

EL EMBELLECIMIENTO RETÓRICO EN EL *OFFICIUM DEFUNCTORUM* DE TOMÁS DE VICTORIA

Revista de Musicología, XXXV, 1 (2012)

José Ignacio SUÁREZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

Resumen: A lo largo del siglo XVI, los compositores prestaron cada vez mayor atención a la expresión emocional, convirtiendo el movimiento de las pasiones en su principal objetivo. Esta nueva expresividad ha sido subrayada en el madrigal, pero de forma paralela encontramos en la música religiosa una creciente preocupación por la búsqueda de la expresión afectiva del texto, lo que musicalmente se plasmó en la utilización de figuras retóricas utilizadas para embellecer el discurso (elocutio). El peso de la historiografía centroeuropea y otros factores han contribuido a que este aspecto haya sido puesto de relieve en autores como Lasso, pero se ha descuidado su estudio en el caso de Tomás Luis de Victoria. En el presente artículo proponemos el análisis de la decoratio en el Officium Defunctorum del compositor abulense a través de las figuras retóricas recogidas en un tratado coetáneo: Musica poetica de Joachim Burmeister.

Palabras clave: Tomás Luis de Victoria, *Officium Defunctorum*, retórica, *decoratio*, *elocutio*, análisis, Burmeister.

RHETORICAL EMBELLISHMENT IN TOMÁS LUIS DE VICTORIA'S *OFFICIUM DEFUNCTORUM*

Abstract: Throughout the sixteenth century, the composers gave increasing attention to emotional expression, and the movement of the passions became their main goal. This new expression has been highlighted in the madrigal, but at the same time we find growing concern about the affective expression of the text in the sacred music,

where rhetorical figures were employed to embellish the discourse. The importance of Central European historiography and other factors have made this aspect highlighted in composers as Lasso, but its study has been neglected in the case of Tomás Luis de Victoria. In this article, we make the musical analysis of the Victoria's *Officium Defunctorum* in the light of the speech musical ornaments collected in a contemporary treatise: *Musica poetica* by Joachim Burmeister.

Keywords: Tomás Luis de Victoria, *Officium Defunctorum*, rhetoric, *decoratio, elocutio*, analysis, Burmeister.

En una época dominada en las artes por el principio general de la *mimesis*, y en sintonía con la idea de que éstas deben imitar a la naturaleza (*imitatio naturae*), los compositores y tratadistas del siglo XVII nos han dejado abundantes referencias literarias sobre el modo en que el arte sonoro podía mover los afectos del oyente a través de su representación. No obstante, el convencimiento de que la música «mueve los afectos» está presente en la praxis musical desde, al menos, la década de 1540. Así lo ha subrayado Claude V. Palisca, quien ha señalado cómo los compositores prestaron cada vez mayor atención a la expresión emocional a lo largo del siglo XVI, convirtiendo el movimiento de las pasiones en su principal objetivo. Las primeras evidencias de esta nueva era estilística las encuentra Palisca en la escuela de Willaert y concretamente en su *Musica nova*, compilada a principios de la década de 1540. Varios pupilos de Willaert, particularmente Cipriano de Rore y Nicola Vicentino, llegaron a ser «manantiales» de un nuevo idioma que Monteverdi llamó *seconda prattica*. La conclusión a la que llega Palisca a este respecto es que las dos centurias comprendidas aproximadamente entre 1540 y 1730 pueden legítimamente ser consideradas como una era artística unitaria y con un ideal común: el Barroco¹.

Otros investigadores, sin embargo, han considerado a buena parte del siglo XVI como una fase manierista, un término que Palisca prefiere reservar para el estilo retórico de Marenzio en el madrigal y Lasso en el motete (*e. g.*), estilo a menudo más preocupado en crear imágenes ilusionistas que en la expresión afectiva. En su opinión, el Manierismo es un estilo de transición vinculado al concepto de música *reservata* que conduce de forma natural del Renacimiento a la *seconda prattica*, una idea

¹ PALISCA, Claude Victor. «Baroque». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London, Macmillan, 1980, vol. 2, pp. 172-178.

desarrollada en sendos estudios publicados en 1972² y 1974³. No obstante, pronto la canadiense Maria Rika Maniates planteaba la existencia de un estilo manierista independiente en música, con unas características propias, de un siglo de duración aproximadamente (1530-1630) y cuatro etapas bien definidas: Manierismo incipiente (1530-1550), consolidado (1550-1580), maduro (1580-1600) y de transición (1600-1620)⁴. El estudio de la investigadora de la Universidad de Toronto abría una segunda vía, contraria a la de Palisca, sobre la existencia o no de un Manierismo en música como categoría o época estilística, lo que ha dado lugar a dos tendencias encontradas historiográficamente.

Consideremos al Manierismo como un estilo independiente o una transición hacia la *seconda prattica*, en ambos casos el término alude a una ruptura de los cánones de belleza del «clasicismo» renacentista, siendo un estilo que, en términos generales, viene definido por la audacia expresiva, el artificio, el refinamiento y su capacidad de emocionar. Esta nueva expresividad, plasmada en la elección de textos especialmente pasionales, fue empleada de forma clara en el madrigal, pero creemos, sin embargo, que algunos parámetros estilísticos fueron usados también en otros géneros. Así, y de forma paralela, encontramos en la música religiosa una creciente preocupación por la búsqueda de la expresión afectiva del texto, lo que musicalmente se plasma en la utilización de intervalos expresivos no contemplados en las normas del contrapunto, la evocación de imágenes (figuras de hipotiposis) y otro tipo de figuras retóricas utilizadas para embellecer el discurso (*decoratio o elocutio*), unas figuras que permitían al compositor, en muchos casos, evadirse de las reglas de la teoría musical. Teniendo en cuenta estas premisas y el hecho de que la obra de Tomás Luis de Victoria entraba de lleno en este marco cronológico, nos pareció lógico pensar que su música podría participar de unos presupuestos que aparecen de forma nítida en el repertorio del madrigal italiano contemporáneo, donde intervalos, acordes, modos, tonos, melodía, ritmo, movimiento, ornamentación y texturas, parecen pensados para contribuir a la representación de los afectos.

² PALISCA, Claude Victor. «Ut oratoria musica: The Rhetorical Basis of Musical Mannerism». *The Meaning of Mannerism*. Franklin W. Robinson y Stephen G. Nichols (eds.). Hanover (New Hampshire): University Press of New England, 1972, pp. 37-65.

³ PALISCA, Claude Victor. «Towards an Intrinsically Musical Definition of Mannerism in the 16th Century». *Studi musicali*, 3 (1974), pp. 313-346.

⁴ MANIATES, Maria Rika. *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*. Chapel Hill (North Carolina), University of North Carolina Press, 1979.

1. Retórica y música

Si durante la Edad Media la música, como disciplina matemática, había estado integrada en el *Quadrivium* junto a la aritmética, la geometría y la astronomía, a finales del siglo xv y a lo largo del xvi se produjo un cambio fundamental y de grandes consecuencias: la música se aproximó al *Trivium*, fortaleciendo su relación con las artes literarias (gramática, retórica y dialéctica). Gracias a la imprenta, a lo largo del Renacimiento se difundieron las retóricas de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, cuya *Institutio oratoria*, redescubierta en 1416, marcará un hito en la progresiva vinculación entre Retórica y música desarrollada en el siglo xvi. El impacto directo de la retórica clásica sobre el pensamiento musical llegó a ser inequívoco con el advenimiento del Humanismo renacentista a finales del siglo xv. Este desarrollo ocurrió tanto en los países católicos como en las regiones protestantes después de la Reforma y tuvo un profundo impacto sobre las aptitudes de los compositores respecto a la palabra puesta en música, tanto en la sagrada como en la secular, si bien es cierto que el madrigal y la ópera han sido presentados tradicionalmente como los productos más obvios del nuevo estilo.

Los teóricos alemanes jugaron un papel determinante en la consideración de la composición musical como una ciencia basada en las relaciones entre palabra y música. Por influencia de la *Poética* de Aristóteles, Listenius (*Musica poetica*, 1537) fue el primero en introducir una nueva categoría en la teoría musical (la llamada por él *musica poetica*), estableciendo una triple división de la música en *theorica* (especulativa, racional), *practica* (ejercicio, habilidad, *sensus*) y *poetica* (creación e invención), que superaba la tradicional dualidad establecida por Boecio entre *musica theoretica* y *musica practica*. Otro alemán, Joachim Burmeister fue el primero en proponer sistemáticamente las bases de una retórica musical para una poética musical en su *Hypomnematum musicae* (1599) y sus versiones posteriores, *Musica autoschediastiké* (1601) y *Musica poetica* (1606). Johannes Lippius llegaba a sugerir en su *Synopsis musices* (1612) que la doctrina retórica no era sólo la base para un ajuste efectivo entre música y palabras, sino también fundamento de la forma o estructura de la composición. George J. Buelow ha señalado que es particularmente relevante que muchos teóricos alemanes del período observaran que la expresión retórica estaba presente en la música de muchos compositores renacentistas. Johannes Nucius, en su *Musices practicae* (1613), consideraba que Dunstable era el primero de una serie de compositores que

perteneían a una nueva tradición basada en una música expresivamente retórica, tradición en la que también incluía a Binchois, Busnois, Clemens non Papa, Crecquillon, Isaac, Josquin, Ockeghem y Verdelot. De entre todos ellos, Orlando di Lasso, sin embargo, fue el compositor más a menudo señalado como maestro de la retórica musical⁵.

Como consecuencia probablemente de que el significado moderno del objeto musical está influido, incluso determinado, por las reacciones coetáneas ante la obra musical (uno de los axiomas de la Historia de la Recepción), la historiografía moderna se ha fijado en varios de los nombres que aparecen en la lista de compositores citada. Los estudiosos modernos han subrayado las influencias de la retórica y la oratoria en la obra musical de Dufay⁶ y Josquin des Prez⁷, poniendo de relieve la importancia de la retórica como base teórica y estética de la música en el siglo XVI. Obras como las citadas de Listenius o Burmeister –también *Praecepta musicae poeticae* de Gallus Dressler (1563) y otras– analizan la música coetánea en su estructura retórica y en clara analogía con el discurso verbal, considerando a Lasso como paradigma de orador musical. Concretamente en *Musica Poetica* (Rostock, 1606), Burmeister realiza un análisis retórico del motete *In me transierunt*⁸ de Lasso e incluye un repertorio de 26 figuras retórico-musicales ejemplificadas todas ellas con pasajes característicos de obras contemporáneas, entresacados en gran parte de las obras de Lasso. De modo aséptico, algunos autores actuales se han limitado a señalar la preminencia otorgada a Lasso como retórico musical por los teóricos coetáneos (véanse los casos de Buelow y Randel)⁹, pero otros han hecho suyo este pensamiento asegurando que Lasso «fu il maggior esponente di tale maniera di comporre musica»¹⁰.

⁵ BUELOW, George J. «Rhetoric and music». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London, Macmillan, 1980, vol. 15, pp. 793-803.

⁶ ELDERS, Willem. «Guillaume Dufay as Musical Orator». *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 31 (1981), pp. 1-15.

⁷ KIRKENDALE, Warren. «Circulatio-Tradition, Maria Lactans, and Josquin as Musical Orator». *Acta Musicologica*, 56 (1984), pp. 221-233.

⁸ Además de PALISCA en su citado «*Ut oratoria musica...*», otro autor ha realizado también un trabajo sobre el análisis de Burmeister acerca del motete de Lasso; se trata de MEÛUS, Nicolas. «Théorie et pratique de l'analyse musicale au début du 17^e siècle: Une analyse du motet *In me transierunt* de Roland de Lassus par Joachim Burmeister (1606)». *Fascicules d'Analyse* (1990), pp. 119-132.

⁹ «Retórica». *Diccionario Harvard de Música*. Don Michael Randel (ed). Madrid, Alianza, 1997, pp. 865-868.

¹⁰ RADICATI, Giulia. «Retorica». *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Torino, UTET, 1983, vol. IV, pp. 79-81.

La ausencia de una bibliografía española específica sobre el tema, la preeminencia de la historiografía extranjera y el papel jugado por los autores alemanes de los siglos XVI y XVII en la elaboración de una teoría sobre la retórica en música, son factores que han hecho que se perpetúe esta visión de una pretendida preeminencia centroeuropea. Sin embargo, creemos que la figura de Victoria no ha sido siquiera tenida en cuenta en este aspecto, debido sobre todo a que las investigaciones hasta la fecha han sido escasísimas, por no decir prácticamente inexistentes. Por esta razón, aunque en los últimos años ha habido en el ámbito hispánico varios trabajos sobre retórica musical (González Valle¹¹, Martínez del Fresno¹², López Cano¹³, Marín Corbí¹⁴, etc.), la mayoría se han centrado en el Barroco y, por tanto, entendíamos que faltaban por hacer estudios analíticos parciales que contribuyan a definir el fenómeno en España en la época inmediatamente anterior.

Al panorama descrito pudo contribuir, asimismo, que ningún teórico musical español del Renacimiento dudara en incluir a la música en el *Quadrivium*, es decir, en considerarla como una disciplina matemática. Además, tampoco se interesaron por la aplicación de la Retórica y la Poética, aunque sí les preocupaban los problemas generados del choque producido entre música teórica y práctica, intentando conciliar lo especulativo (*ratio*) con lo experimental (*sensus*). A pesar de lo dicho y de no recogerse de forma explícita, la relación música y retórica se «rumoreaba» en España incluso en tratados procedentes de ambientes escolásticos. Salinas, por ejemplo, en *De Musica* (Salamanca, 1577) dedica casi la mitad de su obra (Libros V-VII) a problemas del ritmo musical fundándolo en el ritmo oratorio y poético según Platón o San Agustín. Por otro lado, leyendo la *Declaración de Instrumentos musicales* (Osuna, 1555), nos percatamos de lo perfectamente informado que está Juan Bermudo de autores como Cicerón y Quintiliano y, a este respecto, llamamos la aten-

¹¹ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música y Retórica: una nueva trayectoria de la 'Ars musica' y la 'Música práctica' a comienzos del Barroco». *Revista de Musicología*, X, n° 3 (1987), pp. 811-842.

¹² MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Música y Retórica en el Barroco». *La Interdisciplinariedad en el Discurso Artístico: ¿Realidad u Utopía?* José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alonso (eds.), 2 vols. Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Vol. II, 1996, pp. 111-125.

¹³ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

¹⁴ MARÍN CORBÍ, Fernando. «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música». *Nassarre*, XXIII (2007), pp. 11-52.

ción sobre la relación establecida entre músico y cantor, por una parte, y retórico y orador, por otra (Libro I, capítulo V). Martínez de Azpilcuenta (*Tratado de oración*, Venecia, 1601) se ocupa de la adecuación de la música al texto, de su declamación y del papel que debe desempeñar la música en el culto, mientras que en Bartolomé Cairasco de Figueroa (*Templo militante*, Lisboa, 1613) las relaciones retóricas entre texto y música son variadas y complejas: 1) compara las contradicciones de la vida con las notas blancas y negras; 2) los movimientos de los planetas con figuras largas, breves, mínimas y corcheas; 3) los cuatro elementos con la escritura polifónica a cuatro voces; 4) las fuerzas de la naturaleza con el movimiento de los bajones, cornetas y cantores; 5) las «penas de este mundo» con las disonancias¹⁵.

En lo que se refiere a la praxis musical, a partir de la segunda mitad del siglo XVI los compositores españoles aplican procedimientos de la Retórica y la Poética a su obra. Son interesantes, en este sentido, las aportaciones de noticias que contienen los prólogos y dedicatorias de las obras editadas. En el prólogo realizado a las *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589) de Francisco Guerrero, el Licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa asegura que el andaluz

fue de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar la música con el ritmo y el espíritu de la poesía, con ligereza tardanza, rigor blandura, estruendo silencio, dulzura aspereza, alteración sosiego, aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo¹⁶.

La preocupación mayor de Francisco de Montanos (*Arte de Música*, Valladolid, 1587) es el problema del afecto de la música, o su posibilidad de mover los ánimos del oyente: la parte más esencial de la música –nos dice– es «hacer lo que la letra pide [...] de suerte que haga el efecto que la letra pretende»¹⁷.

No fue ningún prólogo o documento histórico lo que motivó el planteamiento del presente trabajo, sino nuestro quehacer como músicos prácticos, nuestra experiencia sensitiva y la interpretación reiterada de la música de Tomás Luis de Victoria, de niño en la Schola Cantorum «Catedral de León» (1982-1993) y más tarde en el grupo Ars Combinatoria (de 1991 a la actualidad). En estas interpretaciones, y casi de for-

¹⁵ GONZÁLEZ VALLE. «Música y Retórica...», pp. 816-819 y 827.

¹⁶ Citado en GONZÁLEZ VALLE. *Loc. cit.*, p. 827.

¹⁷ *Ibid.*

ma intuitiva, nos dimos cuenta de que la música de Victoria estaba inserta de lleno en la tradición retórica que, partiendo del ambiguo concepto de música *reservata*, está plenamente vigente en la etapa manierista, caracterizada por el énfasis concedido al realismo y a la expresión. En la misma línea se sitúa la ambiciosa y reciente tesis doctoral de Adriano Giardina sobre el primer libro de motetes del compositor abulense (1572) y, en este sentido –aunque de forma mucho más modesta– en nuestra contribución, hemos pretendido explicar algunos procedimientos de la decoración retórica utilizados por Victoria en su *Officium Defunctorum*. Giardina examina el estilo y la organización de la colección y demuestra que Victoria se halla inscrito en el movimiento de la música *reservata*, siguiendo la tendencia «modernista» del motete de los años 1560-70 desarrollada por Lasso y Palestrina. Específicamente, los análisis musicales remarcan la fuerte invención del paradigma retórico y revelan que la escritura de las piezas reposa sobre una alternancia de texturas diferenciadas que se combinan en un juego formal complejo en diferentes niveles del discurso¹⁸. En nuestro caso, se trataba de analizar una partitura que, escrita en 1603 y publicada en 1605, está más teñida de cierto manierismo, aunque quizás menos que su *Oficio de Semana Santa*, habiendo sido considerada como uno de los últimos grandes trabajos polifónicos de la polifonía renacentista y, también, como el «canto del cisne» del compositor abulense¹⁹.

2. Metodología

Varios investigadores han tratado de reunir la multitud de figuras retóricas dispersas en los tratados escritos entre principios del siglo XVII y finales del siglo XVIII, siendo un clásico el estudio de H. H. Unger²⁰, quien hacía acopio de un listado de 160 clases o tipos. No obstante, Buelow ha llamado la atención de que tanto éste como otros estudios no han

¹⁸ GIARDINA, Adriano. *Tomás Luis de Victoria: le premier livre de motets, organisation et style*. Tesis doctoral dirigida por Etienne Darbellay. Ginebra, Facultad de Letras de la Universidad de Ginebra, 2009 (inérita). Disponible en: <http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:5368>.

¹⁹ TURNER, Bruno. «Introduction». VICTORIA, Tomás Luis. *Officium defunctorum, sex vocibus*. Bruno Turner (ed.). Lochs (Scotland), Vanderbeek & Imrie Ltd., 1988 (Reimpresión 1993).

²⁰ UNGER, Hans Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg, 1941.

sido del todo satisfactorios a la hora de organizar esa enorme variedad musical en unas pocas categorías, proponiendo como solución el siguiente esquema: a) Figuras de repetición melódica; b) Figuras basadas en la imitación fugada; c) Figuras formadas por estructuras disonantes; d) figuras de intervalos; e) figuras de hipotiposis; f) figuras sonoras de estructuras (y sucesiones de acordes) y g) figuras formadas por silencios²¹. Recogiendo las recopiladas por los tratadistas en unos doscientos años, *i. e.* los que median entre Burmeister (1601) y Forkel (1788-1801), la clasificación propuesta por Buelow, aunque muy completa y tentadora, nos planteaba el problema de que recogía el pensamiento de autores muy alejados en el tiempo con la obra que pretendíamos analizar. Además, se daba el caso frecuente de que el mismo término era aplicado por los distintos tratadistas para referirse fenómenos musicales diferentes, así que, como opción metodológica, creímos conveniente atenernos a las figuras señaladas por un tratado que era estrictamente contemporáneo del *Officium Defunctorum: Musica Poetica* (Rostock, 1606)²², de J. Burmeister quien incluye, como hemos dicho, un repertorio de 26 figuras retórico-musicales clasificadas en tres tipologías:

- 1) Ornamentos de la armonía: *Fuga realis, Metalepsis, Hypallage, Apocope, Noëma, Analepsis, Mimesis, Anadiplosis, Symblema, Syncope, Pleonasmus, Auxesis, Pathopoeia, Hypotyposis, Aposiopesis, Anaploke.*
- 2) Ornamentos o figuras de la melodía: *Parembolē, Palillogia, Climax, Parrhesia, Hyperbole, Hypobole.*
- 3) Ornamentos comunes a la armonía y la melodía: *Congeries* o *Synathroismos, Fauxbourdon, Anaphora, Fuga imaginaria.*

3. Las figuras retóricas de Burmeister en el *Officium Defunctorum*

Hacemos a continuación un repaso por las figuras retóricas que, señaladas por Burmeister, hemos encontrado en la obra de Victoria. En primer lugar realizamos una breve definición de la figura siguiendo el texto latino original del teórico alemán, recogido en la versión inglesa realizada por Benito V. Rivera²³. Luego proponemos algunos ejemplos

²¹ BUELOW. «Rhetoric and music...», pp. 795-800.

²² Edición facsímil en: Kassel, 1955.

²³ BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics. Translated, with Introduction and Notes.* Benito V. Rivera (ed.). New Haven & London, Yale University Press, 1993.

extraídos del *Officium Defunctorum*, indicando la sección del texto, el número musical y los compases en los que aparecen dichos pasajes, en este caso conforme a la edición disponible *online* realizada por Nancho Álvarez²⁴. La numeración de las diferentes partes del *Officium Defunctorum* se realiza siguiendo el siguiente orden: 1) *Taedet animam meam* (Lectio II ad matutinum); 2) *Introitus*; 3) *Kyrie*; 4) *Graduale*; 5) *Offertorium*; 6) *Sanctus*; 7) *Agnus Dei*; 8) *Communio*; 9) *Versa est in luctum* (Motete) y 10) *Libera me* (Responsorio). De esta forma (*e. g.*), para señalar los compases 1-5 del introito *Requiem Aeternam* señalaremos «2, 1-5».

3.1. *Ornamentos de la armonía*

1. Fuga realis o fuge ousiodes (φουγή ούσιώδης). Es una imitación fugada regular en la que intervienen todas las voces. Burmeister señala que la imitación puede contener alguna mutación y se debe realizar tan pronto como lo permita la convergencia de las consonancias, es decir, el contrapunto. Inserto en una estética manierista, Victoria no gusta de los grandes desarrollos contrapuntísticos y las secciones imitativas se limitan a lo estrictamente necesario para decir el texto. Además, las limitaciones impuestas por la utilización de un *cantus prius factus*, que es tratado en valores largos a modo de «*cantus firmus*» en la mayoría de los casos, o como «paráfrasis gregoriana» en otros, hacen que escasee este adorno en la obra analizada. No obstante, proponemos como ejemplo la fuga a cuatro voces (las dos superiores callan en esta sección) realizada sobre las palabras «dona eis Domine» (10, 65-69).

²⁴ Disponible en <http://www.tomasluisdevictoria.org/partituras.html>.

Ejemplo 1. *Fuga Realis* (10, 65-69)

60

Cantus I
Re - qui - em æ - ter - nam

Cantus II
Re - qui - em æ - ter - - - nam

Altus
Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is Do - mi - ne.

Tenor I
Re - qui - em æ - ter - nam do - na e - is Do - - - mi - ne

Tenor II
Re - qui - em æ - ter - - - nam do - na e - is Do - - - mi - ne

Bassus
Re - qui - em æ - ter - - - nam do - na e - is Do - - - mi - ne.

2. *Metalepsis* (μετάληψις). La metalepsis –dice Burmeister– «es aquella manera de fuga donde dos melodías son intercambiadas aquí y allá en la polifonía y tratadas en imitación fugada», es decir, está describiendo la doble fuga o fuga con dos sujetos. Encontramos este embellecimiento retórico a lo largo de la obra en los números 3 (cc. 1-11, «Kyrie»), 4 (cc. 37-44, «non timebit») y 7 (cc. 8-12, «dona eis requiem»), en los cuales, Victoria actúa con algunas licencias derivadas de la utilización de un *cantus prius factus* y que se traducen, en el primero de los casos, en la utilización de un relleno armónico o *parembole* (véase *infra*) o en la reducción de la imitación de uno de los sujetos a su mínima expresión, normalmente sólo la cabeza del motivo, en otros. Precisamente por la libertad con que puede actuar Victoria al no estar sometido a ningún material preestablecido, los tres casos más extensos y elaborados se sitúan en el motete *Versa est in luctum* (Nº 9): a) compases 1-14 («Versa est in luctum», véase ejemplo *infra*), b) cc. 27-36 («Parce mihi Domine») y c) cc. 36-42 («Nihil enim sunt»).

Ejemplo 2. *Metalepsis* (9, 1-14)

The image displays a musical score for a vocal ensemble, specifically focusing on the technique of *metalepsis*. The score is written in common time (C) and features six vocal parts: Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are in Latin: "Ver - sa est in lu - ctum".

The score is divided into two systems. The first system shows the vocal parts from measure 1 to 8. The second system, starting at measure 8, provides a detailed view of the Tenor II part, illustrating the *metalepsis* technique. In this section, the Tenor II part is shown with a melodic line that is a mirror image of the original melody, demonstrating the concept of melodic inversion.

Lyrics for the first system:

- Cantus I: Ver - sa est in lu -
- Cantus II: Ver - sa est in lu - ctum
- Altus: Ver - sa est in lu - ctum
- Tenor I: Ver - sa est in lu - ctum
- Tenor II: Ver - sa est in lu - ctum ver - sa
- Bassus: Ver - sa est in lu - ctum

Lyrics for the second system (starting at measure 8):

- Cantus I: ctum ver - sa est in lu - ctum
- Cantus II: ver - sa est in lu - ctum, c
- Altus: ver - sa est ver - sa est in lu - ctum
- Tenor I: ver - sa est in lu - ctum
- Tenor II: est in lu - ctum ver - sa est in lu - ctum
- Bassus: ver - sa est in lu - ctum, ver - sa est in lu - ctum

3. Hypallage (ὕπαλλαγή). Es la imitación fugada por movimiento contrario (inversión melódica). En los casos localizados, Victoria actúa con ciertas licencias, introduciendo pequeñas mutaciones que respetan el movimiento contrario pero no la altura exacta (algo habitual, por otro lado). Proponemos como ejemplo el cantado por el tenor II en el *Offertorium* sobre las palabras «repraesentet eas» (5, 52-57).

Ejemplo 3. *Hypallage* (5, 52-57)

- ctus Mi-cha - el, re-præ-sen-tet re-præ-sen-tet e - as, re-præ-sen-tet e - - as,
 san - ctus Mi-cha - el re-præ-sen-tet e - as
 re-præ-sen-tet e - - as in lu
 re-præ-sen-tet e - - as
 Mi-cha - el re-præ-sen-tet e as in lu- cem san-
 re-præ-sen-tet e - as re-præ-sen-tet e - as, in lu -

4. *Apocope* (ἀποκοπή). Burmeister dice que es una fuga que no se completa en todas las voces. En su lugar, el sujeto, interrumpido en medio de la imitación, es cortado por una voz por alguna razón. Esta vaga definición parece aclararse a través de un ejemplo dado por él mismo, según el cual, apocope sería una imitación fugada en la que sólo interviene la cabeza del sujeto, es decir, se asemeja a nuestra idea de fugado. Existen varios ejemplos en los que Victoria, condicionado por la paráfrasis gregoriana, actúa de esta manera. Hemos seleccionado el inicio del *Graudale* (nº 4, cc. 1-7), porque ejemplifica su inmensa habilidad técnica como compositor, al utilizar el *cantus prius factus* (cantus II) como cabeza de un motivo que aparece tratado por disminución de una manera imaginativa y dando la sensación de estrecho. Además, la imitación es tratada como una *fuga realis* en lo que se refiere a la distancia interválica que media entre sujetos y respuestas.

Ejemplo 4. *Apocope* (4, 1-7)

5. *Noëma* (νόημα): es incisivo homofónico dentro de un contexto general de contrapunto imitativo. Burmeister señala que «cuando lo introducimos en el momento adecuado, dulce y maravillosamente alivia a los oídos e incluso al corazón». No hay demasiados en el *Officium* porque, si por un lado Victoria rehúye el contrapunto imitativo estricto de grandes desarrollos, por otro, tampoco son abundantes en su estilo los bloques de acordes como tales, sino que prefiere la homofonía ligeramente *figurada* en la que se producen pequeños desajustes entre las voces, siendo un recurso favorito anticipar la entrada de alguna voz en este tipo de textura*. Este fenómeno tiene que ver con la constante búsqueda de la variedad en el discurso musical (*varietas*) y, por tanto, está en estrecha relación con la propia práctica de la *decoratio*. Hemos seleccionado como modelo prototípico de noëma el producido en la *Communio* sobre las palabras «quia pius es» (8, 18-27), que vienen precedidas por una textura contrapuntística imitativa (que no reproducimos) y además, por una pausa general de tipo expresivo (*abruptio*), figura que Burmeister denomina *aposiopesis* (véase *infra*).

* En varios escritos y en su trabajo del presente volumen, «Sonic Styles in the music of Tomás Luis de Victoria», Daniele V. Filippi prefiere utilizar los términos «homorritmia armónica» para referirse a este tipo de texturas en las cuales las voces, huyendo de la homofonía estricta, aparecen ligeramente desfasadas, aunque a nivel armónico el conjunto parece pensado como bloques de acordes.

Ejemplo 5. *Noëma* (8, 18-27)

Musical score for Example 5, showing a noëma with six staves of vocal parts and lyrics: "qui - a pi - - us es, qui - a pi - us es, qui - a pi - us es." The score is divided into two systems, with a "Fine" marking at the end.

6. *Analepsis* (ἀνάληψις): es la repetición inmediata de un noëma. En esta sucesión, el segundo noëma, a diferencia de la *mimesis*, se presenta en la misma altura que el primero, es decir, con idéntica armonía. Hemos seleccionado el producido sobre las palabras «ab auditione mala» (4, 31-38), donde también observamos otra figura, la *anaploke*, es decir, hacer coincidir el final del primer noëma con el comienzo del siguiente (véase *infra*).

Ejemplo 6. *Analepsis* (4, 31-38)

Musical score for Example 6, showing an analepsis with six staves of vocal parts and lyrics: "rit iu - stus: ab au - di - ti - o - ne ma - la non". The score is divided into two systems, with a "30" marking at the beginning of the first system.

7. *Mimesis* (μίμησις): sucesión de dos noëmas, el segundo de los cuales, a diferencia de la *analepsis*, cambia de altura. Burmeister recomienda que en la repetición del noëma las voces que callan y cantan estén cercanas unas a otras, es decir, estén compactadas formando bloques. Sin embrago, no es consecuente con lo antedicho, al menos en uno de los ejemplos que da (*Verbum caro*, de Pevernage). Nosotros proponemos el ocurrido sobre las palabras «movendi sunt» (10, 14-17), en el cual también se observa una figura de hipotiposis (véase *infra*), ya que el *movimiento* aparece descrito a través de la aceleración del ritmo armónico en proporción *dupla* e incluso *quadrupla*: se pasa de un acorde por compás –momentáneamente a cada tactus (= blanca) en el compás 13– a una relación de acorde cada medio tactus (= negra).

Ejemplo 7. *Mimesis* (10, 14-17)

11

C1
Quan - do cæ - li mo-ven-di sunt, mo-ven-di sunt et ter - ra.

C2
Quan - do cæ - li mo-ven-di sunt, mo-ven-di sunt et ter - ra.

A
Quan - do cæ - li mo-ven-di sunt et ter - ra.

T1
Quan - do cæ - li, quan-do cæ - li mo-ven-di sunt et ter - ra.

T2
Quan - do cæ - li mo-ven-di sunt mo-ven-di sunt et ter - ra.

B
Quan - do cæ - li mo-ven-di sunt et ter - ra.

8. *Anadiplosis* (ἀνάδιπλωσις): es un ornamento que consiste en una doble *mimesis*, es decir, se repiten enteramente dos noëmas, el segundo de los cuales está a diferente altura que el primero. No hay ejemplos en el *Officium Defunctorum*, aunque el que proponemos para *anaploke* está próximo a esta figura (véase *infra*).

9. *Symblema* (σύμβλημα): Burmeister nos dice que *symblema* es una mezcla de consonancias y disonancias que se lleva a cabo de la siguiente manera: en la primera mitad del *tactus* se producen consonancias en todas las voces, pero en la segunda mitad algunas de las voces (que se mueven a la misma velocidad y concuerdan entre sí) entran en disonancia con otras que permanecen quietas durante varios *tactus*. En los ejemplos que da este autor el *symblema* se corresponde con notas de paso utilizadas para realizar un cambio de posición en el acorde o un proceso similar. Las notas de paso, que ocupan toda la segunda mitad del *tactus*, se producen en varias voces a la vez, entre las cuales, se crean consonancias; no así, sin embargo, con las voces que permanecen quietas. Este embellecimiento se denomina *symblema major* y en el sentido indicado por Burmeister es evitado intencionadamente por Victoria en numerosas ocasiones en el *Officium*, de lo que deducimos que no era de su agrado. El *symblema minor* sí es muy utilizado por Victoria y se produce en una cuarta parte (débil) del *tactus*, una técnica, sin embargo, que Burmeister no considera como figura ornamental, ya que opina que no tiene demasiado efecto. Como prototipos de cómo Victoria evita el *symblema major* en sentido estricto, proponemos las cadencias finales del *Sanctus* (6, 47-50) y del motete (9, 57-59), moviendo la voz que debería permanecer quieta y variando la armonía, en el primer caso, u optando porque la disonancia no ocupe enteramente la mitad de un *tactus*, sino su cuarta parte, en el segundo.

Ejemplo 9. *Symblema* (6, 47-50), (6, 47-50)

The image displays two systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of five staves. The first system's lyrics are: 'sis, in ex-cel-sis.', 'sis.', 'xel-sis, in ex-cel-sis.', 'sis.', and 'in ex-cel-sis.'. The second system's lyrics are: 'me-i.', 'es me-i.', 'i.', 'es me-i.', 'i.', and 'di-es me-i.'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers.

10. Syncope (συγχοπή): retardo o suspensión. Burmeister afirma que es lo contrario a *syblema*, dado que la disonancia se produce en la primera parte (fuerte) del *tactus*. Asegura además que no merecen el nombre de cadencia aquéllas que no están dotadas de este ornamento. En el sentido dado hasta ahora, nos abstenemos de dar ningún ejemplo por lo común del recurso. No obstante, Burmeister llama la atención sobre un segundo tipo, en el cual, la voz desciende dos veces consecutivas y, por tanto, es diferente al producido en la cadencia, donde –nos dice– el «tercer sonido es el mismo que el primero», es decir, la tónica (primer sonido) retarda a la sensible (2º sonido) y ésta resuelve subiendo de nuevo a tónica (3º sonido). Del segundo adorno comentado por Burmeister proponemos el que se produce sobre las palabras «et vides?» (1, 40-41), en las que además se producen *catacrexis* (uso irregular de la segunda inversión), *interrogatio*²⁵ (en este caso con el ascenso armónico desde un acorde de *Do* hasta otro de *Re*) y otras figuras que aparecen en tratados posteriores.

Ejemplo 10. *Syncope* (1, 40-41)

37

car-ne-i ti-bi sunt, aut sic-ut vi-det ho - mo, et tu vi - des?
 car-ne-i ti-bi sunt, aut sic-ut vi-det ho-mo, et tu vi - des?
 car-ne-i ti-bi sunt, aut sic-ut vi-det ho-mo, et tu vi - des?
 car-ne-i ti-bi sunt, aut sic-ut vi-det ho-mo, et tu vi - des?

11. Pleonasmus (πλεονασμός): es la efusión abundante de armonía durante la formación de una cadencia y está provocada por la combinación de *syblema* y *syncope* en dos, tres o más *tactus*. En otros términos, es la

²⁵ Johann Adolph Scheibe (*Der critische Musikus*, Leipzig, 1745) define la *interrogatio* como una pregunta musical que con frecuencia da lugar a un intervalo melódico o armónico de segunda ascendente, o más amplio, al final de la frase.

amplificación de una cadencia mediante notas de paso disonantes y retardos en relación con el contenido textual. Existen numerosos ejemplos en el *Officium*, pero nos llamaron poderosamente la atención dos casos: en primer lugar la cadencia producida sobre las palabras «oprimas me» (1, 26-28) y, en segundo lugar sobre las palabras «amara valde» (10, 55-59). En este último, el tratamiento de Victoria no pudo dejar de recordarnos el «amargor» de uno de los famosísimos ejemplos dados por G. M. Artusi (*L' Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, 1600) criticando el madrigal con el que Monteverdi abre su *Quinto Libro* de madrigales (1605), *Cruda Amarilli* («amaramente insegni»), en cuya versión latina (*Felle amaro*) Monteverdi utiliza también la palabra amargura para el mismo pasaje.

Ejemplo 11. *Pleonasmus* (10, 55-59)

The image shows a musical score for the phrase "et amara valde" in four staves. The lyrics are: "et a - ma - ra val - - de." The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a different key signature, one flat (Bb). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the fourth staff is a figured bass line: 4 3 6 5 9 8 4 # / 4 3 4 3.

12. Auxesis (αὐξήσις): para algunos teóricos *auxesis* es la repetición de la misma melodía en la misma voz una segunda más alta y, en este sentido, lo mismo que lo denominado por Nucius *climax*. Sin embargo, la definición de Burmeister es más vaga, asegurando que «ocurre cuando la armonía, hecha enteramente de combinaciones consonantes, se desarrolla y crece sobre un texto que es repetido una, dos, tres o más veces». Tampoco los ejemplos aportados aclaran del todo la cuestión, si bien de ellos deducimos que se trata de una secuencia o progresión en textura homofónica, tratada con cierta libertad en lo que se refiere a la repetición literal del modelo, en la que el bajo asciende de grado, aunque este

ascenso no tiene por qué ser de segunda. La tendencia de Victoria a no repetir texto y las limitaciones impuestas por la utilización de *cantus firmus* son factores que probablemente han influido en que no encontremos un ejemplo prototípico de esta figura en el *Officium*, aunque podemos considerar como *auxesis* varios pasajes, de los cuales proponemos el cantado sobre las palabras «dona eis requiem» del *Agnus Dei* (7, 8-14), en el cual Victoria se aparta de la textura homofónica más característica de esta figura.

Ejemplo 12. *Auxesis* (7, 8-14) 1

8

di, do-na e - is re - qui - em, do-na e - is re - qui - em.

Cantus firmus

di, do - na e - is re - qui - em, re - qui - em.

di, do-na e-is re - qui - em, do - na e - is re - qui - em.

di do - na e - is re - qui-em, do - na e - is re - qui - em.

di, do-na e - is re - qui-em do-na e - is re - qui - em, re - qui - em.

di do - na e - is re-qui - em do - na e - is re-qui - em, re - qui - em.

13. Pathopoeia (παθοποιία): ocurre cuando los semitonos que no pertenecen a la modalidad ni al género de la pieza son empleados e introducidos con el fin de despertar los afectos. *Pathopoeia* se aplica también al uso inhabitualmente frecuente de los semitonos propios del modo, o sea, cuando se utilizan más de lo acostumbrado. En ambos casos esta decoración se emplea para expresar afectos como la melancolía, el miedo, terror, conmoción, súplica, etc. En uno de los ejemplos dados por Burmeister sobre las palabras «et flebant» (Lasso, *In convertendo*) se asocia la *pathopoeia* a un tetracordio descendente que concluye en una cadencia frigía, algo típico en Victoria (véase *infra*, «defunctorum» en 5, 10-13, e. g.). Victoria usa extensamente la *pathopoeia*, no sólo en el *Officium*, sino

en general, siendo prototípicos los casos localizados sobre la súplica «exaudi» (2, 42-48) y las palabras «de poenis» (5, 13-22), en el cual se expresa el miedo y el terror ante el castigo del infierno, un término que asimismo tiene un tratamiento especial al ser embellecido con una *catabasis*²⁶ (descenso melódico en relación con el contenido textual) y una *hypobole* (se excede el ámbito grave habitual; véase *infra*).

Ejemplo 13. *Pathopoeia* (5, 13-22)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five staves. The first four staves are vocal lines, and the fifth is a bass line. The lyrics are: "de - fun - cto - rum de poe - nis de poe - nis in - fer - - ni de - fun - cto - rum, de poe - nis de poe - nis in - fer - ni de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - ni de - fun - cto - rum de poe - nis in - fer - - ni m de poe - nis in - fer - ni et de". There are two boxes highlighting specific melodic features: one around the notes for "poe - nis" in the first staff, and another around the notes for "poe - nis in - fer - ni" in the second staff. Below the bass line, there are two labels: "Cadencia frigia y tetracordio descendente" pointing to the first part of the bass line, and "Catabasis e Hypobole" pointing to the second part of the bass line.

14. *Hypotyposis* (ὑποτύπωσις): es una amplia clase de figuras retóricas, algunas sin nombres específicos, que sirven para ilustrar las palabras y que han sido denominadas también con términos como *madrigalismo* y *pic-toricismo* (o similares). Burmeister dice que es un ornamento mediante el cual, el sentido del texto es tan representado, que los asuntos inanimados contenidos en él parecen cobrar vida. Luego añade que este ornamento es mucho más evidente entre los compositores verdaderamente maestros.

²⁶ Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, Roma, 1650) define la *catabasis* como una frase melódica descendente en relación con textos que hablan de descender, tierra, infierno, humillación y similares. Es una figura muy corriente en el *Officium Defunctorum*, e. g., sobre «defunctorum» (5, 8-13), «infernus» (5, 19-21), «et de profundo lacu» (5, 20-25), «Tartarus» (5, 38-40) o «et miseriae» (10, 50-53).

A lo largo de los párrafos precedentes hemos señalado varias hipotiposis y, asimismo, Victoria da abundantes ejemplos de *catabasis* y *anabasis*, es decir, ascensos y descensos con contenidos textuales análogos. Tampoco desaprovecha la oportunidad de describir el texto de la sección del *Sanctus* «Pleni sunt coeli et terra» (6, 17-23) con una textura en *tutti*, con homorritmia armónica (*quasi* homofónica) y un poderoso acorde desplegado en una disposición abierta, igual que otros compositores coetáneos. Dejamos otros en el tintero, ya que la maestría de Victoria nos ha dificultado escoger un único ejemplo aunque, finalmente, nos hemos decidido por el tratamiento dado a «in vocem flentium» (9, 24-28) en el cual un expresivo acorde de 5ª aumentada describe maravillosamente la «voz de los que lloran», un recurso utilizado de forma coetánea por Monteverdi, o Mateo Romero en el ámbito hispánico.

Ejemplo 14. *Hypotyposis* (9, 24-28)

23

- - um Par - ce

- - um in vo-cem flen - ti - um.

in vo-cem flen - ti - um. Par -

- - um, in vo-cem flen - ti - um, in vo-cem flen - ti - um.

in vo-cem flen - ti - um. Pè

in vo-cem flen - ti - um. Par - ce

5ª Aumentada

15. Aposiopesis (ἀπσιώπησις): es una pausa general o silencio en una textura musical en la que el silencio es inesperado y, en este sentido, idéntico a lo que otros tratadistas llaman *abruptio* (Benhard). Hemos señalado una *aposiopesis* en el ejemplo 1.5 (véase *supra*), pero aquí destacamos la producida sobre las palabras «noli me condemnare» (1, 15-21), donde la sensible (sol #), escuchada de forma sincopada en la parte débil del *tactus* tras el retardo, no va seguida de la esperada resolución en tónica en el inicio o parte fuerte del *tactus* siguiente, como cabría esperar (elipsis), sino de pausa general. La consecuencia es una fuerte sensación de inestabilidad armónico-rítmica que se asemeja una especie de «cojera», y aquí reside lo inesperado de la pausa. El procedimiento nos ha recordado inevitablemente al final del primer Responsorio del *Oficio de Semana Santa* de Victoria, *Amicus meus*, en cuyo final encontramos ahorcado (suspendido) al «condenado» por antonomasia: Judas Iscariote.

Ejemplo 15. Aposiopesis (1, 16-19), (*Amicus Meus*):

15

C su - spen - dit, se su - spen - dit. FINE

A su-spen - dit, se su - spen - dit.

T su - spen-dit, se su - spen - dit.

B su - spen - dit.

no - li me con - dem - na - re: in - di - ca mi - hi,

no - li me con - dem - na - re: in - di - ca mi - hi,

no - li me con-dem-na - re: in - di-ca mi-hi,

no - li me con - dem - na - re: in - di - ca mi - hi,

4 #

16. Anaploke (ἀναπλοχή): Burmeister dice que ocurre en obras a ocho voces, o dos coros, y consiste en la réplica del segundo coro cerca de la cadencia (o en la propia cadencia) del primero; luego añade que la repetición consiste en una sentencia doble o triple. En otros términos: en una pieza policoral la repetición de un *noëma* de modo que la cadencia final del primer coro suene a la vez que la entrada del segundo coro con el mismo *noëma*. Aunque la obra analizada es a un solo coro, Victoria a veces lo subdivide en tríos de voces agudas y graves. Haciendo esta salvedad, la forma de actuar de Victoria sobre las palabras «cithara mea» (9, 14-18) es idéntica a la descrita por Burmeister.

Ejemplo 16. *Anaploke* (9, 14-18)

ci - tha-ra me - a

ci - tha-ra me - a

ci - tha-ra me - a

ci - tha-ra me - a, ci - tha-ra me - a

ci - tha-ra me - a, ci - tha-ra me - a

ci - tha-ra me - a, ci - tha-ra me - a

3.2. *Ornamentos o figuras de la melodía*

1. *Parembolē* (παρεμβολή): es un relleno armónico. Ocurre cuando en el principio de una pieza dos o más voces portan el sujeto de la fuga, mientras otra discurre junto a ellas sin contribuir de manera pertinente a la naturaleza o el proceso de la imitación. Por tanto, se limita a rellenar el espacio vacío en las consonancias, mientras las otras voces realizan la fuga. Por extensión otros tratadistas afirman que, esté al inicio de la partitura o no, *parembolē* es insertar una melodía que no tiene relación temática con las otras voces en un pasaje polifónico de tipo imitativo, es decir, actúa como un simple relleno armónico. En sentido amplio son numerosísimos los casos en el *Officium Defunctorum* (e. g. cantus I en 5, 29-31; cantus II en 5, 57-60; tenor II en 6, 37-40; tenor II en 10, 70-72, etc.), pero en sentido restringido proponemos como más característico el producido en la voz de contralto al inicio de la *Communio* (8, 1-5) donde, por otra parte, el cantus II porta el *cantus firmus* en valores largos.

En estos casos destacamos los producidos en el bajo, que, por razones armónicas, es la voz preferida en Victoria para realizar este tipo de progresiones: «luceat eis» (4, 17-22), «et semini eius» (5, 70-77), «Sabaoth» (6, 11-16), «Hossana» (6, 41-45), «sempiternam» (7, 28-34, en este caso acompañado de hipotiposis) y «cum sanctis tuis» (8, 11-14). Reproducimos el primero citado.

Ejemplo 19. *Climax* (4, 15-22)

15

lu-ce-at e-is, lu-ce-at e-is, lu-ce-at e-is. ce-at e-is. at e-is lu-ce-at e-is. is, lu-ce-at e-is lu-ce-at e-is lu-ce-at e-is. ce-at e-is lu-ce-at e-is, lu-ce-at e-is. e-is lu-ce-at e-is, lu-ce-at e-is, lu-ce-at e-is.

Modelo 1ª repetición 2ª repetición

4. *Parrhesia* (παρρησία): es introducir entre dos consonancias una disonancia simple, cuya duración es igual a la mitad de un tacto. En términos modernos se define como una nota de paso que se da en la parte débil del *tactus*. Por tanto, se parece al *symblema*, pero a diferencia de éste, no va acompañado de un cambio de posición del acorde ni de movimiento en las otras voces en los ejemplos que da Burmeister (en *Musica autoschediastike*)²⁷. Para otros autores *parrhesia* es el uso de intervallos melódicos aumentados o disminuidos en relación con contenidos textuales de adversidad, iniquidad, etc.; también falsa relación, especialmente el tritono entre partes. Entendido como nota de paso de larga duración (la

²⁷ BURMEISTER. *Musical Poetics...*, pp. 294-295.

mitad de un *tactus*) es un adorno que parece no ser del gusto de Victoria, lo mismo que ocurría con el *symblema*, como ya hemos indicado. Escasamente utilizado en el *Officium*, reproducimos la *parrhesia* colocada en el cantus I sobre las palabras «Kyrie eleison» (3, 6-7).

Ejemplo 20: *Parrhesia* (3, 6-7)

Cantus I Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Cantus II Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Altus Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Tenor I Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Tenor II Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Bassus Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

5. *Hyperbole* (ὕπερβολή): es impulsar una melodía más allá del límite superior de su modo o, en otros términos, un pasaje melódico que excede el ámbito normal por encima. Reproducimos el cantus I sobre las palabras «nihil enim sunt» (9, 34-37).

6. *Hypobole* (ὕποβολή): es conducir una melodía hacia abajo más allá del límite inferior de su ámbito, es decir, pasaje melódico que excede el ámbito normal por abajo. Son particularmente frecuentes e intensas en las voces de contralto (véanse, e. g., «luceat eis» en 2, 23-27 ó «non timebit» en 4, 38-39) y bajo, del cual ya hemos señalado algún ejemplo; mostramos aquí el tenor II sobre la cadencia final del *Kyrie* (3, 39-42).

Ejemplos 21 y 22: *Hyperbole* (9, 34-37) e *Hypobole* (3, 39-42)

ni - hil e-nim sunt di - es me - i

Ky - ri - e e - lei-son.

3.3. Ornamentos comunes a la armonía y la melodía

1. *Congeries* o *Synathroismos* (συνσθροισμός): acumulación de consonancias perfectas e imperfectas, cuyo movimiento está permitido por las reglas del contrapunto. Este adorno adquiere dos manifestaciones principales: cambiar el acorde sobre una nota mantenida, o bien, una serie de terceras y sextas en movimiento libre (ascendente o descendente). Son los casos de «sanctus Michael» (5, 49-51) e «ira» (10, 35-37).

Ejemplos 23 y 24: *Congeries* (5, 49-51), (10, 35-37)

49

si - gni-fer san - ctus Mi
fer san -
san - ctus Mi-cha - el
fer san - ctus Mi-cha - el
si - gni-fer san - ctus Mi-cha - el
san - ctus Mi-cha - el, san-ctus

at - que ven -
tu - ra i - - - ra,
tu - ra i - - - ra

5 6 3 5 6 5
3 3 3 3 #
3 5 6 5 3 3 5
3 3 # 3

2. *Fauxbourdon*: la progresión paralela o marcha (*homostichaonta, homoiokineomena*), llamada *fauxbourdon* en Francia –nos dice Burmeister– es la combinación a tres voces de terceras (mayores o menores) y cuartas en movimiento paralelo y valores iguales. En los ejemplos dados, esta serie de terceras y sextas paralelas es siempre descendente, una técnica común en Victoria pero que en el *Officium* prefiere combinar con la inclusión de retardos y floreos para enriquecer y disimular el procedimiento. El *fauxbourdon* se emplea para ilustrar conceptos de falsedad, culpa, tristeza, miseria y similares, como en el caso que hemos seleccionado sobre «et miserie» (10, 50-53).

Ejemplo 25. *Fauxbourdon* (10, 50-53)

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

di
- tis et mi - se - ri - æ,
et mi - se - ri - æ,
et mi - se - ri - æ,

5 6 7 6 5 5 6 #6 5
4 4 3 4 4 3 3 3

evita acumular 6
3

3. *Anaphora* (ἀναφορά): imitación fugada en la que el sujeto es repetido en varias pero no en todas las voces; es más libre que la fuga real. Es el embellecimiento preferido por Victoria en pasajes de tipo imitativo de ahí que lo encontremos abundantemente a lo largo de toda la obra. Proponemos como prototípica las producida sobre «et lux perpetua» (10, 69-73).

Ejemplo 26. *Anaphora* (10, 69-73)

68

et lux per-pe-tu - a, et lux per-pe-tu - a lu - ce
et lux per-pe-tu - a, et lux per-pe-tu - a
Do - mi-ne, et lux per-pe-tu - a, et lux per-pe-tu - a lu - ce - at
- mi - ne et lux per - pe - tu - a lu -
- mi - ne et lux per - pe - tu - a lu - ce
- mi - ne, et lux per-pe - tu - a, et lux per - pe - tu - a lu - ce

4. *Fuga imaginaria* o *fuge phantastike* (φυγή φανταστική): es el canon que se produce cuando una melodía es imitada por una o varias voces a la misma o diferentes alturas. Burmeister distingue entre las realizadas al unísono (*homophonos*) y aquellas que son a otros intervallos (*pamphonos*). En este último caso, la imitación se puede realizar a cualquier intervalo, aunque los más utilizados son los de tercera y cuarta. Las fugas *pamphonos* se llevan a cabo en dos voces, no más normalmente, pero la fuga imaginaria al unísono puede realizarse en dos, tres, cuatro, etc. hasta completar el número total de la composición o incluso llegar a conformar una composición independiente. El primer tipo, *homophonos*, lo encontramos entre cantus II (*cantus firmus*) y tenor I sobre «Christe eleison» (3, 15-24); para el segundo, *pamphonos*, proponemos como ejemplo el canon a la cuarta interpretado por cantus II (*cantus prius factus* parafraseado), cantus I y altus sobre las palabras «non timebit» (4, 37-42), en este caso combinado con otro motivo imitado en las voces graves, lo que produce un efecto de *metalepsis* o fuga con dos sujetos.

Ejemplo 27. *Fuga imaginaria – Homophonos* (3, 15-24)

Chri - ste - e - lei - son, Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son Chr

Cantus Firmus Chri - - - - - ste e - - lei - son Chri -

Chri - - ste e - lei - son Chri - ste e - lei -

Homophonos Chri - - - - - ste_____

Ejemplo 28. *Fuga imaginaria – Pamphonos (4, 37-42)*

pamphonos

30

Paráfrasis C. Firmus

non

non ti me

non ti me bit, non

o-ne ma - la non ti me - bit non

- la non ti me bit non ti-me bit

ma - la non ti me bit, non ti-me bit, non ti-me bit,

Conclusión

A lo largo del presente análisis hemos podido comprobar cómo Victoria utiliza todas las figuras descritas en un tratado coetáneo salvo una única excepción, la *anadiplosis*, adorno que, por otra parte, es más propio de obras a ocho voces o doble coro (policorales en general). Asimismo, aunque como opción metodológica hemos decidido seguir a Burmeister (1606), a lo largo de nuestra exposición han aparecido otras figuras, como la *interrogatio* (Scheibe) o la *catabasis* (Kircher), que nos hablan de que Victoria conocía y practicaba extensamente el embellecimiento retórico. La música del abulense está completamente impregnada de procedimientos empleados para conseguir una bella *elocutio* y al lado de los ornamentos descritos, utiliza otros como la *epistrophe*²⁸

²⁸ Epístrofe, *Homoioptoton* para Kircher, es la repetición de una sección conclusiva al final de otras secciones («cum sanctis tuis» en la *Comunión*).

(Scheibe), la *paranomasia*²⁹ (Sheibe y Forkel) y la *variatio*³⁰ (Bernhard). Es necesario realizar otros trabajos analíticos que corroboren lo que han puesto de manifiesto la tesis de Adriano Giardina para el primer libro de motetes (1572) o el presente trabajo para el caso del *Officium Defunctorum*. Sólo así se podrá incluir a Victoria en la lista de los mejores oradores musicales del siglo XVI –sin temor a equivocarnos– y eliminar de la historiografía ciertos estereotipos arrastrados desde la propia época del compositor. No queremos concluir el presente artículo sin señalar que, personalmente, de las figuras utilizadas en el *Officium Defunctorum*, la que más llamó nuestra atención fue una *antitheton* (Kircher), es decir, la oposición simultánea o sucesiva de dos componentes musicales contrastantes en relación con un contenido textual análogo. En este caso la antítesis se produce entre el tratamiento marcadamente eufónico (construido a base de *congeries*) sobre las palabras «et organum meum» y el marcadamente disonante utilizado sobre «in vocem flentium» (5ª aumentada), que describen de una *bella manera* cómo el *órgano se ha transformado en voz de los que lloran* (9, 20-28). Sirva este último ejemplo para poner fin al presente trabajo.

Ejemplo 29. *Antitheton* (9, 20-28)

²⁹ *Paranomasia* es la repetición de una frase musical intensificando o disminuyendo su valor expresivo mediante reducción o ampliación, *e. g.*, en las voces de bajo «non timebit» (4, 38-43); cantus II «cum sanctis tuis» (8, 8-11); cantus II «in vocem flentium» (9, 25-28) o tenor II «libera me» (10, c. 5)

³⁰ Pasaje de embellecimiento vocal, para enfatizar o amplificar el texto, que suele incluir formas de ornamentación melódica; sirvan de ejemplos los localizados en el contralto sobre «Erit iustus» (4, 23-29), cantus II sobre «Sabaoth» (6, 10-13) y contralto en «ira» (10, 39-43).