

REFLEXIONS A L'ENTORN DE LA POLIFONIA CASTELLANA DEL SEGLE D'OR

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

L'assumpció musical de l'humanisme que es va assolir a l'època de Josquin Des Prés (ca. 1440-1521) va ser el fruit d'un procés de maduració que es va anar consolidant en el decurs de tres generacions de compositors. Quan el 1477 Tincoris considerava que la música de Dunstable, Dufay i Binchois havia marcat el començament d'una nova època, cal entendre-ho no només pel que fa a la nova orientació de la relació entre consonància i dissonància, sinó també pel que fa a la incipient aproximació entre el discurs sonor i el textual.

La voluntat compositiva d'adequar el discurs musical a la paraula es percep en un primer estadi a través de la concordança entre la declamació rítmica i l'accent prosòdic, la qual cosa conduirà, d'una manera natural, a un progressiu aprofundiment en la declamació sonora del text, fins a cercar la suggestió dels seus sentits poètics mitjançant la pintura sonora dels seus conceptes i l'acurada representació dels seus afectes. Els teòrics de mitjan segle XVI, especialment H. Glareanus (*Dodecachordon*, 1547), van veure en l'estil compositiu de Josquin Des Prés l'acompliment d'aquest ideal expressiu —idealitzat en l'anomenada *ars perfecta*—, el qual es convertí, gràcies a la impremta, en el model internacional a imitar per les noves generacions de la primera meitat del 1500.

Si a mitjan segle XV hom mesurava la capacitat de l'artista d'acord amb la seva habilitat per donar realisme a l'objecte representat, es pot ben dir que la minuciositat i el detallisme pictòric de l'escola flamenca trobà parió en el descriptivisme gràfic de la música de Dufay, Ockeghem i els seus deixebles. L'emblema estètic i formal de l'humanisme era la *imitatio*, una imitació en la qual aquell primer humanisme del Renaixement mirava de revitalitzar els models filosòfics i artístics de l'antiguitat. L'aparició del retrat naturalista i els jocs òptics en la pintura són alguns dels reflexos d'aquell espill a través del qual l'home contemplava i es contemplava en la natura.

El corrent de la Devotio Moderna, el moviment espiritual que, sota la influència de la mística renana i de l'esperit franciscà, havia sorgit als Països Baixos a final del segle XIV, va trobar en *La imitació de Jesucrist*, de Tomàs de Kempis, el manual ideal de la imitació espiritual. El conreu de la seva pietat intimista va im-

pregnar la formació religiosa d'aquells compositors que a les escoles catedralícies del nord d'Europa eren iniciats en l'art del contrapunt imitatiu. Aquest fet ens pot ajudar a entendre el seu capteniment per imitar els textos sagrats i el valor cada vegada més teològic que assumirà el seu discurs expressiu; un valor teològic que, certament, Luter va saber reconèixer i potenciar. Per això, l'equilibri entre l'erudició virtuosa i la suavitat declamatòria de les misses d'Ockeghem, Obrecht i Des Prés, ja es troba al servei de la suggestió simbòlica de la litúrgia, talment com si es tractés d'una veritable exegesi musical.

Quan el 6 de maig de 1527 un exèrcit amotinat, que paradoxalment pertanyia al sacre emperador romà, assaltava i saquejava amb crueltat la ciutat papal, i posava en perill la vida del pontífex, la cristiandat, trasbalsada per la inestabilitat social i econòmica de l'època — a causa de les contínues guerres entre l'emperador i el rei de França —, la cristal·lització de la Reforma, l'ascendència d'un capitalisme desprietat i els abusos de la inquisició, es va veure profundament commoguda i sotraguejada.

La crisi que s'emparà de l'art durant el primer terç del segle XVI no va fer altra cosa que afavorir l'afirmació de la individualitat de l'artista i la idea del seu geni innat; un pensament que Marsilio Ficino ja havia expressat mitjançant l'entusiasme creatiu del seu *furor poeticus*. Quan el pintor, arquitecte i teòric de l'art Giorgio Vasari introduïa, el 1550, el terme *maniera* com un sinònim de l'estilització¹ de l'artista, ja feia un segle que aquest terme circulava entre els teòrics de la dansa, associat a la gràcia i a l'artificiositat del moviment del cos; d'altra banda, la constatació de la concordança entre les proporcions matemàtiques de la teoria musical i les raons numèriques de la geometria, l'anatomia i la perspectiva, configuraven els elements tècnics de la *bella maniera* de les arts lliberals.² Pel teòric de la música i compositor Nicola Vincentino (1555),³ la *bella maniera* esdevenia un sinònim de l'estil ideal que el compositor havia d'assolir en el seu disseny intern de l'obra, i la seva òptima aplicació en el gènere madrigalesc el menarà a servir-se de l'eloqüència de la retòrica per recrear, amb un estil viu i individual, la imitació sonora de la paraula.

Gioseffo Zarlino (1558)⁴ parlava, en relació amb la modernitat de Vincentino, de dues *maniere* incompatibles: l'*elegante maniera*, on la música imitava la

1. Per Vasari (*Le Vite de' piu eccellenti architettori, pittori e scultori italiani...*, vegeu l'edició castellana: *Vidas de artistas ilustres*, Barcelona, Iberia, 1953, 5 v.), la *bella maniera* representa la suma de l'herència clàssica amb els nous refinaments lingüístics; d'aquesta manera, el repertori eclèctic dels models idealitzats constitueix la base sobre la qual l'artista cerca la seva *maniera* personal.

2. Brunelleschi, Leonardo, Lomazzo, Alberti i Palladio, en els seus escrits, no fan més que testimoniar la tradició de l'estètica matematicomusical que ja era present en el món antic i en l'oralitat dels gremis artístics medievals. Vegeu Rudolf WITTKOWER, «Las consonancias musicales y las artes visuales», *La arquitectura en la edad del humanismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968; Jean-Marc BONHÔTE, «Resonance musicale d'une villa de Palladio», *Musica Disciplina*, XXV, 1971, p. 171-178, així com el tractat sobre la proporció àuria de Luca PACIOLI, *De divina proportione*, Venècia, Pagani, 1509 — trad. castellana, Madrid: Akal, 1991 —, i l'estudi de Matila GHYKA, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón, 1968.

3. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.

4. *Le institutione harmoniche*, Venècia, 1558.

naturalesa a través de l'espill matemàtic de la polifonia, i la moderna, la qual, segons Zarlino, s'allunyava de l'*ars perfecta* amb l'excusa de recrear l'estil antic en la imitació que feia dels conceptes. Ambdós teòrics van ser deixebles de Willaert a Venècia; mentre Zarlino citava fragments seus per il·lustrar la correcta *imitazione delle parole*, Vincetino li atribuïa la modernitat de la nova polifonia de la qual derivava el cromatisme de la *musica reservata*. L'estil josquinianà idealitzat en l'*ars perfecta* de Glareanus esdevingué l'*elegante maniera* de Zarlino, i la seva codificació en un estil ideal donà peu a l'anomenada *prima prattica* i a l'*stile antico* de la música eclesiàstica, en relació amb els nous estils de la *seconda prattica*.⁵

D'altra banda, cal tenir present que en els centres musicals nord-europeus l'expressió *musica reservata* designava l'estil i la imitació que hom feia de la música italiana; tanmateix, a mitjan segle XVI aquesta expressió ja s'havia convertit en un emblema de moda. Adrianus Petit Coclico (1552)⁶ va ser el primer teòric que el va emprar per definir l'estil de Josquin Des Prés com a *reservato*. Coclico considerava que l'ideal del compositor consistia a saber traslladar al contrapunt els *affetti* del text, tal com ho faria un poeta, mentre que l'interpret ideal era aquell que sabia improvisar l'ornamentació i el cromatisme dins del contrapunt, tal com ho faria un orador. A partir de Coclico, les relacions entre música i retòrica van penetrar dins l'estètica manierista; ell mateix tractava l'art de la composició en un capítol que duia per títol «Musica poetica». Òbviament, els compositors del 1500 coneixien l'edició romana de 1470 de la *Institutio oratoria*, de M. F. Quintilià, on en el capítol «De divisione affectum et quomodo movendi sint» es feia palès el parentiu de la música amb l'oratória per la seva capacitat d'emocionar i de provocar diversos efectes en l'auditori.

A propòsit d'això, el professor Palisca va observar que l'humanista Samuel Quicquelberg, a l'entorn de 1560, comentava l'habilitat de Lassus per «rem quasi actam ante oculos ponendo» («col·locar l'objecte quasi viu davant dels ulls»),⁷ la qual cosa convertiria Lassus en el mestre de la *musica reservata*, mentre que, a principis del segle XVII, el mateix Lassus era considerat pel teòric Joachim Burmeister el model de la *musica poetica*. En el seu tractat *Musica autoschediastike* (1601), Burmeister definia la *musica poetica* com a «ars quae Melodias Harmonias docet effingere et componere» («l'art que ensenya a representar i a compondre melodies i harmonies»), d'aquí que l'art de la composició musical se servís de les figures de la retòrica relacionades amb la repetició.⁸ La identificació entre la *musica reservata* i l'estructura compositiva de la *musica poetica* s'acomplia al mateix temps que s'assentaven els principis de la retòrica musical del Barroc.

Durant la segona meitat del segle XVI, mentre que el motet es començava a impregnar de les novetats estilístiques de la *seconda prattica*, el rigor litúrgic de la missa seguia mantenint la tradició de l'*ars perfecta* josquiniana. Mig segle abans,

5. Cf. M. R. Maniates, 1979, p. 248.

6. *Compendium musices*, Nuremberg, 1552.

7. Cf. C. V. PALISCA, «Ut oratoria musica...», p. 288.

8. *Id.*, p. 307.

però, quan el sentit harmònic i la simplicitat narrativa de l'estil frotolesc havien influenciat fortament els *ultramontani* que baixaven a treballar a Itàlia, la *frottola* també començava a adoptar l'estil imitatiu del motet. La seva transformació en el madrigal s'acomplirà durant el primer terç del 1500.

Resulta interessant observar com la progressiva incorporació del contrapunt imitatiu del motet en la *frottola* i els seus gèneres afins obeí, precisament, a l'afany humanista d'imitar l'estil d'un model antic en el terreny de la polifonia: els músics cercaven «antics» models com els que inspiraven els poetes, pintors i escultors del manierisme.⁹ Una prova d'això són les citacions que, d'entrada, podrien ser interpretades com a «arcaïsmes», però que, probablement, responen a aquest desig d'evocar una «antiguitat» que en el món de la polifonia no podia anar gaire més enllà de dues generacions.¹⁰

També cal insistir en el fet que les figures retòriques començaran a assumir la funció vertebradora de la polifonia a mesura que hom comenci a prescindir del nexxe estructurador del *cantus firmus* com a principal vertebrador del discurs polifònic. La figuració retòrica es veurà abocada, cada vegada més, a la representació afectiva i espiritual del text que tracta de sonoritzar, i a partir de les disposicions estètiques del Concili de Trento — juntament amb els consegüents sínodes d'aplicació que van convocar els bisbes europeus entre 1564 i 1594 —, veurem com la propagació d'uns cànons estètics molt propers als models del pietisme jesuític contribuiran a accelerar l'expressivitat del Barroc. En aquest sentit, resulta curiós observar com la recerca d'un ideal expressiu abocat a la comprensió i a la representació sonora del text dibuixa un subtil denominador comú en el qual convergeixen, amb resultats i vies òbviament diferents, els postulats tridentins i els dels humanistes del manierisme.

SÍMBOL I RETÒRICA EN L'HUMANISME MUSICAL HISPÀNIC

A l'hora de parlar sobre música i retòrica en relació amb els compositors de l'anomenat *segle d'or castellà*, cal considerar la notable diferència que es dona tant entre ells i els músics centreeuropeus pel que fa a l'ús de les figures de la retòrica, com la que hi ha entre els teòrics de la música hispànica i els teòrics germànics.

9. MANIATES, 1979, p. 288. Recordem que durant el primer humanisme, el model a imitar havia estat la recuperació del cant melòdic acompanyat d'un instrument de corda, tal com proposaven M. Ficino i les escoles humanistes italianes de mitjan segle XV. Cf. Isabelle PANTIN, «L'Humanisme musical au XV siècle en Italie. Quelques aspects», *Musique et Humanisme à la Renaissance*, París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 17-23.

10. Vegeu, per a aquest cas, la presència de la cadença borgonyona en els compassos 17-18 del madrigal d'A. WILLAERT, *Amor mi fa morire*, 1539, on, d'altra banda, es fan paleses les noves directrius del gènere: l'ús del principi imitatiu de l'*ars perfecta* — reservat fins ara al motet —, acompanyat d'una major flexibilitat rítmica i de petites incursions cromàtiques per refinar la sensualitat del text. Cf. Alec HARMAN, *Popular Italian Madrigals of the Sixteenth Century*, Londres, Oxford University Press, 1976.

Des de la *Musica* de N. Listenius del 1537 —on ja té en compte una triple distinció entre música teòrica, pràctica i poètica, fruit de la influència de les primeres edicions de la *Poetica* d'Aristòtil—, fins a la *Musica poetica* de J. Burmeister de 1606, s'observa en els tractadistes centreeuropeus el substrat d'una consciència retòrica en la qual el compositor mira d'elaborar el seu discurs (*oratio*) amb un clar objectiu pedagògic (*docere*), sense desestimar, però, la delectança (*delectare*). Aquest substrat troba les seves arrels en la pervivència de la tradició de l'*ars musica* en la qual el *kantor*, o mestre cant, era també qui ensenyava retòrica i oratòria a les escoles públiques. Aquesta tradició a l'Europa central es va veure revitalitzada gràcies al racionalisme del nou esperit reformista, en el qual la paraula i la seva exegesi assolien un destacat protagonisme; de fet, la música assumiria, sense reserves, la funció de comentadora de la paraula mitjançant el desenvolupament d'una preceptiva pròpia.¹¹

Hi ha certament un *decalage* entre la tradició retòrica dels humanistes germànics i la dels autors hispànics.¹² Aquí, la preocupació per l'adequació prosòdica del text al ritme musical es fa palesa ja en els repertoris dels cançoners de final del 1400 i en els teòrics d'aquell primer humanisme, com ara Marcos Duran. Tanmateix, però, els teòrics de mitjan segle XVI amb prou feines recollien, a grans trets, la conveniència d'adequar el disseny sonor als vectors conceptuals.¹³ Bermudo, en la seva *Declaración de instrumentos musicales* del 1555, al final del seu capítol «Epílogo de avisos para componer», expressava que:

El vltimo auiso sea, que todo lo que dize la letra, que con el canto se puede contra hazer, se contrahaga en la composicion. Componiendo Clamauit Iesus voce magna, ha de subir donde dize Voce magna: martha vocauit mariam sororem suam silentio, donde dize silentio, ha de abaxar tanto el canto, que apenas se oyga. Descendit ad inferos, abaxar: ascendit ad celum, subir. Tambien si fuere vna palabra triste debe poner un bmol [...]. El que fuere gramatico, poeta y rhetorico entendera mas de lo que en este caso digo.¹⁴

Així mateix, l'extens tractat dels *Siete libros sobre la música* de Francisco Salinas del 1577, tot i la importància de la seva originalitat pel que fa a una relectura

11. Vegeu l'esforç sintètic de José Vicente GONZÁLEZ VALLE a «Música y retórica: una nueva trayectoria de la *Ars Musica* y la *Musica Practica* a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, X (1987), núm. 3, p. 811-841.

12. Cf. Miguel QUEROL, «El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento», *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, 1976-1977, p. 51-64; Luís ROBLEDO, «La música en el pensamiento humanista español», *Revista de Musicología*, XXI/2 (1998), p. 385-429. Per a una visió global sobre l'humanisme hispànic, vegeu Miquel BATLLORI, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Ariel, 1987.

13. El mateix José Vicente GONZÁLEZ VALLE a «Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988), p. 95-110, ha assajat sobre aquest tema, amb citacions de tractats de M. Duran (1498), J. Bermudo (1555), T. de Santa Maria (1566) i P. Cerone (1613).

14. Juan BERMUDO, *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales...*, Osuna, 1555, f. CXXV, edició facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982.

de la mètrica clàssica aplicada al repertori del seu temps, poca cosa diu sobre el tema que ens ocupa.¹⁵ La seva preocupació per l'estudi sistemàtic de les relacions entre mètrica i rítmica el va menar a estudiar-ne la dimensió melòdica i a desestimar les relacions música-text des del punt de vista de l'expressió musical dels efectes. La prioritat que donà al sentit melòdic va fer que considerés que la creació de «el tenor de una sola voz supone mayor ingenio, y el que tiene varias voces distribuidas tiene más técnica [...]; al mismo tiempo, las palabras de los que tan complicadamente cantan a varias voces quedan ocultas de manera que solo puede percibirse la melodía».¹⁶

Tot i l'absència d'una sistematització en l'ús de les figures de la retòrica en els teòrics hispànics del darrer terç del 1500, sí que ja es fa palesa la presència d'una consciència oratòria i poètica. De fet, a mesura que hom inicia la relació de la música amb els *studia humanitatis*, comencen a aparèixer en els teòrics les primeres reflexions sobre la proximitat de la música amb les arts del discurs, les arts del *trivium*, sense perdre, tanmateix, la seva tradicional vinculació matemàtica amb les arts del *quadrivium*.¹⁷

Montanos, en el seu *Arte de Música* del 1587, diu que la part més essencial de la música és «hazer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada... para levantar a consideración los ánimos de los oyentes»,¹⁸ mentre que Cristóbal Mosquera de Figueroa en el seu cèlebre prefaci a les *Canciones y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero, impreses a Venècia el 1589, declara que aquest darrer «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 mesma significación de la letra, como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo».¹⁹

Ja fa uns anys vam assajar sobre el problema del símbol en la música religiosa;²⁰ no insistirem aquí sobre el tema, però sí que serà bo puntualitzar que si bé el repertori eclesiàstic de la gran majoria dels compositors hispànics de la segona meitat del 1500 no compta amb una preceptiva retòrica com de la que tenien els autors centreeuropeus i italians, sí que palesa un elevat grau de subtileses i refinaments expressius de caràcter simbòlic.

15. Cf. C. V. PALISCA, «Francisco de Salinas (1513-90) as Humanist», *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 165-170.

16. Francisco SALINAS, *Siete libros sobre la música*, Madrid, Alpuerto, 1983, p. 499-500.

17. Cf. Paloma OTAOLA, «*Ars bene modulandi* et *Ars bene dicendi* dans la théorie musicale espagnole au XVI^e siècle», *Musica Rhetoricans*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 113-135.

18. Francisco de MONTANOS, «De compostura», *Arte de música*, f. 3. Cf. Francisco José LEÓN TELLO, *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid, CSIC, 1962, p. 531.

19. Francisco GUERRERO, *Canciones y villanescas espirituales*, Barcelona, CSIC, 1955, v. I, p. 11-12.

20. Cf. Josep Maria GREGORI, «Sobre la idea del símbol en la música religiosa», a Juan CRUZ (ed.), *La realidad musical*, Pamplona, Eunsa, 1998, p. 175-180.

La inexistència d'una tradició teòrica pròpia, aplicada a la il·lustració dels conceptes amb figures adequades a la seva òptima representació sonora, no obsta perquè la suggestió simbòlica es pugui trobar present en el llenguatge dels polifonistes hispànics, més enllà, pensem, dels figuralismes de la retòrica.

Dins del repertori eclesial, el símbol indueix vers les múltiples capes que embolcallen els sentits místics continguts en el mateix text litúrgic i religiós. En aquest context, tot allò que configura el llenguatge de la música, des del timbre i la textura fins als elements gramaticals, sintàctics i formals, pot integrar-se en una funció exegetica de caràcter sonor, fins a esdevenir un símbol d'un símbol, és a dir, un comentari que participa de la mateixa naturalesa simbòlica que caracteritza tot text litúrgic, i que pot ser assumit des de cadascun dels elements musicals que hi participen.

La inducció analògica del símbol conviu amb l'explicació racional i conceptual de la retòrica. El figuralisme numèric de la música de Monteverdi, Bach o Mozart no obeeix només a una voluntat retòrica, sinó sobretot a una finalitat simbòlica. Per això, la retòrica i el símbol es complementen: mentre la primera assaja una significació figurada dels conceptes, el segon cerca de suggerir nous nivells de la suggestió del misteri en l'imaginari del receptor.

De tots són ben coneguts els principals compositors que il·lustren l'anomenat *segle d'or de la polifonia castellana del segle XVI*: Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599) i Tomás Luis de Victoria (1548-1611); al seu costat, però, hi va haver autors com ara Bartolomé de Escobedo (1515-1563), Rodrigo de Ceballos (ca. 1530-1591), Juan Navarro (ca. 1530-1580) o Alonso Lobo (1555-1617), que van mantenir una gran afinitat estilística i expressiva amb els tres destacats representants de l'anomenat *misticisme musical hispànic del segle d'or*.

L'expressivitat serena i equilibrada de la música de Guerrero està regida per la seva voluntat pedagògica d'il·lustrar sonorament les imatges teològiques dels textos, amb les quals desitjava «excitar sus piadosos ánimos [dels fidels] a la digna contemplación de los misterios sagrados». ²¹ La seva obra eclesial mostra la influència de l'*ars perfecta* de Josquin Des Prés, mentre que en les darreres edicions, els llibres de motets de 1589 i 1597, ja participa de policoralitat veneciana, amb algunes obres a vuit i a dotze veus, escrites per a dos i tres cors.

La finor de les imatges del seu llenguatge es fa palesa en tots. Apuntem, pel que fa al cas, alguns dels jocs analògics que es fan evidents en el seu motet *Duo Seraphim*:²² els dos *cantus* del III i II cor canten sols el verset «Duo Seraphim clamabant alter ad alterum» sobre un disseny imitatiu a partir de l'incipit d'una *fuga re-*

21. *Liber vesperarum Francisco Guerrero, Hispalensis Ecclesiae magistro auctore*, Roma, Domenico Bassa, 1584.

22. *Motecta Francisci Guerrerii...*, Venècia, 1597. Vegeu-ne la transcripció de Bruno Turner per a Mapa Mundi, 1981, i la seva interpretació en el CD *Francisco Guerrero. Sacrae Cantiones. Motecta 4, 5, 6, 8 & 12 vocum*, La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX, Jordi Savall, Astrée/Auvidis, 1992.

alis a la 8a (c. 1-10); tres veus —T I cor i Ca II i III cor— canten el verset «tres sunt qui testimonium dant in caelo», en una dimensió temporal de nou semibreus, $3 \times 3 = 9$ (c. 33-37); la concertació dels tres cors permet de cantar tres vegades «et hi tres unum sunt» (c. 43-47); la presentació ascensional de les tres persones de la Trinitat, respectivament i successivament representades pels cors III, II i I (c. 37-43 i 68-75), i, finalment, la plenitud sonora amb què els tres cors assumeixen la sonorització dels tres «plena est omnis terra gloria eius» (c. 25-33, 62-68 i 75-83).

La mateixa voluntat expressiva es fa especialment palesa en l'obra compositiva de Morales i de Victoria, dos autors que, en assolir l'honor i el reconeixement internacional, en bona part gràcies al prestigi derivat de les edicions de les seves obres, van optar per abandonar Roma i retirar-se a la Península.²³ Hi ha una mena de lligam expressiu que enllaça el «misticisme» musical de Morales amb el de Victoria. La puresa i l'austeritat del primer vénen emmarcades sota el ropatge d'una suavitat contrapuntística absolutament translúcida, mentre que assoleixen, en el segon, una apassionada intensitat religiosa, la força expressiva de la qual ha menat sovint a suggerir la seva analogia amb l'estilització dramàtica de la *maniera* d'El Greco.

Victoria, com Guerrero, va acollir també l'estil policoral venecià en la seva edició dels *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia quam plurima* (Madrid, 1600), en la qual ja figura la part de l'orgue. Quan envià aquesta edició a la catedral de Jaén, hi adjuntà una carta en la qual explicitava que «no a salido en espana ni en ytalia libro part^{ar} / [como este] Para los organistas, Porque / con él, donde no hubiere a Parejo de quatro / voces, una sola que cante con el organo ara / coro de Porssi. Tambien ba missa y ma/gnifica Para voces organo y ministriles [...]».²⁴ La versatilitat interpretativa d'aquesta edició recollia, doncs, no solament la presència de l'acompanyament de l'orgue, sinó també la possibilitat que aquest i els ministrers substituïssin el cor o les veus que faltessin per tal de poder interpretar la missa *Laetatus sum* i el *Magnificat* de 6è to, ambdues obres escrites per a tres cors, a dotze veus.

23. Així ho observà Vicente SALAS VIU, *Música y creación musical*, Madrid, Taurus, 1966.

24. Cf. la carta que envià el 10 de febrer (segons S. Rubio) o d'abril (segons R. Stevenson), a Samuel RUBIO, «Dos interesantes cartas autógrafas de T. L. De Victoria», *Revista de Musicología*, IV/2 (1981), p. 333-341, i Robert STEVENSON, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 429-430.