

RELACIÓ ENTRE LA MÚSICA I EL TEXT EN LA MÚSICA RELIGIOSA DEL BARROC HISPÀNIC: DE LA RETÒRICA A LA MÚSICA

JORDI RIFÉ I SANTALÓ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

S'aporta una visió general del nexa entre la música i el text en obres religioses —litúrgiques i en romanç— de compositors del Barroc musical hispànic (Victoria, Cererols, Ruiz Samaniego, Valls, Comes, Gómez Camargo, Vallès i Literes). Es posa de manifest la relació entre retòrica i llenguatge musical. Es revisen diversos tractats musicals hispànics del moment, per tal d'extreure'n els trets que configuren el pensament retoricomusical. S'interrelacionen aquestes obres amb els tractats europeus de l'època, singularment els de Burmeister i de Kircher. De les figures retoricomusicals detallades en els documents, es confecciona l'anàlisi que s'aplica a fragments musicals de les obres dels compositors esmentats. Les conclusions palesen, entre d'altres, que l'*ornatus* de la retòrica vehiculava la sintaxi del llenguatge musical, que responia, així, als tres objectius de la comunicació verbal de l'època: *docere, delectare et movere*.

PARAULES CLAU: Barroc musical hispànic, figures retoricomusicals, tractats musicals, P. Cerone, T. L. Victoria, J. Cererols, F. Valls.

RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND TEXT IN THE RELIGIOUS MUSIC OF THE HISPANIC BAROQUE: FROM RHETORIC TO MUSIC

ABSTRACT

This article aims to give an overview of the link between music and text in specific religious works, both liturgical and in Romance, by Baroque music composers in Spain – Victoria, Cererols, Ruiz Samaniego, Valls, Comes, Gómez Camargo, Vallès and Literes. We will seek to clearly show the relationship between rhetoric and the musical language components. Several Hispanic musical treatises are reviewed in order to extract the features of rhetorical-musical thought. These are interrelated with the European treatises of

the times, particularly those of Burmeister and Kircher. An analysis is made from rhetorical-musical figures detailed in the treatises and it is applied to musical fragments of the works of the aforementioned composers. One conclusion, among others, is that rhetoric ensured that the musical discourse addressed the three main objectives pursued by the verbal communication of that era: *docere, delectare et movere*.

KEYWORDS: Baroque music in Spain, rhetorical-musical figures, musical treatises, P. Cero-ne, T.L. Victoria, J. Cererols, F. Valls.

Aquest treball pretén aportar una visió general del nexa entre la música i el text en determinades obres religioses —litúrgiques i en romanç— de compositors del Barroc musical hispànic. A més, assajarà de posar de manifest la relació entre la retòrica i els components del llenguatge musical.

De fet, un mestre de capella, a més d'aprendre música, rebia una formació humanística en la qual la retòrica ocupava un lloc important. Recordem, en aquest sentit, la pervivència, encara, en la setzena i dissetena centúries, dels continguts del *trivium* i el *quadrivium* en l'ensenyament eclesial i universitari del moment.¹ Conseqüentment, els aspectes del llenguatge en la seva dimensió retòrica i dialèctica no eren aliens als futurs mestres de capella. Així mateix, un músic que volgués ocupar la plaça del magisteri musical en una capella havia de sotmetre's, normalment, a un examen d'oposició.² Aquesta prova consistia a musicar un text en llatí —salm, antifona, part de la missa, etc.— i un text en romanç —*villancico*, *tono*, *tonada* i altres. Els textos esmentats fornien diversos gèneres que presentaven una funcionalitat lligada al cicle litúrgic anual, és a dir, a les festivitats anomenades *de Tempore* —Nadal, Setmana Santa, Corpus, etc.— i a les anomenades *de Sanctis* —la Verge, Sant Josep, Sant Francesc Xavier, etc. En la primera composició havia de mostrar habilitat, coneixement i tècnica en l'ús de l'*stile antico* o *stile osservato* seguint els models emergits de l'arquetipus palestrinià, molt preuat en la Roma contrareformista; en la segona, havia de provar la seva perícia en l'ús de l'*stile moderno*, és a dir, en el treball de lluïment imaginatiu i creatiu per vestir musicalment els textos en romanç que suggerien, pel seu explícit i/o implícit contingut semàntic, a interaccionar la música amb el text d'una manera analògica, retòrica i simbòlica.

Val a dir que un dels tractats de preceptiva poètica més emprats en l'Espanya del moment fou *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Rengifo, una obra

1. Albert ROSSICH, *Una poètica del Barroc*, 1979, p. 5-18. Per contextualitzar l'impacte de la retòrica en l'univers contrareformista, vegeu Luis ROBLEDO, «Le sermon comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme», *Musica Rhetoricans* (2002), p. 137-172.

2. José ARTERO, «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII», *Anuario Musical*, 2 (1947), p. 191-202; Josep Maria MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, 4 (1949), p. 193-194.

que fins i tot es reedità al segle XVIII. Quan parla dels *villancicos* diu que: «[...] puede llevar, a más de la sentencias, y equívocos, el artificioso ornato de la Rhetórica [...]».³ L'*estribillo*, per la seva funció d'inici i per la llargària i el contingut temàtic, era la part en què les figuracions retòriques tenien més cabuda. Aquest ús conscient i volgut dels elements retòrics —sobretot de l'*ornatus*— en el text també implicà que la música seguí els mateixos passos, ja que l'obra de Rengifo fou, de ben segur, coneguda per molts mestres de capella. D'acord amb la terminologia retòrica podríem adjectivar l'*estribillo* de *genus sublime*, mentre que a les *coplas* es cantaven les virtuts i els elogis dels sants, la Verge i els personatges bíblics; així com es glossava, o s'ampliava, d'una manera breu, el contingut temàtic de l'*estribillo*. Les *coplas*, per tant, estarien en consonància amb el *genus medium*. És aleshores quan les capacitats de capir i expressar l'íntima relació música-text es posen en joc per causar un bon impacte al públic i, per tant, seguint Carl Dahlhaus,⁴ l'estètica de la producció estava en consonància amb l'estètica de la recepció, o, altrament, una estructura —el villancet— estava perfectament adaptada a una funció —la religiosa.

ELS TRACTATS

En conseqüència, amb aquestes premisses, no és estrany que en el discurs musical dels mestres de capella s'escolin elements provinents de la retòrica, tal com en parlen els tractadistes musicals de l'època. Si fem un *excursus* per l'Europa del moment, ens adonarem que Alemanya i Itàlia⁵ tenen, ja a l'inici del segle XVII, diversos tractadistes —Burmeister, *Musica autoschediastiké* (1601), *Musica poetica* (1606), Caccini, *Le Nuove Musiche* (1601), etc.— que han treballat en el camp que suara hem exposat. Alemanya palesa una sistematització més racional i lògica de l'estructura pròpia del discurs retòric —*inventio, dispositio, elocutio, memoria i pronuntiatio*— amb tot el parament de l'*ornatus* propi de les figuracions retòriques amb què s'ornamenta la part de l'*elocutio*; per tant, és més especulativa i plena d'erudició. Itàlia, en canvi, presenta una retòrica més lligada a l'oratòria interpretativa de la música, més propera als postulats i a les creacions primigènies de la *Camerata Fiorentina*, és a dir, més concomitant amb els ideals humanístics del segle XVI; per tant, el pes de la declamació i de la gesticulació teatrals, de les inflexions de la veu i de l'accentuació prosodicomètrica amb el joc musicotextual hi tenen més presència. En definitiva, la retòrica a Itàlia estaria més encaminada vers la *pronuntiatio* —o part final del procés retòric—, és a dir, vers la interpretació sonora de la música.

3. Citat per Samuel RUBIO, *Forma del villancico polifónico desde el siglo xv al xviii*, 1979, p. 106-107.

4. Carl DAHLHAUS, *Fundamentos de la historia de la música*, 1997, p. 185-196.

5. José Vicente GONZÁLEZ, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Musica practica* a comienzos del barroco», *Revista de Musicología*, vol. x, núm. 3 (1987), p. 824-825.

Pel que fa als països hispànics,⁶ hom observa que, al llarg del segle XVII, tenim una sèrie de tractats —destaquem-ne els de Cerone i Lorente—⁷ que parlen, amb més o menys extensió i més o menys genèricament o específicament, de l'expressió dels afectes, és a dir, de la cura que ha de tenir el compositor envers el text que ha de musicar; en definitiva, dels recursos musicals que el músic ha d'elaborar a fi i efecte de fer més rellevant la semàntica que proposa el text. No obstant, a Espanya, a diferència d'Alemanya i Itàlia, hem d'esperar a l'inici del segle XVIII⁸ per trobar la sistematització de la retòrica amb la música. En efecte, la proposta d'aplicació de la retòrica a la música la trobem, per primera vegada, en la *Música universal ó Principios universales de la música* (Pedro de Ulloa, 1717), que detallaré més endavant.

Així doncs, en termes generals, els tractats fan referència a tres aspectes del tema que ens ocupa: música i retòrica, música i semàntica, i interpretació i oratòria.

El tractat de l'italià Pedro Cerone (ca. 1566-1625), *El melopeo y el maestro* (Nàpols, 1613), escrit en castellà, tingué una gran difusió i una bona recepció en l'Espanya del moment.⁹ Cal recordar, també, que Cerone sojornà a la península Ibèrica del 1592 al 1608 i que estigué, entre altres ciutats, a Tarragona, Santiago de Compostel·la i Madrid.¹⁰ De fet, Cerone, tal com ell mateix indica, l'elaborà amb l'objectiu d'il·lustrar els mestres de música hispànics. I ja en el capítol v del llibre XII ens explica, en síntesi, el seu pensament sobre això:

De cómo el imitar con el canto el sentido de la letra, adorna muy mucho la Composicion. Cap.V.

Agora queda de ver (ya que el tiempo y el lugar lo pide) en que manera se deven acompañar las armonias à las palabras. Para principio desto digo, que para acompañar bien la letra y el sentido de la palabra, es necessario aplicarle la Harmonia que sea formada de un Numero semejante à la naturaleza de la materia contenida en el sentido de la Oracion. A fin que de la Composicion destas cosas ayuntadas con significacion, mysterio, y con proporcion, salga la Melodia según el proposito. Y devemos tener cuenta con lo que dize Oracio en la epist. De Arte poetica, quando dize: Versibus exponi Tragicus res Comica non vult. Que assi como no es licito entre los Poetas, componer una Comedia con versos Tragicos; de la mesma manera no será licito al Musico de acompañar estas dos cosas, es asaver Harmonia y palabra, fuera de poposito. No será pues conveniente, que en una materia alegre, usamos la Harmonia melancolica y los Numeros graves ò autorizados; ni adonde se tractare materias dolorosas y de muerte y llenas de lagrimas

6. José Vicente GONZÁLEZ, «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 95-109.

7. Pedro CERONE, *El melopeo y el maestro*, edició a cura d'Antonio Ezquerro, 2007, 1a edició de 1613; Andrés LORENTE, *El porqué de la música*, edició a cura de José Vicente González Valle, 2002, 1a edició de 1672.

8. José Vicente GONZÁLEZ, «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 100-101.

9. José LÓPEZ-CALO, *Historia de la música española*, vol. 3: *Siglo XVII*, 1983, p. 226.

10. Claude PALISCA, «Cerone, Pietro», a E. CASARES (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, 1999, p. 491-495.

serà lícit usar la Harmonia alegre, y los Numeros ligeros ò regozijados que dezir quedramos. [...] usando a vezes muchas Terceras y Sextas menores, con muchas Dissonancias y ligaduras, y a vezes usando muchas Sextas y Terceras mayores [...].

[...] va acompañando la letra con la Solfa, assi subiendo sobre Si ascendero; como abaxando, sobre de Si descendero [...].¹¹

Com hem mencionat abans, però, és Pedro de Ulloa qui sistematitza per primera vegada les figuracions retòriques amb la seva traducció musical en la *Música universal ó Principios universales de la música*. En efecte, aquesta obra estableix una relació analògica entre el discurs de la retòrica i el discurs musical. S'hi palesa, doncs, una evident correlació entre l'esquema estructural extern del discurs retòric —*invención, disposición y elocución*— i el pla estructural de la música. Així mateix, hi exposa una variada relació de figures retòriques o *ornatus* —*pausa, repetición, circulación, contraposición*, etc.— i la seva traducció en el llenguatge musical. Ulloa parteix, doncs, del concepte de *música* com a llenguatge, però d'un llenguatge artístic que vehicula i ajuda a posar més en relleu el significat de les paraules i del text.

Las mismas partes de que principalmente consta la retórica que son invención, disposición, elocución, componen también la música.

Invención: La elección de tono congruente al asunto dado.

Disposición: La elección de periodos y figuras armónicas propias del asunto.

Elocución: La expresión del tono y estilo proporcionado a ese mismo asunto por medio de notas apropiadas.

Las figuras de la disposición con las que pueden adornarse las piezas son: pausa, repetición, gradación, complejo, contraposición, ascensión, descensión, circulación, fuga, asimilación, abrupción repentina, etc.

Pausa: Es particularmente eficaz para traducir interrogantes y respuestas, así como las situaciones de ánimo, resueltas en suspiros afectivos: A esta figura se pueden reducir los suspiros, cuando con corcheas o semicorcheas, que por eso suelen llamarse suspiros sus pausas, se expresan afectos llorosos.

Gradación: Período armónico subiendo gradatim. Sería idónea para los afectos de amor divino.

Complejo: Expresa la exaltación o cosas altas o sublimes.

Descenso: Afectos de servidumbre, humildad, depresión, etc.

Fuga: Período armónico en que se expresan las voces que significa huida.

Abrupción: Es un período armónico en que se expresa que una cosa se acabó presto.

Asimilación: Período armónico en que propiamente se expresan las acciones o propiedades de alguna cosa.¹²

11. Pedro CERONE, *El melopeo y el maestro*, edició a cura d'Antonio Ezquerro, 2007, vol. II, p. 897-898. Val a dir que Cerone, en aquest capítol, manlleua diverses idees de la *Istitutioni harmo-niche* (1558), de Zarlino.

12. Citat per José Vicente GONZÁLEZ, «Música vocal española del siglo XVII: técnica de composición como hermenéutica del texto», a *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*, 1997, p. 551-552.

En el decurs del segle XVIII, altres tractats —entre els quals cal destacar els de Tosca, Nassarre i Valls—¹³ també faran referència a la cura de la música per explicar millor l'*expressio verborum* implícita i/o explícita del text, però no en la sistematització formulada per Ulloa. Portem a col·lació el tractat de Francesc Valls, el *Mapa armónico práctico* (1742). En aquesta obra, l'autor també tracta de l'expressió musical del contingut del text. En aquest sentit, proposa un seguit de recursos musicals per adequar reeixidament la música al contingut semàntic de la paraula i del text. La tonalitat, la modalitat, els *tempi*, les pauses, els acords, les dissonàncies i altres elements del llenguatge musical presenten una clara correlació amb el significat del text poètic al qual atorguen suport, depenent de l'afecte i/o situació expressada. La codificació que aplica Valls dels recursos analògics, semàntics i musicals coincideix amb la que altres compositors i teòrics també feien en l'Europa del moment.

Per a Francesc Valls, el contingut semàntic del text poètic és:

[...] la materia más importante para el buen compositor, pues sin ella será como un pintor que sabe bien de dibujar, pero ignora el arte de aplicar los colores a la imagen, importa poco que el músico sepa todas las habilidades, que hasta aquí se han manifestado, si no sabe él como vestir la letra que tiene a su cargo [...]. Consiste esta gran circunstancia, en entender bien el sentido de la letra, así de latín como de romance, no en lo material de las palabras, sino en lo formal del concepto, pues quien esté atado a lo material de ellas, hará tantos yerros, cuantas fueren las sílabas.

[...] los tonos que en el principio de su diapasón tuvieren el semitono más cercano, serán propios para los afectos tristes, y los que tuvieren el semitono más lejos, serán propios para los alegres y festivos.

El cambio de modo es «aptísimo para expresar afectos opuestos, como tristeza y alegría, temor y valor».

[...] cuando se cante, toda la que fuere dolorosa, triste o lúgubre, la rija muy despacio si es alegre o festiva, vaya el compás aprisa, pero no tanto que no se perciba la letra. En toda composición que fuere lúgubre y triste será muy del caso cuando la letra lo permite callen todas las voces e instrumentos aguardando alguna pausa porque con esta suspensión se concilia la atención del auditorio y se expresa más el afecto.

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 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,

13. Tomás Vicente Tosca, *Tratado de la música especulativa y práctica*, 1710; Pablo Nassarre, *Escuela de música según la práctica moderna*, 1723; Francesc Valls, *Mapa armónico práctico*, 1742. Cal dir que aquests tractats, tot i ser publicats al segle XVIII, recullen tant l'actualitat del que s'estava fent com la tradició de la centúria anterior, per la qual cosa també els fa aptes per extreure'n elements de cara a l'anàlisi d'obres anteriors a ells.

alturas, collados las voces altas, en el valle, el profundo, el abismo, etc., bajas. Los afectos de ira, arrogancia, presunción, desesperación, etcétera, pueden explicarse llevando las voces altas y las notas menores con puntillo. Y la de humillación en positura baja y música pausada. Los afectos de admiración con algunas pausas en voces e instrumentos.¹⁴

L'ANÀLISI

Així doncs, l'anàlisi¹⁵ que s'ha practicat s'articularà a partir dels extrems axiològics següents:

1. S'han usat les referències d'Ulloa, pel que fa a la retòrica aplicada a la música, així com les propostes d'altres tractadistes europeus del moment, com ara Burmeister i Kircher. Partim de la hipòtesi de treball, com ja s'ha comentat, que els mestres de capella empraven —conscientment i/o inconscientment, explícitament i/o implícitament— els recursos característics que l'*ornatus* de la retòrica els proporcionava.

A més, la recepció de la *Musica poetica* de Burmeister¹⁶ en l'àmbit catòlic fou introduïda pel monjo cistercenc J. Nucius¹⁷ amb l'obra *Musices poeticae sive de compositione cantus [...]* (Neisse, 1613), que desenvolupà les figures retoricomusicals a partir del model de Burmeister i influencià les obres dels jesuïtes W.

14. Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*, edició a cura de Josep Pavia, 2002, p. 464-466 i s. Vegeu, també, Francisco José LEÓN TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, 1973, p. 570-571.

15. Pel que fa a la retòrica musical i a l'ús dels procediments de les figures retòriques aplicades a la música, cf., entre d'altres: George J. BUELOW *et al.*, «Rhetoric and music», *The new grove dictionary of music and musicians* (a partir d'ara, *New grove*), vol. 21, 2001; Dietrich BARTEL, *Musica poetica*, 1997; Rubén LÓPEZ, *Música y retórica en el Barroco*, 2000; Gregory BUTLER, «Music and rhetoric in early seventeenth-century English sources», *Musical Quarterly*, LXVI (1980), p. 53-64; Ferruccio CIVRA, *Musica poetica: Introduzione alla retorica musicale*, 1991; Arno FORCHERT, «Musik und Rhetoric im Barock», *Schütz-Jahrbuch*, VII-VIII (1985-1986), p. 5-21; J. V. GONZÁLEZ, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Musica practica* a comienzos del barroco», *Revista de Musicología*, vol. x, núm. 3 (1987), p. 811-841 i «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 95-109; Hellmut FEDERHOFER, «Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts», *Acta Musicologica*, LXV, fasc. II (1993), p. 119-133; Claude PALISCA, «Ut oratoria musica: the rhetorical basis of musical mannerism», *Studies in the history of Italian music and music theory*, 1994, p. 282-309; Karl BRAUNSCHWEIG, «Genealogy and musica poetica in seventeenth-and-eighteenth-century theory», *Acta Musicologica*, LXXIII, núm. 1 (2001), p. 45-75; Jonathan GIBSON, «“A kind of eloquence even in music”: embracing different rhetorics in late seventeenth-century France», *The Journal of Musicology*, 25, núm. 4 (2008), p. 394-433.

16. Joachim BURMEISTER, *Musica poetica* (1606), edició i introducció a cura de Rainer Bayreuther, 2007, p. XXI.

17. George J. BUELOW, *New grove*, vol. 13, 1980, p. 448-449.

Schonsleder,¹⁸ *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt, 1631, 1684), i A. Kircher, *Musurgia universalis* (Roma, 1650). Aquest darrer sojornà a Roma treballant com a professor en el Collegio Germanico, en el qual pogué contactar amb Carissimi. Fruit d'aquesta relació sorgí, entre d'altres, l'anàlisi que Kircher¹⁹ feu de fragments de l'oratori de Carissimi *Jephte*, tot aplicant-hi les figures retòrico-musicals. Precisament publicà aquesta anàlisi en la seva *Musurgia universalis*. Aquesta cadena d'influències arribà, també, al tractat de F. Valls, el *Mapa armónico práctico* (Barcelona, 1742), el qual cita, entre d'altres, Kircher i Ulloa.²⁰

2. S'han usat les referències de Cerone i Valls bo i traduint-les a les figuracions retòriques corresponents dels tractadistes europeus esmentats. Exemple de Valls: «Cuando se hayan de explicar los elementos, el aire, el fuego, altas las voces (= *anabasis*), el agua y la tierra las voces bajas (= *catabasis*)».

3. S'han analitzat obres litúrgiques i religioses en romanç de diversos compositors del Barroc hispànic, però n'oferirem només una mostra de fragments sense la pretensió d'ésser exhaustius. Òbviament, tan sols s'ha analitzat l'*ornatus* de l'*elocutio*, i les altres parts —*inventio*, *dispositio*, *memoria* i *pronunciatio*— s'han referenciat de manera oportuna.

Pel que fa als compositors, hem seleccionat vuit músics representatius de diverses àrees geogràfiques i cronològiques hispàniques i fragments d'obres que incloguin una àmplia gamma de gèneres. Els compositors i els fragments analitzats són els següents: T. L. de Victoria (motet), J. Cererols (*magnificat*), J. Ruiz Samaniego (lamentació), F. Valls (missa), J. B. Comes (*villancico* a setze veus), M. Gómez Camargo (*villancico* a cinc veus), F. Vallès (*tono*) i A. Literes (cantata). Els aspectes particulars de cada obra es detallaran en el decurs de l'anàlisi.

MÚSICA LITÚRGICA

Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611): Motet *Ave, Maria, gratia plena* (*In Annuntiatione B. V.M.*) (1572, 1600 amb orgue)²¹

Aquest motet fou editat el 1572, però hi afegí la part de l'orgue a l'edició del 1600. Palesa un clar viratge de l'estil de Victoria vers els postulats incipients del Barroc musical: doble cor i continu. El seu contingent vocal està format pel primer cor (*cantus, altus, tenor, bassus*) i el segon cor (*cantus, altus, tenor, bassus*) i orgue.

18. George J. BUELOW, a *New grove*, vol. 16, 1980, p. 730-731.

19. George J. BUELOW, a *New grove*, vol. 10, 1980, p. 73-74. Cf. Raphaëlle LEGRAND, «Athanasius Kircher et Giacomo Carissimi: statut et usage de la figure de rhétorique musicale à Rome en 1650», *Musica Rhetoricans*, 2002, p. 173-187.

20. Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*, edició a cura de Josep Pavia, 2002, p. 464-466.

21. Tomás Luis de VICTORIA, *Opera omnia, Motetes I-XXI*, edició a cura de F. Pedrell i H. Anglès, 1965, p. 118-133.

L'*exclamatio* inicial (c. 1-2) (vegeu ex. 1), amb notes llargues i salts intervàlics de 4a i 5a al *cantus* i *bassus*, respectivament, obre el motet explicitant la salutació virginal. La segueix una *mimesis* (c. 5-8) (vegeu ex. 1), que realitza el segon cor en bloc, de manera dialogada amb el primer, i pren el mateix material temàtic que el primer cor. Al c. 12-15 (vegeu ex. 2) trobem una *paronomasia* en donar èmfasi als mots «Dominus tecum» mitjançant la repetició del mot als dos cors amb algu-

The musical score is presented in a system with eight staves. The top four staves represent the first choir: Cantus 1, Altus 1, Tenor 1, and Bassus 1. The bottom four staves represent the second choir: Cantus 2, Altus 2, Tenor 2, and Bassus 2. The Organum is shown at the bottom. The lyrics are: "A - ve, Ma - ri - a, gra -". The score is divided into two sections: "exclamatio" (measures 1-2) and "mimesis" (measures 5-8). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

EXEMPLE 1. Tomás Luis de Victoria, *Ave, Maria, gratia plena* (*In Annuntiatione B.V.M.*), c. 1-8.

nes variacions. En el cas del *bassus* del primer cor cal assenyalar la *tirata* en el mot «tecum» (c. 14-15); figura, aquesta darrera, que també trobem, però en sentit ascendent, al mot «fructus» (c. 31-32), cantat pel tenor del primer cor. A partir del fragment «Sancta Maria» (c. 41-43) torna a sortir la *mimesi*, ara tractada en textura homòfona en ambdós cors. Per expressar musicalment «Regina caeli» (c. 47-52), hom hi observa la *poliptoton* —en repetir i variar el disseny melòdic, causa més efecte rellevant al mot—, la *polisindeton* —en el floreig «caeli»—, l'*anabasis* —recurs analogicodescriptiu en «caeli»— i l'*anaploce* —quan acaba el primer cor, s'inicia l'altre—, de manera que s'atorga èmfasi de continuïtat al fraseig. El text «ora pro nobis peccatoribus» (c. 59-63) està articulat amb el metre ternari, cosa que contrasta, expressivament, amb el fraseig anterior que estava articulat en binari. En aquest fragment també hi ha l'*anaploce* (c. 63), ja que se superposen, alternativament, les veus exteriors i interiors d'ambdós cors i creen una homoge-

The image shows a musical score for eight voices, labeled C1, A1, T1, B1, C2, A2, T2, and B2. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Do - mi - nus te - cum: ple - na: Do - mi - nus te - cum: na; Do - mi - nus te - cum: ple - na: Do - mi - nus te - cum:". A section of the score is marked "paranomasia".

EXEMPLE 2. Tomás Luis de Victoria, *Ave, Maria, gratia plena* (*In Annuntiatione B. V. M.*), c. 12-15.

neïtat contínua en el discurs musical; l'acompanyament de l'orgue presenta el disseny repetitiu que en retòrica s'anomena *anàfora* (c. 59-71).

Joan Cererols (1618-1680): *Magnificat* (ca. 1650)²²

El *Magnificat* de Cererols està constituït per deu veus: dos *cantus concertinos*, doble cor amb dos *cantus*, *altus* i tenor cadascun i amb continu.

Destaquem-ne que «et divites dimisit inanes» (c. 135-145) (vegeu ex. 3) està tractat mitjançant un *apocope* i un *hypallage*. L'*apocope* trenca el discurs musical dels blocs dialogants anteriors —«implevit bonis»— (c. 129-135) (vegeu ex. 4), que ho feien mitjançant la reduplicació o *anadiplosis*; l'*hypallage* comporta una imitació fugada per moviment contrari, i l'*anaploce* a «implevit bonis» fa començar un motiu musical abans que es clogui l'altre. Aquests figuralismes retòrics atorguen rellevància al text (omple de béns els pobres) i contrasta amb el que segeix (i els rics se'n tornen sense res).

EXEMPLE 3. Joan Cererols, *Magnificat*, c. 135-145.

22. Joan CEREROLS, *Mestres de l'Escolania de Montserrat: Obres completes*, edició a cura de David Pujol, vol. 1, 1981, p. 120-121. Per a una anàlisi retòrica d'alguns villancets de Cererols, vegeu: Jordi RIFÉ, «Aspekte der Beziehung Zwischen Musik und Text in einigen "Villancicos" von Joan Cererols (1618-1680)», a *Musikkonzepte-Konzepte der Musikwissenschaft*, 2000, p. 206-211.

129

Cantus I

Cantus II

Cantus I I

Cantus II I

Altus 1

Tenor 1

Cantus I 2

Cantus II 2

Altus 2

Tenor 2

Continuo

129

anaploce

nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

im - ple - vit bo - nis im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis:

EXEMPLE 4. Joan Cererols, *Magnificat*, c. 129-135.

Joseph Ruiz Samaniego (en actiu 1653-1670): *Lamentatio 2a Feria VI* (ca. 1669) (Divendres Sant)²³

El compositor, en aquesta lamentació, palesa una clara expressió dels afectes mitjançant la subtileza dels recursos retòrics del Barroc. El conjunt vocal i instrumental està format per T, VI I/II i Ac.

23. Miquel QUEROL, *Música barroca española: Cantatas y canciones*, vol. v, 1973, p. 15-23.

El text «ubi est, ubi est tricium et vinum?» (c. 8-10) (vegeu ex. 5) mostra el tractament d'*interrogatio* en cloure, de manera descendent, amb una clàusula de dominant i una *congeries* en duplicar la pregunta «ubi est» (c. 8).

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Tenor (T), and Cello (Ac.). The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The Tenor staff contains the lyrics: "u - bi est, u - bi est tri - ti - cum et vi - num?". Above the Tenor staff, there are two annotations: "congeries" with a bracket over the first two measures, and "interrogatio" with a bracket over the last two measures. The number "8" is written above the first measure of each staff.

EXEMPLE 5. Joseph Ruiz Samaniego, *Lamentatio 2a Feria VI*, c. 8-10.

L'*exclamatio* atorga importància al text «cum exalaren animas suas in sinu matrum suarum» (c. 15-20). A la pregunta «Cui comparabo te, vel cui assimilabo te, filia Jerusalem?» (c. 24-27) torna a aparèixer l'*interrogatio*, però ara amb clausura ascendent; així mateix, el text «filia Jerusalem?» (c. 25-27) queda segmentat per la coma, que la música tradueix per una *abruptio* en fraccionar la cadència de la dominant mitjançant una pausa de negra, la qual cosa confereix major interès declamatiu al text musicat. La segueix la *suspiratio*, la pausa de semicorxera que fracciona expressivament el text, a «et consolabor te» (c. 28). Per preparar la força del text que segueix —«Prophetæ tibi viderunt tibi falsa et estulta nec aperiebant iniquitatem [...]»— l'alfabet hebreu ataca la lletra *Nun* (c. 38-41) amb una *tnesis* molt eloqüent. El tractament de la dissonància —acord del tercer grau en segona inversió (6/4/3) i pas al de 7a de dominant en primera inversió (6/5)— que usa al mot «iniquitatem» (c. 44-45) ens apropa al figuralisme retòric de la *catàchrese* —ús de la 4a com a fonamental de l'acord— i a la *parrhesia* —ús de sonoritats de 5a disminuïda—, i també a «saltus duriusculus» (c. 46) —salt melòdic de 6a menor de sol a mi bemoll en el violí primer—, unes figures que són pròpies per a expressions d'adversitat i pecat i que, en aquest sentit, atorguen més relleu dramàtic al mot en qüestió. El *climax* —repetició del fragment cada vegada en un interval més alt—, que recolza sobre la *suspiratio*, s'assoleix al final amb la imprecació «Jerusalem convertere ad Dominum» (c. 74-77). Certament, l'obra seria molt propera als pressupòsits de la monodia acompanyada del Barroc italià.

Francesc Valls (ca. 1672-1747): *Missa Scala Aretina* (1702)²⁴

A la part del «Qui tollis» del *Gloria* trobem, a l'inici (c. 110-111), la *mimesi*, és a dir, la resposta dels dos cors de manera dialogada amb el mateix disseny ritmicomelòdic per destacar així la pregària. Al «miserere» (c. 115-122) (vegeu ex. 6), l'entrada del tiple primer del segon cor fa un acord de novena sense preparar, retòricament es tracta d'una *heterolepsis* en atacar directament la dissonància —tractament que encetà una llarga polèmica a l'època—, la qual dramatitza la imprecació que s'està cantant. A l'«Amen» final del *Gloria* hi ha una *circulatio* (c. 231-233) interpretada pel tiple primer i tenor del primer cor i, després, pel tiple segon i tenor del segon cor; aquest motiu es reforça, als c. 237-243, amb una llarga *circulatio* per part de l'*alto* del primer cor i *tirata* a diverses veus i a l'acompanyament; tot aquest procés del discurs expressa la rúbrica confirmativa de la pregària del *Gloria*.

The musical score for Example 6 shows the 'miserere' section of the Gloria. It features six staves: Choeur I (Soprano, Alto, Tenor), Choeur II (Soprano, Alto, Tenor), Organ 1, Organ 2, and Arpa. A box labeled 'heterolepsis' highlights the entry of the first soprano of Choeur II at measure 116, where she enters with a dissonant chord (mi-se-re-re) without preparation. The lyrics 'mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re' are written below the vocal lines. The organ and arpa parts also feature a dissonant chord (3b) at measure 116.

EXEMPLE 6. Francesc Valls, *Missa Scala Aretina*, *Gloria*, c. 116-122.

24. Francesc VALLS, *Missa Scala Aretina*, edició a cura de José López-Calo, 1975, p. 59-60, 78-81 i 96-109.

El *Credo* ens atorga un veritable programa semàntic. Tant a «descendit» (c. 66-70) com a «ascendit» (c. 147-151) apareixen sengles figuracions de *catabasis* i *anabasis*, respectivament; en el *descendit* s'observa, a més, l'ús, a manera de *cantus firmus*, de l'hexacord guidonià a l'*alto* del tercer cor i, pel moviment contrari que fa respecte a les altres veus, hom podria assimilar-lo a la figura de la *hypallage*; a l'«ascendit» també s'observa el tractament de doble fuga i un contramotiu sincopat realitzat pel tiple del segon cor, uns aspectes que són tractats en la *metalepsis*. De fet, s'augmenta l'èmfasi de l'ascensió amb una triple temàtica —qui sap si per posar en relleu el símbol trinitari del dogma catòlic. S'observa l'ús de la *hyperbole* a «passus et sepultus est» (c. 120-128) (vegeu ex. 7), les veus sobrepassen, per baix, el pentagrama amb línies addicionals i clou el fragment en una cadència amb un acord en disposició tancada, de manera que es vehicula el significat dolencós que vol transmetre el text; també, en aquest fragment, s'hi entreveu l'*anthesis* (c. 127-128), o una aproximació a aquest, ja que a la cadència final es juga amb la modalitat —menor-major—, que suggereix el contingut teològic del moviment següent, *et resurrexit*.

The musical score for Example 7 is a vocal and instrumental setting of the text "pas - sus et se - pul - tus est." from the Credo of the Missa Scala Aretina by Francesc Valls. The score is in G major and common time. It features a "hyperbole" section (measures 120-128) and an "anthesis" section (measures 127-128). The lyrics are "pas - sus et se - pul - tus est." The score includes parts for Choeur I (Soprano, Alto, Tenor), Choeur II (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor), Organ 1, Organ 2, and Arpa. The instrumental parts include figured bass notation for the Organ and Arpa.

EXEMPLE 7. Francesc Valls, *Missa Scala Aretina*, *Credo*, c. 120-128.

MÚSICA RELIGIOSA EN ROMANÇ

Joan Baptista Comes (ca. 1582-1643): Villancico a la Navidad, ¡Terremoto, qué ruido! (ca. 1620)²⁵

Presenta l'esquema formal tripartit: entrada (T *solo* i Ti/II) – *responsión* (a setze veus, quatre cors: primer cor (Ti/II, A, T), segon cor (Ti, A, T, B), tercer cor (Ti, A, T, B), quart cor (Ti, A, T, B)) – *coplas* (Ti/II). Les *coplas* presenten certa recurrència temàtica amb l'entrada, cosa que ens remet a la figura retòrica de l'*epanodiplosi*, en el sentit de conferir un sentit unitari a tot el *villancico*.

Als c. 1-3 (vegeu ex. 8) i següents de la *responsión* apareix la figura retòrica de l'*anadiplosi*, que tradueix emfàticament la semàntica del text per reduplicació o amplificació del nombre de veus que van entrant en el discurs musical. És a dir, s'assoleix un efecte d'amplificació sonora a mesura que se superposen per imitació, els diversos blocs sonors dels quatre cors. Atorga, així, la sensació de soroll, «ruido», que més tard —c. 9-17—, amb el mateix disseny rítmic (corxeres declamades i percutides rítmicament), donarà importància al mot «terremoto». Hom pot dir que la manera d'expressar el text seria molt propera a l'*stile concitato* monteverdian.

The image shows a musical score for the 'anadiplosis' section of a villancico. It features ten staves, each representing a different vocal part: Tiple I, II, Alto, Tenor, Tiple/Alto, Tenor/Bass, Tiple, Bass, Tiple, and Bass. The music is in common time (C) and begins with a rest for the first two staves. The lyrics 'Qué ru - i - do, qué ru - i - do, qué ru' are repeated across the staves, with the text appearing on the vocal lines. The score illustrates the 'anadiplosis' technique through the overlapping and imitative entry of different vocal parts, creating a dense, layered sound.

EXEMPLE 8. Joan Baptista Comes, *Villancico ¡Terremoto, qué ruido!*, *responsión*, c. 1-3.

25. Joan Baptista COMES, *Obras en lengua romance*, vol. II, edició a cura de José Climent, 1978, p. 157-161.

Miguel Gómez Camargo (Àvila, 1618-Valladolid, 1690): *villancico*
«A la Assunción de nuestra Sra.» (1662)²⁶

La paleta tímbrica del *villancico* està formada pel de tiple solista —que fa de tiple primer quan s'ajunta amb la resta de les veus—, Tí, A, T, B i acompanyament continu.

A l'*estribillo* hom hi troba els recursos retòrics següents: la *mimesi*, ja que el disseny rítmic del *solo* (c. 1-4) és repetit al *tutti* (c. 5-2) (vegeu ex. 9); la segueix una *homoioteleuton* (c. 7-10), quan el text és cesurat per pauses, cosa que atorga més èmfasi retòric al text, només la textura fina del *solo* (c. 6-7) omple les pauses i fa de nexa entre el primer *tutti* i el segon, i l'*anadiplosi*, que reduplica insistentment el text de la paraula «repetid» (c. 18-23), cosa que redunda en la semàntica del verb. També hi ha certs pictoricismes descriptius: el verb «volando» (c. 28-29) queda subratllat pel disseny melismàtic i ascendent de l'*anabasis*, que canta el tiple a *solo*. Per descriure l'ascensió de la Verge s'empra la *fuga* (c. 35-37) —«que en el aire una ave María»—, que, juntament amb l'*anabasis* ascendent, confereix una reeixida analogia musicotextual.

The image shows a musical score for a villancico. It consists of four staves: Tiple Solo (Soprano), Tiple, Alto (Alto), Tenor, Bass (Tenor/Bass), and Acomp. (Accompaniment). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score is divided into two systems. The first system shows the Tiple Solo part with the lyrics: "Pa-ra - nin - fos que en dul - ces mo - te - tes del al - ba, a las lu - ces a -". The second system shows the Tiple Solo part with the lyrics: "le - gres can - táis, que en" and "Pa-ra - nin - fos que en dul - ces mo - te - tes". A bracket labeled "mimesis" spans the second system, indicating that the rhythmic pattern of the Tiple Solo part is repeated. The accompaniment part is shown in the bottom staff of each system.

EXEMPLE 9. Miguel Gómez Camargo, *villancico* «A la Assunción de nuestra Sra.», c. 1-6.

26. Miquel QUEROL, *Música barroca española: Villancicos polifónicos del siglo XVII*, vol. III, 1982, p. 44-51.

**Francesc Vallès (fi s. xvii): Tono a solo al Santísimo Sacramento
«Aÿ dolor incurable» (1698)²⁷**

A l'*estribillo* apareix un *pasus duriusculus* en els dissenys cromàtics ascendents (c. 2-7 i 10-16) (vegeu ex. 10) que reforça la càrrega semàntica dels mots «dolor incurable»; també cal esmentar l'ús de la *parrhesia* en els acords (c. 2 i 4) formats, respectivament, per intervals de 4a i 5a augmentada, la qual cosa, juntament amb la lligadura del mot «ay!», subratlla encara més l'àrea de lament dramàtic del present text. La *circulatio* recolza descriptivament la velocitat sobre el mot «presto» (c. 25). L'*anthiteton* surt al text «que mejor vida es morir» (c. 32-35), el salt de 6a menor i la seva resolució a la subdominant atorguen l'atmosfera adequada a l'ambivalència conceptual del text. Així mateix, el text és fragmentat amb *tmesis* i *homoiooteleuton* (c. 36-37), ja que a la pausa es repeteix a manera d'iteració incisiva del discurs retòric. El disseny de la lligadura que segueix pot assimilar-se a la *sineresis*, la qual desplaça l'accent musical i dona més importància a l'*aposiopesis* —o figura que expressa reticència, fi o acabament—, ja que el mot «muerto», sobre el qual recolzen ambdues figures, està seccionat per una pausa tant al tiple com a l'acompanyament, és a dir, es crea un buit sonor amb la intenció de donar més rellevància al mot que el segueix.

The image shows a musical score for two parts: Tiple and Ac. continuo. The Tiple part is written in a treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a fermata over the first measure, followed by a melodic line. A bracket above the staff from measure 2 to 7 is labeled 'pasus duriusculus'. The lyrics 'Ay! do - lor in - cu - ra - ble, in - cu - ra - ble.' are written below the notes. The Ac. continuo part is written in a bass clef with a 3/4 time signature. It starts with a bass line that includes a '3#' marking below the staff. The score is in a key with one flat (B-flat).

EXEMPLE 10. Francesc Vallès, *tono a solo* al Santísimo Sacramento «Aÿ dolor incurable», c. 1-7.

Antoni Literes (1673-1747): Cantada sola de Reyes con vs. y obue (1710)²⁸

L'esquema formal és: *grave* – *recitado* – *aria* – *recitado* – *aria* – *recitado* – *minuette* – *grave*.

La primera *aria da capo* palesa, en els c. 7-10 (vegeu ex. 11), la figura retòrica de la *tirata*, la qual posa de manifest, analògicament, el «relámpago, el rayo y el trueno» mentre els instruments reforcen l'èmfasi descriptiu amb un ritme mecànic de trèmol repetitiu (c. 10-12). Però als c. 31-38 s'evidencia més el virtuosisme

27. Francesc VALLÈS, «Aÿ! dolor incurable. Tono a solo», *Quaderns de Música Històrica Catalana*, núm. 7 (1988), edició a cura de Francesc Bonastre, p. 5-7.

28. Antonio MARTÍN, «El compositor mallorquí Antonio Literes (1673-1747)», *Tesoro Sacro Musical*, núm. 643 (1978), p. 24-26.

vocal de coloratures i agilitats —més propi de l'estil belcantístic italià que irrompé amb força en l'Europa setcentista, amb la qual cosa el pes de la retòrica va cedint el lloc, a poc a poc, a la música *per se*.

The image shows a musical score for Example 11, titled 'Antoni Lliteres, Cantada, c. 7-9'. It consists of four staves: Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Cello (C.). The Soprano part has lyrics: 'El re-lám-pa-go, el ra-yo y el true-no, y el'. There are three 'tirata' markings in brackets under the vocal line, corresponding to the words 'lám-pa-go', 'ra-yo', and 'true-no'. The instrumental parts (Vln. I, Vln. II, and C.) also feature 'tirata' markings under specific passages of rapid sixteenth-note runs. The Cello part is a simple bass line with quarter notes.

EXEMPLE 11. Antoni Lliteres, *Cantada*, c. 7-9.

CONCLUSIONS

En el decurs del Barroc musical s'observa el pas de la retòrica a la música, sobretot vers la primera meitat del segle XVIII, ja que la irrupció dels models italians fa que es doni més pes al virtuosisme vocal i/o instrumental, a l'ús d'àries i de recitats i a les obertures instrumentals que no pas a la retòrica emanada del text. De fet, la cantada analitzada d'Antoni Lliteres n'és un exponent força evident.

No hi ha una diferència entre àrees geogràfiques hispàniques en l'ús de la retòrica, però sí en els dos gèneres analitzats —litúrgic i en romanç. En efecte, tot i que la música litúrgica és més captivada respecte a la de romanç, la utilització dels recursos retòrics s'evidencia més en les obres de gènere litúrgic que en les de romanç. Així doncs, es detecta, en especial, l'ús de figuracions retòriques en les obres a solo o a duo (lamentacions) i en els episodis de textura polifònica (motets, seccions del *Magnificat* i en el credo de les misses), sobretot quan es fa referència a textos dolencosos i admiratius. En aquest sentit, en les obres litúrgiques hem observat diverses tipologies de figures retòriques: descriptives —*anabasis*, *circulatio*, etc.—, melòdiques —*exclamatio*, *interrogatio*, *saltus duriusculus*, etc.—, de pausa —*abruptio*, *apocope*, *suspiratio*, *tmesis*, etc.—, emfàtiques —*climax*, *anadiplosis*, etc.—, de fuga —*hypallage*, etc.— i de frase —*catachrese*, *parrhesia*, etc. Mentre que en les obres en romanç predominen les figures descriptives; en segon terme, les figures emfàtiques, i, ocasionalment, les altres.

Aquests fets concomiten amb els paradigmes palestrinians, que, com hem dit al principi de l'estudi, eren els propis de l'esperit contrareformista tridentí i que,

per tant, atorgaven un lloc prioritari a les obres en llatí. A més, els *villancicos*, *tonos*, *tonadas* i *cantades* eren gèneres la factura dels quals exigia una immediatesa d'una certa periodicitat peremptòria respecte als altres gèneres, car així emana de l'ordenament estatuari dels capítols catedralicis i de les esglésies importants. Això, en conseqüència, provocava que els esmentats gèneres fossin com una pintura al fresc, per la seva factura immediata, i que, per tant, els recursos retòrics hi tinguessin menys presència, ja que es disposava de poc temps per elaborar la *inventio* i la *dispositio*, és a dir, per administrar-los al llarg del discurs musical. L'únic gènere que s'aplicava més als usos de la retòrica era l'oratori, ja que era de major factura i elaboració compositiva. Cal dir, emperò, que si bé és cert que l'ús de la retòrica era molt més variable —quant a quantitat— en la dedicació dels gèneres en romanç, els de Nadal, majoritàriament, palesaven un tractament més jocós i, per tant, l'ús de figures descriptives i l'ús d'onomatopeies i d'altres recursos pastorals hi eren usuals. Però als dedicats a la Setmana Santa, al Corpus, a la Verge o a diversos sants mostren un tractament una mica més curós pel que fa a l'ús de les figuracions retòriques, sobretot si aquests gèneres eren a solo o a duo com en els *tonos* i *tonadas*.

Hom observa, en definitiva, l'ús de la música com a exegesi del text. De fet, els compositors pretenen interpretar-ne el contingut amb els recursos de la tècnica compositiva. Així doncs, cada músic s'erigeix com un veritable hermeneuta del text a musicar; en aquest sentit, hom hi troba una aproximació a l'estil protestant de concebre la paraula mitjançant la música.²⁹

D'una banda, creiem que l'anàlisi retòrica aplicada a la música és contextualitzada, ja que parteix de les premisses i dels pressupòsits que amararen el pensament musical del Barroc, i la seva aplicació fa emergir trets estilístics significatius del llenguatge musical dels compositors. De l'altra, pensem que pot proporcionar eines de cara a la interpretació —*pronuntiatio*—, objectiu final de la retòrica, de la susdita música, atès que els intèrprets hi poden trobar els punts d'inflexió expressius idonis a fi i efecte de dur a bon port el decurs de la seva interpretació musical. Així mateix, cal recordar que el ressorgiment de la retòrica aplicada a la música al nostre segle ha estat gràcies, en part, als intèrprets de la música antiga —citem, entre d'altres, Harnoncourt i Herreweghe.³⁰ No hem abordat la música instrumental, però pensem, com Harnoncourt, que també se li pot aplicar l'anàlisi retòrica.

L'anàlisi retoricomusical practicada no és, evidentment, l'únic recurs per fer emergir els trets més significatius de les figures retòriques aplicades a la música i,

29. Hans Heinrich EGGBRECHT, «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach», *Musik und Kirche*, 1988, p. 180-181. José Vicente GONZÁLEZ, «J. S. Bach: técnica de composición como explicatio textus», *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 157-174.

30. Nikolaus HARNONCOURT, *Le dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*, 1985, p. 247. Philippe HERREWEGHE, «Bach et la rhétorique musicale», *J. S. Bach Matthäus Passion*, Harmonia Mundi 1155.57, 1985, p. 7-8. Vegeu també: Colin LAWSON i Robin STOWELL, *La interpretación histórica de la música*, 2005, p. 42-46.

d'alguna manera, de fer emergir l'estil. No obstant, seguint F. Civra, la retòrica es revela com un:

[...] strumento di controllo formale, misura della regola artistica [...] stimolo a sondare più in profondo l'autenticità dell'espressione musicale, in un periodo della vicenda storica della musica non così frequentato ma ancora prodigo di rinnovati interessi [...]³¹

En darrer terme, cal recordar, també, que l'espai ressonant de l'església possibilitava una sonoritat impactant i un embolcall teatral que coadjuvava al fet que l'*ornatus* de la retòrica vehiculés reeixidament la sintaxi del llenguatge musical, el qual responia, així, als tres objectius que perseguia la comunicació verbal de l'època: *docere, delectare et movere*.

BIBLIOGRAFIA

- ARTERO, José. «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII». *Anuario Musical*, 2 (1947), p. 191-202.
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BRAUNSCHWEIG, Karl. «Genealogy and musica poetica in seventeenth-and-eighteenth-century theory». *Acta Musicologica* [Kassel i altres: International Musicological Society: Bärenreiter], LXXIII, núm. 1 (2001), p. 45-75.
- BUELOW, George J. «Nuncius»; «Schonsleder»; «Kircher». A: SADIE, Stanley (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Vol. 10, 13, 16. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- BUELOW, George J. [et al.]. «Rhetoric and music». A: SADIE, Stanley (ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Vol. 21. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Edició i introducció a cura de Rainer Bayreuther. Magdeburg: Laaber Reprint, 2007. [1a edició de Rostochi: 1606]
- BUTLER, Gregory. «Music and rhetoric in early seventeenth-century English sources». *Musical Quarterly*, LXVI (1980), p. 53-64.
- CEREROLS, Joan. *Mestres de l'Escolania de Montserrat: Obres completes*. Edició a cura de David Pujol. Vol. I. Montserrat: Generalitat de Catalunya: Monestir de Montserrat, 1981.
- CERONE, Pedro. *El melopeo y el maestro*. Edició a cura d'Antonio Ezquerro. Vol. II. Barcelona: CSIC, 2007. [1a edició de 1613]
- CIVRA, Ferruccio. *Musica poetica: Introduzione alla retorica musicale*. Torí: UTET Libreria, 1991.
- COMES, Joan Baptista. *Obras en lengua romance*. Vol. II. Edició a cura de J. Climent. València: Instituto Valenciano de Musicología: Instituto Alfonso el Magnánimo: Diputación Provincial de València, 1978.

31. Ferruccio CIVRA, *Musica poetica: Introduzione alla retorica musicale*, 1991, p. 186.

- DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich. «Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach». *Musik und Kirche*, 58 (1988), p. 176-184.
- FEDERHOFER, Hellmut. «Musica poetica und musikalische Figur in ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts». *Acta Musicologica*, LXV, fasc. II (1993), p. 119-133.
- FORCHERT, Arno. «Musik und Rhetoric im Barock». *Schütz-Jahrbuch*, VII-VIII (1985-1986), p. 5-21.
- GIBSON, Jonathan. «“A kind of eloquence even in music”: embracing different rhetorics in late seventeenth-century France». *The Journal of Musicology* [en línea], 25, núm. 4 (2008), p. 394-433. <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2008.25.issue-4>> [Consulta: 14 octubre 2017].
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música y retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Musica practica* a comienzos del barroco». *Revista de Musicología*, vol. x, núm. 3 (1987), p. 811-841.
- «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII». *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 95-110.
- «Música vocal española del siglo XVII: técnica de composición como hermenéutica del texto». A: VIRGLI, María Antonia; VEGA, Germán; CABALLERO, Carmelo (ed.). *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 544-552.
- «J. S. Bach: técnica de composición como explicatio textus». *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 157-174.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *Le dialogue musical. Monteverdi, Bach et Mozart*. París: Arca-des Gallimard, 1985.
- HERREWEGHE, Philippe. «Bach et la rhétorique musicale». A: *J. S. Bach Mattäus Passion*. Saint Michel de Provence: Harmonia Mundi 1155.57, 1985.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- LEGRAND, Raphaëlle. «Athanasius Kircher et Giacomo Carissimi: statut et usage de la figure de rhétorique musicale à Rome en 1650» A: MALHOMME, Florence (dir.). *Musica Rhetoricans*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 173-187.
- LEÓN TELLO, Francisco José. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto Español de Musicología, 1973.
- LÓPEZ, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. (Bitácora de Retórica; 6)
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española*. Vol. 3: Siglo XVII. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- LORENTE, Andrés. *El porqué de la música*. Edició a cura de José Vicente González Valle. Barcelona: CSIC, 2002. [1a edició de 1672]
- MADURELL, Josep Maria. «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 4 (1949), p. 193-220.
- MARTÍN, Antonio. «El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)». *Tesoro Sacro Musical*, 643 (1978), p. 3-6.

- PALISCA, Claude. «Ut oratoria musica: the rhetorical basis of musical mannerism». A: *Studies in the history of Italian music and music theory*. Oxford: Clarendon, 1994, p. 282-309.
- «Cerone, Pietro». A: CASARES, E. (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: SGAE, 1999.
- QUEROL, Miquel. *Música barroca española: Cantatas y canciones*. Vol. V. Barcelona: CSIC, 1973, p. 15-23.
- *Música barroca española: Villancicos polifónicos del siglo XVII*. Vol. III. Barcelona: CSIC, 1982, p. 44-51.
- RIFE, Jordi. «Aspekte der Beziehung Zwischen Musik und Text in einigen "Villancicos" von Joan Cererols (1618-1680)». A: *Musikkonzepte-Konzepte der Musikwissenschaft*. Vol. 2. Kassel i altres: Bärenreiter, 1998, p. 206-211.
- ROBLEDO, Luis. «Le sermon comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme». A: MALHOMME, Florence (dir.). *Musica Rhetoricans*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 137-172.
- ROSSICH, Albert. *Una poètica del Barroc*. Girona: Universitat Autònoma de Barcelona: Col·legi Universitari de Girona, 1979.
- RUBIO, Samuel. *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII*. Madrid: Instituto de Música Religiosa: Diputación Provincial de Cuenca, 1979.
- VALLÈS, Francesc. «Aÿ! dolor incurable. Tono a solo». *Quaderns de Música Històrica Catalana* [Barcelona: Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas; Universitat Autònoma de Barcelona], 7 (1988). Edició a cura de Francesc Bonastre, p. 5-7.
- VALLS, Francesc. *Missa Scala Aretina*. Ed. a cura de José López-Calo. Borough Green, Sevenoaks, Kent: Novello, 1975, p. 59-60, 78-81 i 96-109.
- *Mapa armónico práctico*. Ed. a cura de J. Pavia. Barcelona: CSIC, 2002. (Colección Textos Universitarios; 37) [1a edició de 1742]
- VICTORIA, Tomás Luis de. *Opera omnia, Motetes I-XXI*. Ed. a cura de F. Pedrell i H. Anglès. Roma: CSIC, 1965.