempo* més aviat àgil i per figuracions de valors ràpids, que impliquen un cert grau de virtuosisme per part de l'intèrpret, mentre que en les segones el *tempo* és més lent i la durada de les notes és més curta, i per tant són més cantables. No podem dir que aquesta tipologia d'àries correspongui exactament al patró de l'òpera —quant al caràcter—, però sí que en major o menor mesura responen als criteris generals d'aquests caràcters. Val a dir que el text no implica, normalment, el fet que pertanyin a un caràcter o a un altre. El pes musical ja és prou important per definir el caràcter. Ens trobem, doncs, amb un element més que evidencia la importància de la música per sobre del text.

La presència o no d'instruments serà un element discriminador de l'estil de les àries. En efecte, en general podem afirmar que les àries es diferencien segons tinguin o no instruments. Així, ens trobem amb àries que solament tenen l'acompanyament del continu i que, per regla general, presenten trets més pròxims a la primera fase del segle XVIII, mentre que altres tenen un acompanyament amb instruments (violins, flauta i oboè); en aquestes l'estil és galant o més afí a aquest estil.

A partir de la constatació anterior i com a síntesi de les característiques de tots els trets escatits dins les àries d'Emmanuel Gònima, podem establir dues tipologies que, en major o menor mesura, segueixen les pautes estètiques del Barroc tardà i el rococó:

I. Àries amb acompanyament: Barroc tardà

a) Esquemes rítmics coneguts —giga o siciliana— o no, però amb pocs elements galants.

267. L. RATNER, *Classic Music: Expression, form and style*, Nova York, Schirmer Books, 1980, p. 280-281 i 336.

- b) L'acompanyament normalment presenta escriptura de baix continu.
- c) L'acompanyament a vegades dialoga amb la veu.
- d) En general són àries de poca extensió.
- II. Àries amb acompanyament i instruments: estil galant
 - a) Esquemes rítmics de dansa (minuets), galants (síncopes, ritmes galants i tresets). Més ornamentació que en el primer tipus d'àries.
 - b) L'acompanyament presenta escriptura entre baix continu i baix tambor.
 - c) Els instruments de per si donen més joc al diàleg, al contrast i, per tant, confereixen una plàstica colorística a l'ària.
 - d) En general són àries més extenses que les del primer grup.

El *da capo* implica la reexposició de la primera secció, cosa que és antidramàtica perquè interromp l'acció o la narració de la temàtica literària. És per això que el *recitativo* soluciona l'esmentat problema, de tal manera que el binomi *recitativo-aria* es converteix en una combinació habitual. L'estudi dels nostres *recitados* ens permet classificar-los com a *recitados secchi*, perquè no presenten més acompanyament instrumental que el baix continu, que realitza notes pedal i/o notes amb valors llargs, tenen fraseig curt i cesurat per pauses, a cada síl·laba li correspon una nota, n'hi ha que presenten uns ornaments (alguns mordents) i l'accent prosòdic s'adequa a la mètrica musical (el compàs és el quaternari, 4/4). Són *recitados* de poca extensió. Tot i així, hi ha una gran activitat modulativa puix que a base de modulacions passatgeres es va modulant a tons veïns. Normalment preludeix simultàniament la narració del text i la tonalitat en què es mourà l'ària. El *recitado* normalment va abans de l'ària, però n'hem trobat algun que també precedeix les *coplas*. Caldria destacar, en aquest apartat dels *recitados*, el fet que ens hem trobat un *recitado* a dues veus i a manera de diàleg, cosa usual també en aquella època. Això evidencia, una vegada més, la influència de l'estil teatral dins de la música d'àmbit religiós.

Un nou moviment que ens arriba clarament de l'òpera és l'*opertura*. En Gònima trobem l'*opertura*: una en un villancet i l'altra en una cantata a duo. Per tant, en comparació amb el total de villancets, representa un element molt poc abundant però prou significatiu com a element de canvi estilístic per tenir-lo en compte. L'*opertura* de Gònima s'estructura en forma binària. El pla harmònic de la primera secció va de tònica a dominant, mentre que el de la segona va de dominant a tònica. Es tracta, per tant, d'una *opertura* d'un sol moviment, el ràpid, i amb una estructuració que fa pensar en un moviment d'una *suite*.²⁶⁸ Podem dir que aparei-

268. R. PAULY, *La música en el período clásico*, Buenos Aires, Víctor Leru, 1975, p. 54-76.

xen dues idees temàtiques que inicien les respectives seccions: la primera, més enèrgica, i la segona, més lírica; això passa en l'*opertura* que és en el villancet, no en la cantata, ja que no apareixen idees temàtiques diferenciades. Els violins van a l'uníson i per 3es paral·leles. L'articulació que realitzen és *detaché* i lligat-*detaché*. L'acompanyament presenta una figuració majoritària de baixos tambor, encara que també amb figuracions de baix continu. La textura és de melodia acompanyada. Els dissenys rítmics són plenament galants: anacrusis, síncopes, ritmes galants, escales de semicorxera ascendents, etc. Els elements temàtics de l'*opertura* no són recurrents al llarg dels moviments del villancet o de la cantata.

8.3. ELS MICROELEMENTS

Des d'un punt de vista més sincrònic, podem extrapolar tres elements de la gramàtica compositiva d'Emmanuel Gònima: harmonia, contrapunt i melodia.

Elements harmònics

a) *Tonalitat*: la tonalitat es manifesta, en Gònima, d'una manera evident tant per les armadures com per les estructuracions dels nous moviments, tot i que en algunes obres d'esquema formal antic —*estribillo-coplas*— aparegui alguna fluctuació entre tonalitat i modalitat.

b) *Acords*: majoritàriament triades. Ús de l'estat directe quan es vol una sonoritat emfàtica. La primera inversió s'empra per encadenar acords tot suavitzant el color resultant. La segona inversió s'usa bàsicament a les cadències. En general, el ritme harmònic és lent, la durada d'un mateix acord pot variar per canvi de disposició i/o posició i per l'estat de l'acord. Els acords quatriades s'usen poc, i en tot cas la seva funció és semàntica i/o cadencial. També s'han detectat retards, també amb càrrega semàntica. Totes aquestes tècniques estan d'acord tant amb el *Diapa-són instructivo...* i amb *Consejos...*, d'Antonio Rodríguez de Hita,²⁶⁹ com amb el *Traité de l'harmonie* de Jean Philippe Rameau.²⁷⁰

c) *Modulacions*: majoritàriament són diatòniques, encara que s'ha detectat alguna modulació cromàtica o de pas cromàtic. Normalment, les primeres són estructurals (joc de tònica i dominant) —*largas*, segons terminologia del pare A. Soler a *La llave de la modulación*—,²⁷¹ mentre que les segones són temporals o passatgeres (a la subdominant, dominant de la dominant o a tons veïns) —*agita-*

269. F. BONASTRE, «Rodríguez de Hita», *Revista de Musicología* (Madrid), núm. II (1979), p. 54-76.

270. J.-P. RAMEAU, *Traité de l'harmonie*, Madrid, Arte Tripharia, 1984.

271. F. J. LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974, p. 249-250.

das. Podríem dir que la tècnica usada és, en general, de dos tipus: modulació per intensificació del nombre de veus (*tutti* de totes les veus) o modulació per melodisme o línia melòdica (sobretot a les àries). Les modulacions que fa Gònima també estan en consonància amb el tractat *Reglas generales para que una composición de música sea perfecta*²⁷² de Pedro Aranz.

d) *Progressions*: trobem, en general, poques progressions, en la majoria dels casos són unitòniques i de poca extensió.

e) *Cadències*: les cadències hexacordals les trobem en els villancets d'esquema formal antic —*estribillo-coplas*. En general, la cadència autèntica és la que predomina tant en els acabaments finals com en els acabaments de frase, encara que també s'han detectat cadències plagals i algunes semicadències. En els villancets més rococó hi ha cadències galants (dominant - 6/4-5 o 7+ - tònica). Si suposem que les *cláusulas sostenidas i remisas* que ens exposa Pere Rabassa en la seva *Guía para los principiantes*²⁷³ són respectivament la cadència autèntica i la semicadència, evidentment es reflecteixen en els villancets de Gònima.

Elements contrapuntístics

a) *Contrapunt imitatiu*: és el tipus de contrapunt més usat per Gònima. Recordem que els tractadistes, com ara A. Rodríguez de Hita, parlen dels *passos* com a imitació. Les classes d'imitació que hem trobat són majoritàriament a la 4a i a la 5a.

b) *Contrapunt invertible*: el *trocado*. Se n'ha trobat un cas en unes *coplas* (BC 733/19) que, encara que curt i tocat pels violins, presenta l'interès de conferir un moviment gràcil a les *coplas*.

c) *Stretto*: algunes de les imitacions entren encavalcades en algun moment, cosa que confereix un cert *stile agitato* al fragment.

d) *Contrapunt a petita escala*: recurs usat per esponjar l'entramat homofònic en un moment determinat.

Elements melòdics

a) *Escala*: majors naturals i menors melòdiques.

b) *Frase*: el fraseig de Gònima fluctua entre la llarga frase barroca (això passa sobretot en els *estribillos*) i la frase fragmentada per pauses del rococó. No s'han detectat frasejos més llargs i simètrics, com proposa el Classicisme.

272. M^a A. M. QUIÑONES, Joaquín Tadeo de Murguía: 1759-1836: *Organista de la catedral de Málaga*, Màlaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, p. 152-153.

273. P. RABASSA, *Guía para los principiantes*, facsímil, introducció a càrrec de F. Bonastre, A. M. Moreno i J. Climent, Barcelona, UAB, 1990.

c) *Intervals*: nombroses melodies s'inicien amb arpegi o amb graus conjunts. Els salts de tercera sovint són emprats de manera ornamental. Els intervals dissonants (sèptimes, quartes augmentades (tríton) o quintes disminuïdes) i menors s'usen com a recurs semàntic i a voltes com a element modulador.

d) *Ritmes*: l'esquema rítmic dels *estribillos* de factura antiga mostra tactus perfecte i hemiòlies. En les àries el ritme és elaborat a base d'esquemes de dansa (minuet, giga, siciliana) i de ritmes galants. Evidentment, els elements ornamentals (tresets, ritmes llombards, etc.) també són importants a l'hora de confeccionar l'estructura rítmica.

En el Barroc musical la policoralitat va tenir un paper molt important. Va apareixent des de finals del segle XVI per desenvolupar-se progressivament en el segle XVIII. Primer, ens trobem amb obres per a vuit veus dividides en dos cors, i fins i tot a més veus repartides en tres cors. A la segona meitat del segle XVII la policoralitat es manifesta al màxim, ja que sorgeixen obres escrites a quinze, a setze i a vint-i-una o més veus i tot. I, finalment, a la darrereria del segle XVII i principis del segle XVIII la policoralitat va minvant.

No oblidem que la policoralitat originà l'*stilo concertato*, un element compositiu important per al contrast, una de les principals fites del Barroc. Aquest recurs tècnic es feia mitjançant la contraposició tessitural (per exemple: en una disposició a doble cor hi havia un *coro favorito*, compost normalment per veus amb tessitures agudes com tiple I/II, contralt i tenor, enfront d'un *coro di ripieno*, compost per veus amb més tessitures greus com tiple, contralt, tenor i baix), mitjançant la contraposició de masses sonores (per exemple: una possible disposició podria ser una solista enfront d'un *ripieno* de quatre veus, és a dir, ens trobem amb un desequilibri en el nombre de veus que intervenen en la contraposició) i, finalment, amb la contraposició dinàmica que s'aconseguia amb l'ús de l'estereofonia provocada en situar els cors en diversos llocs de l'edifici on es feia l'audició, cosa que provocava, evidentment, un efecte d'eco, de pregunta/resposta, de fort i *piano*.

Conseqüència dels dos paràgrafs anteriors és, tal com s'ha dit, la importància de la policoralitat com a element musical per excel·lència del Barroc, equiparable al clarobscur tan cercat en les arts plàstiques i, així, l'esmentada policoralitat esdevé la clau de volta que va satisfer l'estètica proposada per les expectatives de l'espirit barroc. En Gònima encara trobem una primera fase de villancets on l'element textural és més important, i així els cors treballaran en polifonia, en concertat i en homofonia.

Al segle XVIII, tal com hem vist, la policoralitat va perdent el seu pes específic. Encara es troben obres a dos cors, però tenen una clara simplificació i clarificació textural. En efecte, Gònima presenta (sobretot en la darrera fase) una paleta vocal on el tractament coral té aquestes característiques esmentades: el primer cor actua

com a solista i el segon es limita a reomplir o a doblar. Però el joc del *concertato* encara és clar; fixem-nos en algunes oposicions *solo-tutti* dels primers i últims moviments d'alguns villancets, o en els contrastos tímbrics en els primers moviments. Per tant, en aquesta darrera fase encara trobem elements de procedència barroca.

El tractament polifònic, que ens ve de l'*stile antico*, també perd protagonisme malgrat que encara hi emergeix com a element retòric. L'homofonia, o *stile moderno*, és un element que contribuirà igualment a la sobrietat de la densitat de la trama harmònica.

Pel que fa a les veus solistes tiple, contralt i tenor, solament volem fer un breu comentari. La veu contralt, pel seu àmbit (normalment al voltant de sib2-sib3), és molt possible que fos cantada per un *alto-greu*.²⁷⁴ Cal destacar que el timbre de contralt era molt aplaudit a l'època, fins i tot per les jerarquies eclesiàstiques, ja que així també els solucionava la prohibició que les dones parlessin a l'església, *mulier tacet in ecclesia*. El paper de tiple podia ser interpretat per un castrat o un escolà. El tenor mostra una àmplia extensió, normalment de do3 a fa4, usant, però, en la majoria dels casos, un registre mitjà, ja que a voltes la seva tessitura correspondria a la d'un baríton més que no pas a la d'un tenor. També s'ha de dir que Gònima pensava una ària per a tal o qual cantaire, és a dir, hi havia una funcionalitat de la música a les prestacions de l'individu en qüestió; en tenim l'exemple de l'*alto* Romuald Estany, que concursa a la seu gironina en temps de T. Milans (1734) i hi serà durant cinc anys.

Considerada globalment, la paleta instrumental de Gònima encara té la presència omnímoda de l'acompanyament continu (l'orgue apareix com a acompanyament del segon cor en alguns villancets per a vuit veus), malgrat que es revesteixi, a voltes, de baixos tambor. Per tant, l'acompanyament hi és present durant tot el desenvolupament d'un moviment. Així mateix, els violins hi són presents contínuament quan actuen sols. El contrast sonor vindrà quan la paleta s'ampliï amb trompes i/o oboès, juntament amb els violins. En efecte, trobem alguns villancets amb trompes (que tenen una funció deíctica i de farciment harmònic) i violins; però només un sol villancet presenta trompes, violins i oboès (aquestes dues últimes famílies instrumentals fan diàlegs en el transcurs de l'obra). En aquest villancet també s'albiren petits esbossos del que s'anomena *fusió tímbrica* (inventada per l'escola de Mannheim), quan oboès i trompes realitzen un coixí harmònic. El contingent instrumental hi és present en nombre de dos instru-

274. J. M. GREGORI, «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734», a A. ROSSICH i A. RAFANELL (ed.), *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*, Barcelona, Quaderns Crema, 1989.

ments per família. Aquest tret ens podria apropar al Classicisme, però encara som lluny de la flexibilitat orquestral de Mannheim o dels vienesos. Ens trobem, encara, dins l'esfera de la servitud del continu, però que malda per alliberar el seu esquema tot jugant amb la seva mateixa escriptura i amb la de les diverses intervencions instrumentals.

Tot seguit, i per a una major clarificació, exposem dos esquemes que fan referència, el primer, a la plantilla instrumental que trobem en els villancets de Gònima (n'hi ha que només presenten acompanyament, d'altres que tenen acompanyament i violins, etc.) i el segon, a les diverses combinacions instrumentals que trobem en el transcurs dels moviments dels villancets.

I. *Plantilla instrumental*

1. Ac.
2. Ac. i org.
3. Ac. i vl. I/II
4. Ac., org. i vl. I/II
5. Ac., vl. I/II i tpa. I/II
6. Ac., org., vl. I/II i tpa. I/II
7. Ac., org., vl. I/II, ob. I/II i tpa. I/II
8. Ac. i fl. I/II (en una ària)
9. Ac. i vl. o ob. (en una ària)

II. *Combinacions instrumentals*

1. Ac. (poc)
2. Ac. i org. (poc)
3. Vl. I/II sols (molt poc)
4. Ac. i vl. I/II
5. Ac. i ob. I/II
6. Ac., ob. I/II i tpa. I/II
7. *Tutti*

Si considerem, ara, la paleta global instrumental i vocal, s'observa com l'instrument, tot i que dobli la veu en la majoria dels casos, sobretot en els *tutti* acordals, va guanyant terreny d'independència idiomàtica respecte a la veu. Això es fa palès en alguns fragments en què, tot sonant simultàniament veu i instrument, la veu canta valors homòfons, mentre que l'instrument fa dissenys i figuracions juganeres típiques de l'estil galant. Cal destacar, també, algunes osmosis on es veu el transvasament del llenguatge instrumental al vocal; això es nota, sobretot, en les àries, en els diàlegs i en contrastos. En aquest sentit, el virtuosisme instrumental anirà de bracet amb la veu en les àries, on veu i instrument tenen el paper de destacar la línia melòdica. Les àries de Gònima es comporten a voltes com una sonata

en trio, puix que veu i instruments cerquen la unitat de la melodia, tan volguda per l'estil galant italià i francès. Per tal de trobar la unitat melòdica, el primer instrument doblarà la veu o l'acompanyarà en detriment del segon instrument, que normalment omple l'harmonia. Aquest fet evidencia un allunyament total de la proposta dels alemanys del nord, l'*Empfindsamkeit*, que repartien la línia melòdica entre els dos instruments del trio. Aquest element ens indica que l'*stilus ecclesiasticus* també tingué la influència de l'*stilus cubicularis*.

Els processos d'analogia que Gònima estableix en els villancets ens fan inferir que som dins la Tonmalerei o pintura dels tons. En efecte, ens trobem amb analogies de fenòmens naturals («fuego, aire», etc.), tractats melismàticament; analogies de miracles («detener el Sol», etc.), tractat amb valors llargs, etc. També trobem els tan volguts efectes barrocs, que molts tractats reclamaven i anunciaven. En aquest sentit, és interessant de destacar, per exemple, una sèptima disminuïda en el mot «lágrimas», ritmes apuntats a «piedad Señor», una quarta augmentada (tríton) a «dura obstinación», etc., exemples que pertanyen a l'univers de l'*Affektenlhre*. Fins ara hem parlat de la càrrega semàntica del llenguatge de Gònima, però també cal dir que s'hi entreveuen elements simbòlics (recordem que en J. S. Bach és una constant) que, encara que no s'escateixin des del punt de vista sonor, sí que són significatius a l'hora d'estudiar-los, car ens fan concloure que Gònima es troba dins el món del simbolisme barroc. L'exemple que proposem en aquest sentit és que el mot *sol* està cantat per quatre veus que fan la nota sol (final de l'*aria justo* del villancet BC 733/19). En general, però, hem de dir que on es troben, sobretot, els recursos semàntics és en l'*estribillo*. Recordem que Rengifo deia que és on es pot posar «[...] el artificioso ornato de la Rethórica [...]».²⁷⁵ Els altres moviments, encara que presenten algun element semàntic, no tenen el pes del primer moviment. A més a més, la força melòdica de la influència italiana fa que prengui importància el virtuosisme, la música en si mateixa, en detriment de l'analogia text/música.

Encara ens trobem, doncs, dins l'esfera barroca del que podríem anomenar *pintura dramàtica*; incloem en aquest concepte tant la Tonmalerei com l'*Affektenlhre*;²⁷⁶ pensem, per exemple, en la *Passió segons Sant Mateu*, de J. S. Bach. La pintura dramàtica esdevé més estàtica que no pas l'acció dramàtica dels clàssics. Gònima encara és lluny de l'acció dramàtica dels clàssics vienesos. Recordem que en aquests, text i música recobren moviment gràcies al tractament de la dialèctica a la vegada tonal i temàtica; a més a més, l'analogia no cerca tant la identitat del

275. S. RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*, Conca, Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979, p. 106.

276. F. BONASTRE, *Música y parámetros de especulación*, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 135-136.

Barroc (per exemple, les composicions de batalla) com una atmosfera que suggereixi tal o qual idea (per exemple, *Les set paraules de Nostre Senyor a la Creu*, de Haydn).

8.4. LA UBICACIÓ HISTORICOESTÈTICA DELS VILLANCETS D'EMMANUEL GÒNIMA

Amb l'adveniment dels Borbons, el rococó s'instaura a la Península. La dinastia borbònica prové d'una nissaga reial resident a França; és lògic pensar, doncs, que amb la seva entronització devia portar els gustos francesos a la moda del moment. Però no menys important és el gust italià. El ducat de Nàpols havia estat lligat a la monarquia hispànica. Això, juntament amb el gust general de l'Europa del moment (pensem que Guillem II de Prússia deia que preferia els italians per la música i els francesos per la literatura), fa inclinar la balança a favor dels músics i de la música italiana. Així, doncs, els monarques importen tot un seguit de músics italians a la Península: D. Scarlatti, Brunetti, Farinelli, Corselli, Boccherini, etc. Això ens permet deduir la importància dels instruments, sobretot els violins, a la vegada que de les composicions (cantates, àries) que proliferaren a la Península a l'aixopluc dels Borbons. Els compositors de l'època havien de compondre a la italiana per tenir èxit. Fins i tot aquests nous aires penetraren en l'àmbit religiós. Pensem que un mestre de capella, malgrat ser prevere i que en alguns casos demostrava una veritable vocació religiosa, era, per damunt de tot, un músic, i com a tal sentia el vent de la musa inspiradora dels nous corrents.

L'estètica del moment cerca la sensibilitat a partir d'elements plaents, fàcils, juganers. Malgrat les reticències de Benito Feijoo i d'altres, l'*stilus theatralis* penetra clarament en l'Església i veiem que Gònima n'és un dels exponents. Partint, doncs, d'una estètica del *pulchrum*, del colossalisme i efectisme artístics, es va cap a una estètica del *bellum*, de la miniatura, de les petites proporcions, dels detalls. És d'aquesta manera que els villancets de Gònima responen als ideals de l'època, un període on es canvien les velles estructures per les noves mitjançant un procés dialèctic, de pugna, on els primers elements (el Barroc), tot realitzant una metamorfosi com Dafne, es transmuten per esdevenir un nou arbre estètic (el rococó). Així, Gònima, tot aplicant els dos llenguatges barrocs —*stile antico* (polifonia) i *stile moderno* (homofonia)— i els tres estils del segle XVIII —*ecclesiasticus*, *cubicularis* i *theatralis*—, esdevé fill d'una època que desembocarà en la Il·lustració.

L'art no va ser aliè a totes aquestes convulsions ideològiques del moment —racionalisme *versus* empirisme i absolutisme *versus* Il·lustració. Així, trobem la dialèctica entre poesia i música. Mentre la poesia és positiva, és a dir, té capacitat per connotar però també per denotar, la música no significa mai res per si mateixa; només té capacitat de suggerir. Recordem que és en el segle XVII quan es forja

l'harmonia i l'òpera, i que en el segle XVIII se sistematitzarà l'harmonia (Rameau) i emergirà abundantment l'òpera. Aquestes dues invencions serien el cavall de batalla de les moltes polèmiques que polaritzaren filòsofs, literats i públic culte. En els villancets de Gònima apareixen clars símptomes de les dues tendències. Si en una primera fase la música està més subordinada al text, en una segona etapa tenim una música (empirisme) que *per se* és prou important per no esdevenir *ancilla* de les paraules (raó). Tot això ve explicat perquè en una etapa més barroca trobem villancets on els recursos semàntics són emprats per descriure un fenomen natural, una acció humana. És la Tonmalerei (pintura dels tons). Però en una etapa més galant trobem villancets on la veu fa tota una sèrie de jocs vocals (coloratures, ornaments, etc.) que ens evidencien la importància de l'instrument (en el nostre cas, la veu) per sobre del text, i en tot cas trobarem alguns recursos descriptius de les passions o afectes. És l'*Affektenlhre* (tractat dels afectes) però molt moderat.

Així doncs, el discurs musical de Gònima s'adiu perfectament als canvis estètics del segle XVIII. En Gònima trobem l'estètica de la llarga tradició barroca que perviu, encara, durant part del segle XVIII. Bona part dels tecnicismes, recursos i procediments estilístics que emprava Joan Cererols (per posar un exemple paradigmàtic, tant pel prestigi del compositor durant la major part del segle XVII, com per la importància que tingué Montserrat com a planter de músics per a Catalunya i la resta de la Península) es reflecteixen en Gònima —esquemes d'*estribillo-coplas*, tactus, cadències hexacordals, textura polifònica i concertada, notació antiga, etc.

Tant pel que fa als mestres de Gònima —Bernat Tria i Pau Llinàs— com pel que fa a compositors anteriors —J. C. Ripollès, F. Valls, etc.—, o als seus antecessors a la capella de Girona —J. Gaz i T. Milans—, es demostra, per les analogies i similituds, que Gònima s'identificava amb aquesta estètica. Aquesta àrea d'influència també l'hem trobada en els seus coetanis —F. de Iribarren, J. Rossell, P. A. Soler i, en certa mesura, D. Terradelles. També, pel que fa a teòrics, es pot delimitar un *terminus ante quem*: Nassarre i Lorente; Gònima beu de les seves fonts, almenys així es dedueix de la factura dels villancets primitius. I, com a coetanis: P. A. Soler, A. Rodríguez de Hita i A. Roel del Río, dels quals emergeixen els elements compositius que pacten entre una convenció hispànica i una innovació italiana.

La influència de l'*stilus theatralis*, clara en els villancets estudiats, penetrà fins i tot en la música d'estricta adscripció litúrgica (malgrat l'encíclica *Annus qui* de Benet XIV), com la missa (ex.: Juan Antonio García Carrasquedo) o el motet (Francisco Javier García Fàjer), i ens enduríem més d'una sorpresa si analitzéssim els manuscrits musicals d'aquesta època referents a la litúrgia, ja que hi trobaríem ingredients galants, àries, *ritornelli*, etc., propis d'un estil operístic. Aquests darrers compositors, juntament amb M. Juncà, J. Balias, D. Arquimbau i R. Compta,

serien el *terminus post quem* en Gònima, ja que apunten una nova proposta estètica: el Classicisme.

Tot i això, *mutatis mutandis*, també s'ha comparat Gònima amb compositors estrangers. Així, en la seva obra s'han trobat similituds en l'ús d'estructures compositives amb Bach i amb les melodies d'àries en el *Messiah* i *Xerxes* de Handel; el ritme mecànic és equivalent a l'usat per Vivaldi; hi ha semblances en els elements compositius de cadències, àries i melodies amb *La serva padrona* i l'*Stabat Mater* de Pergolesi; analogia amb la factura melòdica d'unes *coplas* i una melodia de la *Ritirata de Madrid* de Boccherini, i, fins i tot, s'ha observat la diferència entre l'atomitzada frase rococó de Gònima i la frase simètrica i més llarga de Mozart. De tota aquesta comparació es dedueix que Gònima, malgrat beure clarament i plenament de la font peninsular, està en consonància amb els corrents esteticoes-tilístics de l'Europa del moment.

A la llum de les dades que ens ofereixen els villancets de Gònima, creiem que s'insereixen plenament en el context musical del segle XVIII. Però cal precisar que en els villancets, si bé s'hi veu una evolució del Barroc tardà al rococó, tal com s'ha dit, aquesta última tendència pren en Gònima els trets de l'estil galant i no pas l'*Empfindsamkeit*, i també s'ha de dir que no hi apareixen trets clarament classicistes. Aquesta precisió emmarca l'evolució dels villancets de Gònima en el binomi barroc/galant.

Tot i que l'estil d'Emmanuel Gònima està a cavall de dues èpoques i que, per tant, com s'ha vist, la seva música presenta canvis estilístics evolutius, ideològicament parlant encara trobem ressonàncies del pensament barroc en l'Església catòlica d'aquell període. Només cal observar com les manifestacions plàstiques (arquitectura, escultura i pintura), literàries (recordem l'ús de la preceptiva retòrica en la confecció de molts sermons), així com la pràctica musical representaven un impacte en l'àmbit social. En efecte, els villancets s'interpretaven a les *maitines* de Nadal o Corpus, a les processons de diades assenyalades o a les *siestas*, que eren concerts celebrats en determinades festivitats en un recinte religiós a primera hora de la tarda. D'altra banda, els villancets eren dedicats a molts sants, que no eren sinó els patrons dels gremis (per exemple, sant Josep, patró dels fusters); també eren dedicats a patrons de comunitats religioses (el cas del nostre villancet), com ara els jesuïtes i el seu patró, sant Francesc Xavier. Tots aquests elements, juntament amb la cura que el capítol de la seu gironina tenia vers la capella musical (es donava molta importància a la instrucció musical dels escolans, a l'assistència i puntualitat dels membres de la capella, etc.), feien que el poble se sentís atret cap a aquestes expressions artístiques, tant musicals com sonores, on el que importava era més l'aspecte formal (si se'ns permet, sensual) que no pas l'abstracció de l'intel·lecte, malgrat que, tal com s'ha documentat, hi havia pugnes sobre això. Recordem, en aquest sentit, que el text d'aquest villancet presenta moltes

confusions, possiblement degudes a hipèrbatons redundants i cultismes d'una mala imitació gongorina, on es dona més prioritat a la rima i el ritme que al contingut, és a dir, el significant, la forma, és més important que el significat. Tal com diu M. Gelaberto:

[...] Mentre la reforma protestant va centrar la seva campanya aculturadora en el llibre i la prohibició del culte a les imatges tot ofegant qualsevol tipus d'emotivitat plàstica, la reforma catòlica, per contra, restringeix al màxim l'accés als textos sagrats i enforteix el paper actiu dels intermediaris culturals (cerimònies, processons, culte als sants...) convenientment controlats i esporgats de sospitoses pràctiques heterodoxes [...].²⁷⁷

Aleshores, encara podríem aplicar al pensament del poder religiós d'aquesta època els trets de la cultura barroca: dirigida, urbana, conservadora i massiva, que defineix J. A. Maravall.²⁷⁸ Hi havia, doncs, una clara consciència per part de l'estament eclesial de l'ideari contrareformista, del qual la música era una de les manifestacions estètiques.

Naturalment, es podria objectar el fet que en el període analitzat ens trobem davant d'una nova cultura, la Il·lustració, però no és menys cert que aquesta, tal com s'infereix de les idees d'E. Moreu-Rey i J. Marías,²⁷⁹ presenta un caràcter més elitista que popular. A més a més, l'origen de la Il·lustració a Catalunya va ser costós, perquè neix just després de la desfeta humana i política de la Guerra de Successió, exponent de la qual va ser el Decret de Nova Planta, que implicà una forta repressió cultural i lingüística a Catalunya. I no és fins a les últimes dècades del segle XVIII que la Il·lustració comença a tenir un cert arrelament, per decaure a finals d'aquell segle. Concretament a Girona, a més a més, no prosperà la Societat Econòmica d'Amics del País, que tanta empenta tenia en altres indrets. L'industrial Jaume Oliveras criticava, l'any 1785, la indiferència social respecte a la creació d'una d'aquestes societats:

[...] «Hay una suma frialdad en los sujetos que deberían promover o adelantar la industria en esta ciudad [...] Girona necesita una Sociedad Económica para adelantar la industria, pues que he practicado yo y el nuestro Ilustrísimo

277. M. GELABERTÓ, «L'Església i les santes relíquies durant el segle XVIII», *L'Avenç* (maig 1990), núm. 137, p. 40.

278. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986.

279. E. MOREU-REY, *El pensament il·lustrat a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1980, col·l. «Antologia Catalana», núm. 26; J. MARÍAS, *La España posible en tiempo de Carlos III*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963 (reed., Barcelona, Planeta, 1988). Vegeu, també, J. A. MARAVALL, *Estudios de la historia del pensamiento español: Siglo XVIII*, Madrid, Mondadori, 1991.

Sr. Obispo [Tomàs de Lorenzana], cuantas diligencias conducían para establecer dicha Sociedad y han estado vanas nuestras diligencias y pasos».

En el fons, la manca de progressos en la manufactura i en el moviment il·lustrat [...] revelava el poc dinamisme de la societat gironina, dominada per la noblesa i per un clergat força nombrós [...].²⁸⁰

A partir de tota l'argumentació anterior, concloem, doncs, que la Contrareforma tingué, durant bona part del segle XVIII, un pes específic important i que, juntament amb l'augment de la pietat popular i el regalisme, caracteritzà l'Església catalana i hispànica de l'esmentat període.²⁸¹ Aquests trets influïren, com s'ha assenyalat en alguns casos, en la música que es feia a l'església. Veiem, doncs, que, tant pel text com per l'impacte social, els villancets de Gònima se'ns mostren més barrocs que no pas si considerem la música *per se*, ja que aquesta, tal com estem veient, mostra clarament l'evolució del Barroc a l'estil galant.

També s'ha d'excloure l'epítet de *decadència* d'aquest període. Fins i tot hi ha molts investigadors literaris (vegeu A. Rossich i M. Prats)²⁸² que comencen a bandejar aquest terme, fruit de la historiografia de la Renaixença, per emprar termes més adients al cas: barroc, etc. És cert que encara s'usen les convencions del darrer Barroc peninsular i que s'assumeixen plenament els models italians (i que les obres s'assemblen molt les unes a les altres, tal com deia Rodríguez de Hita), però també és cert que aquests arquetipus s'assimilen i s'adapten de bell nou a la funcionalitat liturgicoreligiosa (en el nostre cas) del moment. No hi ha innovació, no hi ha ruptura, però sí que existeix una adaptació al nou mitjà estètic i estilístic procedent d'Itàlia. És per això que podem proposar Emmanuel Gònima i els seus villancets (i, molt probablement, la resta de la seva obra) com a exponents de canvi del darrer Barroc a l'estil galant. Si més no, Gònima pot ser el paradigma de transició del Barroc al rococó a Girona, car tant cronològicament com estilísticament ocupa un lloc central en el segle XVIII gironí.

Tot agafant elements de l'anàlisi filològica i diacrònica, podem dir que Gònima pren els elements interns o *substrat* de la tradició hispànica (Barroc tardà) i els elements externs o *paraestrat*, dels arquetipus italians (estil galant). En això, Gònima és dins la línia estètica de la península Ibèrica i de la Catalunya del moment. Convenció i innovació, dos elements que Gònima coordina i equilibra per tal de dur a terme la tasca compositiva dels seus villancets.

280. J. CLARA, *Introducció a la història de Girona*, Salt, Edicions del Pèl, 1983, col·l. «Històries Locals», núm. 1, p. 102.

281. A. PLADEVALL, *Història de l'Església a Catalunya*, Barcelona, Claret, 1989, p. 141.

282. A. ROSSICH, *Una poètica del barroc: El «Parnàs català»*, Girona, Col·legi Universitari de Girona, 1979.

Tot i que el discurs musical de Gònima ens resulta difícil de definir, ja que, com deia Rodríguez de Hita, les obres de l'època s'assemblen molt (i aquesta observació es compleix en els villancets de Gònima), ho intentarem: el discurs musical de Gònima emergeix, com fluctuant, entre les olors de l'encens clàssic de la tradició barroca peninsular i el perfum de la ductilitat gràcil del rococó procedent d'Itàlia. És cert que no tots els villancets de Gònima presenten una qualitat sobresortint, però podríem fer una selecció dels millors de la seva producció per confeccionar una antologia digna de ser tinguda en compte dins la història de la música a Catalunya, on Emmanuel Gònima ocupi el lloc dels autors que, tot partint de propostes barroques, viren ja vers l'estil galant.

9. Conclusions

Les conclusions pròpiament dites ocupen, de fet, el capítol 8, on s'ha fet una extensa síntesi conclusiva de tota la nostra obra. En la confecció de l'esmentat capítol no s'ha escatimat cap detall a l'hora de situar i interpretar històricament i estèticament l'obra del nostre compositor dins del marc hispànic i europeu. És per això que hem intentat d'esmicolar al màxim les dades provinents de l'examen dels villancets de Gònima. Així, hem ofert a bastament tota mena de detalls i de trets de les obres estudiades en relació amb el seu context històric. Per aquest motiu es fa del tot imprescindible la lectura del capítol esmentat.

Les conclusions formals presents explicitaran, d'una manera més abreujada i sintètica, els resultats i la síntesi global que ja s'han presentat en el capítol 8.

Així doncs, i a la vista de les dades sorgides de l'anàlisi i de la comparació dels diversos paràmetres estudiats, podem extreure alguns punts conclusius que ens posaran de manifest l'objectiu i la hipòtesi de la nostra obra:

1. Dos paràmetres bàsics actuen com a indicadors del canvi esteticostilístic del Barroc al Preclassicisme en l'obra d'Emmanuel Gònima: l'esquema formal i l'escriptura de la línia melòdica.
 - a) *Esquema formal*: hem constatat que en la majoria de casos els villancets de Gònima presenten una dilatació de l'antic esquema formal (*estribillo-coplas*) a causa de la irrupció dels elements formals procedents de la cantata italiana: l'*aria* i el *recitado*. Fins i tot la supressió, a voltes, de l'*estribillo* o de les *coplas* per algun d'aquests nous procediments formals (l'*aria*) esdevé, també, un clar exponent de la transició del Barroc al Preclassicisme.
 - b) *Línia melòdica*: la línia melòdica dels villancets de Gònima fluctua, en la major part dels casos, entre els recursos estilístics del disseny del

Barroc hispànic (pulsacions ternàries, ritmes dactílics, hemiòlies, etc., sobretot en els moviments antics) i les figuracions pròpies de l'estil galant (frases curtes, repetitives, tresets ornamentals, ritmes galants, etc., especialment en les àries). Amb tot, l'escriptura galant no és exclusiva d'aquest gènere, ja que també s'ha observat en l'escriptura *a solo* d'alguns moviments del Barroc (*introducción, estribillo* i *coplas*). Es constata, doncs, que els continents formals antics, propis del Barroc hispànic, són receptors de continguts estilístics nous, propis de l'estil galant.

2. El binomi *textura-estructura* també ens permet observar un cert grau d'evolució estètica en els villancets de Gònima. D'entrada, cal dir que la major part no presenta cap més instrument que l'acompanyament, però una quarta part és amb parelles instrumentals (violí I/II, oboè I/II, etc.). Doncs bé, el primer grup de villancets manifesta normalment més joc textural (contrapunt imitatiu, concertat i homofonia) que el segon, ja que en aquest predomina, bàsicament, l'homofonia per sobre de les altres tipologies texturals. I, pel que fa a l'estructura, s'observa que en el primer grup de villancets el teixit textural ja té prou pes específic per amagar qualsevol seccionament estructural; en canvi, en el segon grup, els instruments assumeixen la funció de delimitar l'estructura tot realitzant *ritornelli* (preludi-interludi-postludi). Aquesta funció instrumental, juntament amb la coordinació de les parts vocals (instrument-veu-instrument-veu-instrument), ve ajudada per l'articulació. Per tant, en aquests villancets té més importància l'estructura que la textura, cosa que també ens indica un canvi de la concepció estètica del Barroc respecte al Preclassicisme.
3. En *l'aspecte vocal*, és la veu solista la que, tot interpretant les àries i els fragments *a solo*, pren importància. L'element colorístic (coloratures) i els salts intervàlics (sextes, sèptimes, octaves, etcètera, cosa que no passa en la melodia del Barroc hispànic, com s'ha dit) manifesten el nou canvi estètic, que vira clarament vers el Preclassicisme. El tractament coral se simplifica, ja que es treballa, habitualment, a quatre veus (tiple I/II, contralt, tenor). En els pocs casos en què els villancets són escrits a vuit veus (tiple I/II, contralt, tenor; tiple, contralt, tenor, baix), la policoralitat és, ocasionalment, fictícia.
4. La *paleta instrumental* posa de manifest una clara escriptura galant en el tractament tímbric. Es troba l'ús de les 3es i les 6es paral·leles en l'escriptura per parelles instrumentals (violí I/II, oboè I/II i flauta I/II). Les trompes assumeixen la funció de farcir l'harmonia i esdevenen elements deíctics puntuals. L'acompanyament oscil·la entre una escriptura de baix

continu i una altra de baix tambor; aquesta darrera ja es troba dins la línia galant. En alguns casos s'observa, també, l'ús del baix d'Alberti.

5. L'àrea *semanticoexpressiva* té més pes en els *estribillos* que en la resta de moviments, atès que aquest és l'indret normal on el compositor treballa, en major grau, la inserció semàntica (adequació música/text). Aquests recursos semàntics estan en consonància amb l'estètica pictòrica (Tonmalerei) i l'expressió dramàtica dels sentiments (Affektenlehre), que, a la vegada, estan relacionats amb els principis estètics centreeuropeus de l'època. Amb tot, malgrat que en les àries la balança s'inclina més vers el resultat sonor en si mateix que no pas vers el semàntic, també s'hi escolten alguns elements de clara semanticitat, on la música es coordina amb el text.

Per acabar, doncs, i tal com dèiem al final del capítol 8, el discurs musical de Gònima emergeix, fluctuant, entre les olors de l'encens clàssic de la tradició barroca peninsular i el perfum de la ductilitat gràcil del rococó procedent d'Itàlia.

Com a corol·lari de tot el que s'ha conclòs, és evident que podem proposar els villancets d'Emmanuel Gònima com un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII.

10. Bibliografia

- ALBERCH, R. [et al.]. *Gremis i oficis a Girona*. Girona: Ajuntament de Girona, 1984.
- ALBERCH, R.; CASTELLS, N. *La població de Girona: Segles XIV-XX*. Girona: Institut d'Estudis Gironins, 1985. (Monografies de l'Institut d'Estudis Gironins; 11)
- ALBERCH, R.; NADAL, J. *Bibliografia històrica de les comarques gironines*. Vol. 1. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1982. (Monografies de l'Institut d'Estudis Gironins; 8)
- *Guia inventari de l'Arxiu Històric de l'Ajuntament de Girona*. Girona: Ajuntament de Girona, 1983.
- ALBET, M. *Mil anys de música catalana*. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1991.
- ALEN, P. «Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII». A: *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- ALIER, R. «El compositor italià Giuseppe Scolari a Barcelona». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* [Barcelona], núm. 1 (1979a).
- «L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del s. XVIII». Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, 1979b.
- *L'òpera*. Barcelona: Dopesa, 1979c. (Conèixer Catalunya; 23)
- ÁLVAREZ, C. M. *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733): Su contribución al barroco musical*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982. (Ethos-Música; 5)
- AMADES, J. *Folklore de Catalunya: Cançoners*. 2a ed. Barcelona: Selecta, 1979. [1a ed., 1951]
- APEL, W. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. 4a ed. Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, 1949.
- «Rococó». A: APEL, W. (ed.). *Harvard dictionary of music*. [s. l.]: Harvard University Press, 1969.
- ARITZETA, M. «La vida musical a Barcelona al s. XVIII, segons el baró de Maldà». *Revista Musical Catalana* [Barcelona], núm. 48 (1988).
- ASINS, M. [et al.]. *Bajo cifrado barroco*. Madrid: Real Musical, 1985.
- AVIÑOÀ, X. (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 1999.

- BACH, C. Ph. E. *Versuch über die währe Art das Klavier zu Spielen, (1753-1761)*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- BACH, J. S. *Matthäus-Passion*. BWV 224. Mainz: Eulenburg, núm. 953, 1968.
- BACILLY, B. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Facsímil de París, 1679. Ginebra: Minkoff, 1975.
- BAGÜES, J. «El conde de Peñafloreda, impulsor de la ilustración musical en el País Vasco». *Musiker: Cuadernos de Música* [Zarautz: Eusko-Ikaskuntza], núm. 4 (1988a), p. 105-148.
- «La música y la danza en los proyectos de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. 8 (1988b).
- «La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País». Tesis doctoral. Barcelona, 1990.
- BARBIER, P. *Histoire des castrats*. París: Grasset & Fasquelle, 1989.
- BASSO, A. *La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner, 1986. [Vol. 6 de la *Historia de la música*]
- BENT, I. «Analysis». A: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 1. Londres: Macmillan, 1980.
- BÉRARD, J.-A. *L'art du chant*. Ginebra: Minkoff, 1984.
- BIANCONI, L. *El siglo XVII*. Madrid: Turner, 1986. (*Historia de la Música*; 5)
- BIRULÉS, J. M. [et al.]. *Història del Teatre Municipal de Girona (1769-1985)*. Girona: Ajuntament de Girona, 1985. (*Història de Girona*; 2)
- BLUME, F. *Renaissance and baroque music: A comprehensive survey*. Nova York: W. W. Norton, 1967. [1a ed., Bärenreiter-Verlag, 1949]
- *Classic and romantic music: A comprehensive survey*. Nova York: W. W. Norton, 1970. [1a ed., Bärenreiter-Verlag, 1958]
- BOADAS, J. *Girona després de la Guerra de Successió*. Girona: Ajuntament de Girona, 1986. (*Monografies de l'Institut d'Estudis Gironins*; 13)
- BONASTRE, F. *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto, 1977.
- «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita». *Revista de Musicología* [Madrid], vol. II, núm. 1 (1979a).
- «La capella musical de la seu de Tarragona a mitjan segle XVIII». *Boletín Arqueológico* [Tarragona], època IV, fascicle 133-140 (1979b).
- «Rodríguez de Hita». *Revista de Musicología* [Madrid], núm. II (1979c), p. 54-76.
- *De l'organologia musical i els seus aspectes crítics*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1980.
- «Jesús és nat». *Tres nades catalanes: Segles XVII i XVIII*. Transcripció i estudi de Francesc Bonastre i Josep Maria Gregori. Canet de Mar: Cannedum: IUDIM, 1981.
- «Nunc dimitis, a 11. Anònim, s. XVII. Transcripció i estudi». *Quaderns de Música Històrica Catalana* [Barcelona: IUDIM], núm. 4 (1983a).
- «Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII». A: *Actes del I Symposium de Musicologia catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1985.
- «Aquí de la fe, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682): estudi i edició». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. VI-VII (1988a).
- «Completes a 15: 1686». A: SOLER, Francesc. *Obres completes*. Vol. 3.1. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1988b.

- BONASTRE, F. «El barroc musical a Catalunya». A: ROSSICH, A.; RAFANELL, A. (ed.). *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Barcelona: Quaderns Crema, 1989.
- BONASTRE, F.; CORTÈS, F. (coord.). *Història crítica de la música catalana*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- BORRÀS, A. «El col·legi de nobles de Barcelona durant el segle XVIII». A: MANENT, A.; MASSOT I MUNTANER, J.; SOBERANAS I LLEÓ, A.-J. (ed.). *Contribució a la història de l'Església catalana*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1983.
- BOYD, M.; CARRERAS, J. J. (ed.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- BUELOW, G. J. (ed.). *The late Baroque Era: From the 1680s to 1740*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1993.
- BUKOFZER, M. *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza, 1986. (Alianza Música; 30) [1a ed., Nova York, 1947]
- CALAHORRA, P. *Obras de los maestros de la Capilla de Música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*. Vol. II. Saragossa: Institución Fernando el Católico. Sección de Música Antigua. Diputación Provincial de Zaragoza, 1985. (Polifonía Aragonesa; 2)
- CALDWELL, J. *Editing early music*. Oxford: Oxford University Press, 1987. (Early Music Series; 5)
- CAPMANY, A. *Cançoner popular: Cançons populars catalanes*. Facsímil de Barcelona: La Renaixença: L'Avenç, 1901-1913. Barcelona: Ketres, 1980.
- CARCOLER, J. *Stabat Mater (1742)*. Transcripció i estudi de Francesc Bonastre. Barcelona: IUDIM, 1983b. (Quaderns de Música Històrica Catalana; 2)
- CARERI, E. «Le tecniche vocali del canto italiano d'arte tra il XVI e il XVII secolo». *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. 18, núm. 3 (1984).
- CARRERAS I BULBENA, J. R. *El oratorio musical: Desde su origen hasta nuestros días*. Barcelona: L'Avenç, 1906.
- CARRERAS, J. J. *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F. J. García (1739-1809)*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 1981.
- «Composiciones del Magnificat de Luis Serra». A: LÓPEZ-CALO, J.; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.; CASARES RODICIO, E. (coord.). *España en la música de Occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*. Vol. II. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- CARRERAS, J. J. (ed.). *El manuscrito Mackworth de cantatas españolas*. Madrid: Fundación Caja de Madrid: Alpuerto, 2004.
- CARSE, A. *The history of orchestration*. Nova York: Dover Publications, 1964. [1a ed., Londres, 1925]
- CASANOVAS, S. *El manuscrit de Palau-Saverdera: Memòries d'un pagès empordanès del segle XVIII*. Ed. a cura de J. Geli i M. À. Anglada. Figueres: Carles Vallès, 1986.
- CASARES, E. (dir.). *La música en el barroco*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977a.
- «El Rococó en música: categoría estética y periodización». A: *Actas del II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977b.
- «La música en la catedral de León», *Archivos Leoneses* [Lleó], núm. 67 (1980a).

- CASARES, E. *La música en la catedral de Oviedo*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980b. (Ethos-Música; 1)
- CASARES, E. (dir. i coord.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- CEREROLS, J. *Obres completes*. Vol. III. Transcripció, revisió i anotació de David Pujol. Montserrat: Monestir de Montserrat: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1983. [1a ed., 1932]
- CERONE, Pedro. *El melopeo y maestro: Tractado de musica theorica y practica en que se pone por extenso lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en xxii libros...* Nàpols: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- CHELDON, D. A. «The Galant Style revisited and re-evaluated». *Acta Musicològica*, vol. XLVII, núm. 2 (1975).
- CHÍA, J. *La música en Gerona*. Girona: Imprenta y Librería de Paciano Torres, 1886.
- CIVIL, F. «La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII». *Anuari Musical* [Barcelona], vol. xv (1960).
- «La capilla de música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII)». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* [Girona], vol. xix (1968-1969).
- *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps: 1800-1936*. Girona: Caja de Pensiones, 1969.
- «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses* [Girona], núm. xxi (1972).
- «La música religiosa a Olot i comarca, corrent del segle XVIII». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, núm. 1 (1977).
- «Mestres de la capella de cant i organistes de la parròquia de Sant Esteve de la vila d'Olot, segles XVII i XVIII». A: *II Asamblea d'Estudis sobre el Comtat de Besalú: Actes*. Manresa: Amics de Besalú i el seu Comtat, 1978.
- «Pablo Bruna y Jaime Molina, organistas aragoneses de Daroca y Gerona respectivamente». A: *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Saragossa: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1979.
- CLARA, J. *Introducció a la història de Girona*. Salt: Edicions del Pèl, 1983. (Històries Locals; 1)
- CLERCX, S. *Le baroque et la musique: Essai d'esthétique musicale*. Brussel·les: Lib. Encyclopédique, 1948.
- CLIMENT, J. «El villancico de José Pradas (1689-1757)». *Tesoro Sacro Musical*, núm. III (1975).
- COMAS, A. *La decadència*. Barcelona: Dopesa, 1978.
- CORRETTE, M. *Méthode raisonnée pour apprendre aisément a jouer de la flute traversière*. Facsimil de París, 1733. Ginebra: Minkoff, 1977.
- CUDWORTH, C. L. «Cadence Galante: The Story of a Cliché». *The Monthly Musical Record*, núm. 74 (setembre 1949).
- «Baroque, Rococo, Galant, Classic». *The Monthly Musical Record*, núm. 33 (1953).
- DAUFÍ, X. «Las dos sillas reales: un oratori de Josep Cau». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. XIII (1998).
- *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825): Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004.

- DAUFI, X. «Els oratoris catalans de finals del segle XVIII i principis del XIX com a elements receptors del classicisme musical». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. XVI (2006).
- DOLCET, J. «El somni del Parnàs: La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)». Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- DONINGTON, R. *The interpretation of early music*. Londres: Faber and Faber, 1989.
- DOWNS, P. G. *La música clàssica*. Madrid: Akal, 1998.
- DURÓN, S.; CAÑIZARES, J. de. *Fiesta que se hizo a sus majestades se intitula Salir el Amor del Mundo*. Edició i estudi d'Antonio Martín Moreno. Màlaga: SEM, 1979. [Sarsuela en dues jornades]
- ECO, U. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- ESTRADA, G. «Introducció». A: CEREROLS, J. *Obres completes*. Vol. V. Montserrat: Monestir de Montserrat, 1981.
- EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la Música*. Ed. a cura de F. Otero. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- EZQUERRO, A. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona: CSIC, 2004.
- FEIST, R. *L'école de Mannheim ou l'Athènes musicale des pays germaniques*. Drize: Papiilon, 2001.
- FERRER, F. *L'economia del set-cents a les comarques gironines*. Girona: Cambra de Comerç, Indústria i Navegació de Girona, 1989.
- FRANCÉS DE IRIBARREN, J. *XVIII century Spanish music villancicos of Juan Francés de Iribarren*. Ed. a cura de M. Sánchez. Pennsilvània: Yvette E. Miller, 1988.
- FUBINI, E. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*. Barcelona: Barral, 1971. (Libros de Enlace; 63)
- *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 1988. (Alianza Música; 31)
- GALLEGO, A. *La música en tiempos de Carlos III: Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid: Alianza, 1988. (Alianza Música; 41)
- GARCÍA, J. *Tonadas, villancicos y cantatas: Para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*. Estudi i transcripció de L. Siemens. Conca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1984.
- GARGALLO, L. V. *Historia de Joseph*. Estudi i transcripció de Francesc Bonastre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1986. (Publicacions de la Secció de Música; XXVIII) [Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (c. 1636-1682)]
- GELABERTÓ, M. «L'Església i les santes relíquies durant el segle XVIII». *L'Avenç* (maig 1990), núm. 137, p. 40.
- GEMINIANI, F. *The art of playing on the violin*. Oxford: Oxford University Press, 1952. [1a ed., Londres, 1751]
- GIRAL, J. M. «Erasme de Gònima». *Gran enciclopèdia catalana*. Vol. 8. Barcelona, 1975.
- GONZÁLEZ VALLE, J. V. «Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII». A: GONZÁLEZ VALLE, J. V. [et al.]. *Estudios de musicología aragonesa*. Saragossa: Pórtico, 1977.
- «Determinadas características en la estructura de la composición musical del Barroco». A: *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Saragossa: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981.

- GREGORI, J. M. «La producció musical conservada de Joan Crisòstom Ripollès: 1746: Catalogació i transcripció». Tesi de llicenciatura. Universitat Autònoma de Barcelona, 1977.
- «Mestres de capella i organistes de la Col·legiata de Sant Joan de les Abadesses al segle XVIII: documents per a la seva història». *Estudi General* [Girona: Col·legi Universitari de Girona], núm. 1, vol. 1 (1981a). [Miscel·lània commemorativa del desè aniversari del Col·legi Universitari de Girona, 1969-1970 i 1979-1980]
 - «Vetllau, vetllau». *Tres nades catalanes: Segles XVII i XVIII*. Transcripció i estudi de Francesc Bonastre i Josep Maria Gregori. Canet de Mar: Cannetum: IUDIM, 1981b.
 - «Notes sobre la vida musical igualadina al primer terç del s. XVIII». *Miscellanea Aqualatensis* [Igualada: Centre d'Estudis Igualadins], núm. 3 (1983).
 - «El tenorista, un antecesor del falsetista del siglo XVI y el problema de su técnica vocal: el único registro». *Nassarre* [Saragossa], núm. IV (1-2) (1988a).
 - «La docència de l'orgue a la primeria del segle XVII a Girona; notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. 8 (1988b).
 - «Notes per a l'estudi del contralt barroc: les oposicions de la seu de Girona de 1734». A: ROSSICH, A.; RAFANELL, A. (ed.). *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Barcelona: Quaderns Crema, 1989.
 - «Els villancets de Nadal interpretats a Lleida als anys 1723, 1725 i 1729: Domènec Teixidor autor d'una altra versió de "Buena noche, zagales"». *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*. Lleida: [s. n.], 1991.
 - «Dos *Benedictus* de Pau Montserrat i Antoni Jordi». *Quaderns de Música Històrica Catalana*, núm. 8 (1998).
- GROUT, D.; PALISCA, C. *Historia de la música occidental*. 2a ed. Madrid: Alianza, 1990. (Alianza Música; 15 i 16)
- HANDEL, G. F. *Israel in Egypt*. Kent: Mendelssohn Novello, 1738.
- *10 Sonatas for flute and piano* (Jean-Pierre Rampal, Robert Veyron-Lacroix). Vol. III. Nova York: International Music Company, 1968.
- HARNONCOURT, N. *Le dialogue musical: Monteverdi, Bach et Mozart*. París: Gallimard, 1985. (Arcades; 7)
- HARTNACK, J. *Breve historia de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1986. (Teorema)
- HEARTZ, D. «Galant». A: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 7. Londres: Macmillan, 1980a.
- «Rococo». A: SADIE, S. (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 16. Londres: Macmillan, 1980b.
- HERRANDO, J. *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín: Entre las que se incluye la intitulada «El jardín de Aranjuez en tiempo de primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales»*. Introducció i transcripció de L. Siemens. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1987.
- HILL, J. W. *La música barroca*. Madrid: Akal, 2008.
- HOGWOOD, C. *La sonata en trío*. Arles: Actes Sud, 1987.
- JACOBS, R. *La controverse sur le timbre du contre-ténor*. Arles: Actes Sud, 1985.

- JAMBOU, L. «Cantatas solísticas de Valls y compositores anónimos. Identidad y ruptura estilística». *Revista de Musicología* [Madrid], vol. XVIII, núm. 1-2 (1995).
- JEDIN, H. *Manual de historia de la Iglesia*. Vol. 6. Barcelona: Herder, 1975.
- JIMÉNEZ, M. *L'Església catalana sota la monarquia dels Borbons: La catedral de Girona en el segle XVIII*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999. (Biblioteca Abat Oliba; 214)
- JULIÀ, B. *Obres completes*. Vol. I. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya: Monestir de Montserrat, 1989. (Mestres de l'Escolania de Montserrat; 13-14)
- KARBUSICKY, V. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- KENYON DE PASCUAL, B. «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de Musicología*, vol. VIII, núm. 2 (1985).
- KIRKPATRICK, R. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza, 1985. (Alianza Música; 24)
- LABEAGA, J. C. «La música en la Parroquia de Santa María de Viana (Navarra), siglos XVIII y XIX». *Musiker: Cuadernos de Música* [Eusko Ikaskuntza], núm. 4 (1988).
- LAMAÑA, J. M. *Los instrumentos en la música de la época del Barroco*. Barcelona: Miscellanea Barcinonensia, 1977. [Separata de *Miscellanea Barcinonensia*, núm. XLIII]
- LANG, P. H. *La música en la civilización occidental*. 3a ed. Buenos Aires: Eudeba, 1979.
- LARUE, J. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1983. [1a ed., 1975]
- LEÓN TELLO, F. J. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.
- LEPPERT, R. *Music and image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- LEUCHTER, E. *Ensayo sobre la evolución de la música en occidente*. Buenos Aires: Ricordi, 1946.
- LIVERMORE, A. *Historia de la música española*. Barcelona: Barral, 1974. (Breve Biblioteca de Respuesta; 113)
- LÓPEZ, M. *Obres completes*. Vol. II. Montserrat: Monestir de Montserrat, 1978. (Mestres de l'Escolania de Montserrat; 6, 8)
- LÓPEZ-CALO, J. «La música religiosa en el Barroco español: orígenes y características generales». A: CASARES, E. (dir.). *La música en el Barroco*. Oviedo: Universidad Oviedo, 1977.
- *Historia de la música española*. 3. Siglo XVII. Madrid: Alianza, 1983.
- «Barroco, estilo galante, clasicismo». A: *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- LORENTE, A. *El porqué de la música...* Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolàs de Xameres, 1672.
- MADURELL, J. M. «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, núm. 3 (1948).
- MARAVALL, J. A. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1986.
- *Estudios de la historia del pensamiento español: Siglo XVIII*. Madrid: Mondadori, 1991.
- MARÍAS, J. *La España posible en tiempo de Carlos III*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963. [Reed., Barcelona: Planeta, 1988]

- MARQUÈS, S. *L'ensenyament a Girona al segle XVIII*. Girona: Col·legi Universitari de Girona, 1985.
- MARTÍN MORENO, A. «Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (s. XVIII)». *Anuario Musical*, vol. xxx (1975).
- *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Ourense: Instituto de Estudios Orensenos Padre Feijoo, 1976.
- «Cantada sola de Reyes con violines y oboe. "Ah del rústico pastor" (1710) de Antonio de Literes». *Tesoro Sacro Musical*, núm. 643 (1978).
- «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)». *Anuario Musical*, núm. xxxi-xxxii (1979).
- *Historia de la música española*. 4, Siglo XVIII. Madrid: Alianza, 1985.
- MARTÍN, M. «La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España». *Revista de Musicología* [Madrid], vol. VIII, núm. 1 (1985).
- MARTINA, G. *La Iglesia: De Lutero a nuestros días*. Vol. 2. Madrid: Cristiandad, 1974.
- MARTORELL, O.; VALLS, M. *El fet musical*. Barcelona: Dopesa, 1978. (Conèixer Catalunya; 6)
- MATHER, B. B. *Interpretation of french music from 1675 to 1775: Additional comments on german and italian music*. Nova York: McGinnis & Marx Music Publishers, 1973.
- MATHER, B. B.; LASOCKI, D. *Free ornamentation in woodwind music 1700-1775*. Nova York: McGinnis & Marx Music Publishers, 1976.
- MATTHESON, J. *Der vollkommene Capellmeister*. Basilea: Bärenreiter, 1987.
- MCDONOGH, WRAY G. *Las buenas familias de Barcelona: Historia social de poder en la era industrial*. Barcelona: Omega, 1989.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC, 1974.
- MINGUET, P. *Estética del rococó*. Madrid: Cátedra, 1992. [1a ed.: *Esthétique du Rococo*. París: Vrin, 1966]
- *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer [...] la guitarra, [...] clavicordio, organo, harpa, [...] violín, flauta [...]*. Ginebra: Minkoff, 1981.
- MIRAMBELL, E. *Història de la impremta a la ciutat de Girona*. Girona: Institut d'Estudis Gironins, 1988. (Monografies de l'Institut d'Estudis Gironins; 15)
- MITJANA, R. «Histoire de la musique: Espagne». A: LAVIGNAC, A. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*. Vol. IV. París: Delagrave, 1920.
- MORENO, E. «Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756)». *Revista de Musicología* [Madrid], vol. XI, núm. 3 (1988).
- MOREU-REY, E. *El pensament il·lustrat a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 1980. (Antologia Catalana; 26)
- MOTTE, D. de la. *Armonía*. Barcelona: Labor, 1989.
- MOZART, W. A. *Vesperae solennes de confessore*. Für Soli, Chor, Orchester und Orgel, KV 339. Alemanya: Breitkopf, núm. 6767, 1976.
- MUJAL, J. *Lérida. Historia de la música*. Lleida: Dilagro, 1975.
- NADAL, J. *Conèixer la història de Catalunya*. Vol. 3: *Del segle XVI al XVIII*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.
- NADAL, J. [et al.]. *La historiografia catalana*. Girona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials, 1990. (Quaderns del Cercle; 6)
- NADAL, J.; WOLFF, P. (dir.). *Història de Catalunya*. Barcelona: Oikos-Tau, 1982.

- NASSARRE, P. *Escuela de música según la práctica moderna*. Vol. II. Saragossa: Herederos de Diego Larumbe, 1724.
- *Fragmentos músicos*. Vol. I. Facsímil de 1700. Saragossa: Institución Fernando el Católico (CSIC), 1988.
- NEWMAN, W. *The sonata in the baroque era*. 3a ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 1983. [1a ed., 1963]
- *The sonata in the classic era*. 3a ed. Nova York: W. W. Norton, 1972. [1a ed., 1963]
- OTTAWAY, H. «La Ilustración y la Revolución». A: ROBERTSON, A.; STEVENS, D. *Historia general de la música*. Vol. 3. Madrid: Istmo, 1972. (Fundamentos; 5, 6 i 7)
- PALISCA, C. *La música del Barroco*. Buenos Aires: Víctor Leru, 1978.
- «Early History of “Baroque” as a Musical Term». A: CASARES, E. (ed.). *España en la música de Occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- PAULY, R. *La música en el período clásico*. Buenos Aires: Víctor Leru, 1975.
- PAVIA, J. *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajoana: Dalmau, 1986.
- PAVIA, J. (ed.). *La música en Catalunya en el siglo XVIII*. Barcelona: CSIC, 1997.
- (ed.). *Tonos de Francesc Valls, c. 1671-1747*. Vol. I. Barcelona: CSIC, 1999.
- (ed.). *Tonos de Francesc Valls, c. 1671-1747*. Vol. II. Barcelona: CSIC, 2001.
- (ed.). *Francesc Valls: Mapa armónico práctico, 1742a*. Barcelona: CSIC, 2002.
- PEDRELL, F. «Apuntes sobre música local. Los ministriles del viático». *Revista de Gerona*, vol. XII (1888).
- *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1909. 2 v.
- PENA, J.; ANGLÈS, H. *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Labor, 1954.
- PERGOLES, G. B. *La serva padrona*. Nova York: Edwin F. Kalmus Publisher of Music, núm. 428.
- PESTELLI, G. *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner, 1986, p. 29-36. [Vol. 7 de la *Historia de la música*]
- PISTON, W. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984.
- PLADEVALL, A. *Història de l'Església a Catalunya*. Barcelona: Claret, 1989.
- PRADES, J. «Cinco arias para tiple y continuo». *Tesoro Sacro Musical*, núm. IV (1974).
- PUJOL, D. «Transcripció i estudi dels villancets de Joan Cererols (1618-1680)». A: CEREROLS, J. *Obres completes*. Montserrat: Monestir de Montserrat, 1983. (Mestres de l'Escolania de Montserrat; 3)
- QUANTZ, J. J. *Essai...*. Facsímil de Berlín, 1752. París: Zurfluh, 1975.
- QUEROL, M. *Música barroca española*. Vol. 5: *Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos, 1640-1760*. Barcelona: CSIC, 1973.
- *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1975.
- *Los orígenes del Barroco musical español*. València: [s. n.], 1974.
- *Música barroca espanyola*. Vol. 2: *Polifonía policoral litúrgica*. Barcelona: CSIC, 1982a.
- *Música barroca española*. Vol. 3: *Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Barcelona: CSIC, 1982b.

- QUEROL, M. *Música barroca española*. Vol. 4: *Canciones a solo y duos del siglo XVII*. Barcelona: CSIC, 1988.
- QUIÑONES, M^a A. M. *Joaquín Tadeo de Murguía: 1759-1836: Organista de la catedral de Málaga*. Màlaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987.
- RABASSA, P. *Guía para los principiantes*. Facsímil. Introducció a càrrec de F. Bonastre, A. M. Moreno i J. Climent. Barcelona: UAB, 1990.
- RAMEAU, J.-P. *Traité de l'harmonie*. Madrid: Arte Tripharia, 1984.
- RATNER, L. *Classic Music: Expression, form and style*. Nova York: Schirmer Books, 1980.
- RAYNOR, H. *Una historia social de la música*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- REXACH, S. *Sonata en fa mayor de violín y de bajo y dos tríos, en mi mayor y en sol mayor, para dos violines y bajo*. Introducció i transcripció de Lothar Siemens Hernández. Madrid: SEM, 1990.
- RIFÉ, J. «Les ordinations de la capella de música de la Catedral de Girona. Any 1735». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. VI-VII (1986-1987).
- «Notes biogràfiques sobre Emmanuel Gònima». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. VIII (1988).
- «Aproximació a l'estudi dels villancicos d'Emmanuel Gònima». A: ROSSICH, A.; RAFANELL, A. (ed.). *El barroc català: Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987*. Barcelona: Quaderns Crema, 1989.
- «Notas sobre la Música de Haydn en la ciudad de Girona de finales del siglo XVIII». A: *Actas del I Congreso La Ilustración y Jaén*. Jaén: Universidad Nacional de Educación a Distancia: Universidad de Jaén: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1996.
- «La música en Girona durante la visita del archiduque Carlos de Austria». A: *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.
- «A propòsit d'un article sobre la contradansa del *Correo de Gerona* de 1795». *Amics de Besalú: IX Assemblea d'Estudis sobre el comtat de Besalú*. Vol. 1. Girona: Amics de Besalú, 2003.
- «El motete "Dixit Rex" de Tomás Milans al monarca Luis I (1724)». *Revista de Musicología* [Madrid], vol. XXVIII, núm. 1 (2005).
- «Els estatuts de la Capella Musical de la Seu de Vic, any 1733: comparació amb les Ordinations de la Seu de Girona, any 1735, i les de la Seu de Tarragona, any 1747». *Recerca Musicològica*, núm. 9-10 (1989), p. 359-365.
- RIFÉ, J. (ed.). *Cantates: Tomàs Milans i Godayol (1672-1742)*. Barcelona: Tritó, 2010. (Col·lecció Mestres Gironins; 7)
- RIPOLLÈS, J. C. *Gaudeamus omnes in Domino: Introit a Sta. Tecla*. Transcripció de J. M. Gregori. Barcelona: IUDIM, 1988. (Quaderns de Música Històrica Catalana; 6)
- RIPOLLÈS, V. *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935.
- ROBERTSON, A.; STEVENS, D. *Historia general de la música*. Vol. 3. Madrid: Istmo, 1972. (Fundamentos; 5, 6, 7)
- ROEL DEL RÍO, A. V. *Institucion harmonica, ò, Doctrina musical, theorica, y practica, que trata del canto llano y de organo...* Madrid: Herederos de la Viuda de Juan García Infazón, 1748.

- ROSEN, C. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza, 1986. (Alianza Música; 29)
- *Formas de sonata*. Barcelona: Labor, 1987.
- ROSSICH, A. *Una poètica del barroc: El «Parnàs català»*. Girona: Col·legi Universitari de Girona, 1979.
- RUBIO, S. *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv hasta el xviii*. Conca: Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979.
- RUDAT, E. M. *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga: Orígenes, significado y actualidad*. Madrid: Gredos, 1971.
- RUSIÑOL, M. C. «Mira Piadosa Thecla, de Melcior Juncà (1757-1809?): Contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle xviii». *Recerca Musicològica* [Barcelona: UAB], núm. 8 (1988).
- SALAZAR, A. *La música en la sociedad europea*. Madrid: Alianza, 1983. (Alianza Música; 13) [1a ed., Mèxic, 1944]
- SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Facsímil de 1881. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1986.
- SHELDON, D. A. «The Galant Style Revisited and Re-evaluated». *Acta Musicologica* [Basilea: SIM], vol. 47, núm. 1 (1975).
- «Las obras de Händel relacionadas con España». A: LÓPEZ-CALO, J.; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.; CASARES RODICIO, E. (coord.). *España en la música de Occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985*. Vol. II. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.
- SMITHERS, D. [et al.]. «Interpretación de la trompeta barroca». A: AGULLÓ I BATLLE, J. (ed.). *Acústica musical*. Selecció i introducció de Joaquim Agulló. Barcelona: Prens Científica, 1989.
- SOBREQUÉS, S. *Història de la producció del dret català fins al decret de Nova Planta*. Girona: Col·legi Universitari de Girona, 1978.
- SOLDEVILA, F.; VALLS I TABERNER, F. *Història de Catalunya*. Barcelona: Selecta, 1977. (Antílop; 17)
- SOLER, A. *Sis quintets, per a instruments d'arc i orgue o clave obligat: Antoni Soler (1729-1783)*. Transcripció i revisió de R. Gerhard; introducció i estudi d'H. Anglès. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1933.
- *Siete villancicos de Navidad*. Revisió de Samuel Rubio. Conca: Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca, 1979.
- *Aio Anton, a dónde vamo*. Transcripció i estudi de Francesc Bonastre. Barcelona: IUDIM, 1988. (Quaderns de Música Històrica Catalana; 5)
- *Villancicos*. Estudi i transcripció de Paulino Capdepón. Vol. 1, núm. 1 a 6. Madrid: SEM, 1992.
- STEVENS, J. «Theme, harmony and texture in classic-romantic descriptions of Concerto First-Movement Form». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 27, núm. 1 (1974).
- SUBIRÀ, J. *Relaciones musicales hispano-italianas del siglo xviii: Panorama y esclarecimientos*. Madrid: [s. n.], 1966. [Separata de la *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 95]
- SUNDBERG, J. *La acústica del canto*. Barcelona: Prens Científica, 1989.

- TAPIÉ, V. *Barroco y clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1978. [1a ed., París, 1957]
- TEJERIZO, G. *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1989. 2 v.
- TERRADELLAS, D. *La Merope: Ópera en tres actos de Domingo Terradellas (1713-1751)*. Transcripció i revisió de Robert Gerhard. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1951.
- *Dos motets a solo: Nocturna procella Plaudite populi*. Introducció i edició de J. Dolcet; realització del baix continu d'E. Martínez. Barcelona: Tritó, 2007.
- TRIADÓ, J. R. *L'època del barroc s. XVII-XVIII*. Barcelona: Edicions 62, 1984. (Història de l'Art Català; 5)
- ULLOA, P. de. *Musica universal, ô, Principios universales de la musica...* Madrid: Imprenta de Musica, por Bernardo Peralta, 1717.
- VALLS, F. *Mapa armónico práctico, 1742a*. Ed. a cura de José Pavia i Simó. Barcelona: CSIC, 2002.
- VALLS, O. *El papel y sus filigranas en Cataluña*. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1970.
- VALVERDE, J. M. *El Barroco*. Barcelona: Montesinos, 1985. (Biblioteca de Divulgación Temática; 1)
- VERDALET, J. *Missa a Ministrils: 1671 a 8 veus (tres cors): Transcripció i realització*. Transcripció de F. Civil. Girona: Diputación Provincial, 1976. (Obras Musicales de Compositores Gerundenses)
- VILA, P.; BRUGET, M. *Festes públiques i teatre a Girona: Segles XIV-XVIII*. Girona: Ajuntament de Girona, 1983.
- VILAR, J. M. *Carles Baguer (1768-1808): Sinfonías*. Madrid: SEM, 1990a.
- *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 1990b. (Monogràfics; 5)
- VILAR, J. M.; SALA, M. E. «Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya». *Anuario Musical* [Barcelona], núm. 46 (1991).
- VILAR, P. *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*. Barcelona: Curial, 1973.
- *Catalunya dins l'Espanya moderna*. Barcelona: Edicions 62, 1987. 4 v.
- VILLANUEVA, C. «Los villancicos en gallego de Miguel de Irizar». A: CASARES, E.; VILLANUEVA, C. (coord.). *De musica hispana et aliis: Miscelánea en honor al prof. Dr. José López-Calo, S. J., en su 65º cumpleaños*. Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, p. 697-725.
- VIÑAMATA, À. *El rococó*. Barcelona: Montesinos, 1987. (Biblioteca de Divulgación Temática; 46)
- VIRGILI, M. «Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII». *Nassarre*, vol. 3, núm. 2 (1987).
- WALLON, S. *La documentation musicologique*. París: Beauchesne, 1984. (Guides Musicologiques; 3)
- WEBER, E. *La recherche musicologique*. París: Beauchesne, 1980. (Guides Musicologiques; 1)
- *Le Concile de Trente et la musique*. París: Honoré Champion, 1982.
- ZASLAN, N. (ed.). *The classical era*. Londres: Macmillan, 1989.

