

## LES ÀRIES DELS VILLANCETS D'EMMANUEL GÒNIMA (1712-1792): NOTES ENTORN L'EVOLUCIÓ DE L'ÀRIA EN LA MÚSICA RELIGIOSA A LA CATALUNYA DEL SEGLE XVIII\*

Jordi RIFÉ i SANTALÓ  
(Universitat de Girona)

Emmanuel Gònima fou mestre de capella de la catedral de Girona des de 1735 fins a 1774, any en que es jubilà. Aquest va ser l'indret —Girona— i el període —1735-1774— en que Gònima desenvolupà tota la seva tasca compositiva. Així, a diferència de la mobilitat geogràfica que presentaven altres mestres, cercant, potser, llocs de major prestigi, el nostre compositor resta a Girona des que als vint-i-tres anys assoleix la plaça de mestre de capella<sup>1</sup>.

Cal dir que tot i que estem parlant de la perifèria dels grans centres de producció musical —ens referim sobretot a Barcelona—, les àries de Gònima són un bon model tant pel que fa a la recepció de l'italianisme musical a Girona com perquè elles —les àries— ens evidencien la transició de l'estètica Barroca a la de l'Estil Galant.

Si a les oposicions a mestre de capella del segle XVII s'exigia, entre d'altres coses, la composició d'una música amb text llatí i d'un altra amb text vulgar —que era estipulada bàsicament per comprovar la perícia del candidat en la composició de villancets i peces afins—, tenim notícies que a les del segle XVIII, a més de les condicions anteriorment exposades se n'hi afegia una altra, la de saber compondre villancets amb àries i fins i tot, en algun cas, cantates<sup>2</sup>. De tot això es desprèn la gran influència italiana que tingué la Península en aquella època.

\* Agraïm al Consell de Redacció del *Anuario Musical* l'oportunitat que ens brinda per a la publicació del present treball, el qual està basat en una part de la nostra tesi doctoral.

1. Per més detalls vegi's la nostra tesi doctoral: RIFÉ, J., *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792): un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII*, Ed. en Microfitxa, Servei de Publicacions UAB (en premsa).

2. QUINONES, Ma. A., M., *Joaquín Tadeo de Murguía 1759-1836. Organista e la catedral de Málaga*, ed. secreta-

Des del punt de vista estètic també podem dir que l'ària és el recipiendiari del gust rococó. En efecte, un dels signes de la davallada de l'estètica barroca seria un cert relaxament general de la grandiloquència i l'enlluernament. Així Bernini deia: «(...) Que no em parlin de res que sigui petit (...)»<sup>3</sup>. Mentre que el rococó, com assenyala Philippe Minguet, es refereix a les petites proporcions: «(...) No és la quantitat d'ornaments el que es posa a judici. Molt més notable és la diferència d'escala... la tendència a la reducció (...)»<sup>4</sup>. És a dir, es passa d'un art monumental —policoralitat, textures polifòniques— (contrast) a un art decoratiu i menys solemne —melodia acompanyada, ritmes galants...— (miniatura). L'ària, al ésser pensada per a una o poques veus, és la forma que millor representarà el Rococó o Estil Galant, ja que en aquest reduït conjunt sonor les subtileses detallístiques hi tenen lloc d'una manera plaent i juganera. En canvi, en el Barroc, a l'ésser concebuda per a un conjunt tectònic, les subtileses musicals no són tant evidents ja que importa més el bloc sonor que el detall.

Així, doncs, l'estudi de les àries<sup>5</sup> se'ns ha mostrat prou interessant —tan formal com estilísticament— com per fer-les objecte del present article. A més, val a dir, que l'ària, quans ens arriba a la Península, transforma l'antic binomi —*estribillo-coplas*— del villancet hispànic. En efecte, l'ària dilata l'esquema formal del villancet<sup>6</sup>, i així, ens trobarem amb villancets en els que com a moviments intermedis palesen diversos *recitados* i *arias*. Això, tal com s'ha dit, representarà una veritable revolució en la qual el *villancico* tot incorporant aquests nous elements —fins i tot alguns villancets comencen o conclouen amb una *aria*, substituint, així, a les parts inicial (*estribillo*) i final (*coplas*) de l'antic esquema— es transmutarà vers un *villancico-cantata* o una cantata pròpiament dita. Tots aquests elements representen un exponent de la vinguda de l'estètica italiana a Catalunya. I en el nostre cas només volem posar de manifest que l'esmentat italianisme no era aliè de l'anomenada «cultura perifèrica» com és ara Girona.

En darrer terme, cal dir que el nostre treball pretén únicament posar de manifest aquells aspectes formals —estructura, textura, melodia i esquema rítmic— presents a les àries dels villancets d'Emmanuel Gònima. Som conscients, per tant, que d'altres paràmetres, com és ara la tímbrica i la semàntica<sup>7</sup>, també ens aportarien més dades que permeterien incardinar, si cap més, les àries esmentades en les coordenades estètiques del moment —Barroc-Rococó—. No

---

riado de publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1987, pp. 147-149. Tot i que la bibliografia citada pertany a l'àrea geogràfica andalusa, podem pressuposar que molt possiblement, d'una manera explícita o implícita, també fos exigida la composició d'una ària en els exercicis d'oposició dels mestres de capella de la Catalunya del segle XVIII.

També és interessant ressenyar el fet que alguns mestres de capella consideraven prou atractiva l'ària com per escriure-les a solo —*recitado-aria*—, sense que formessin part d'una altre composició. Vegi's en aquest sentit a CLIMENT, J., «*Cinco arias para tiple y continuo de José Pradas (1698-1757)*» a *Tesoro Sacro Musical*, núm. 4, Madrid, 1974, p. 117.

3. TAPIÉ, V., *Barroco y Clasicismo*, ed. Cátedra, S.A., Madrid, 1978 (la primera edició francesa es fa el 1957), p. 381.

4. MINGUET, P., *L'esthétique du Rococo*, París, 1966. Citat per Víctor Tapié en *op. cit.*, p. 381.

5. Per l'elaboració del present treball ens hem basat en les àries de la música religiosa en romanç, és a dir, les que es troben en els villancets —i gèneres afins: *quatro*, *tercio* i *cantata*— i en els oratoris.

6. RIFÉ, J., *op. cit.* Vegi's també a BONASTRE, F., «El Barroc musical a Catalunya», dins *El barroc català*, Barcelona, 1989, p. 467-468.

7. En algun moment del treball hem fet referència als elements tímbrics i semàntics, però sempre com a factors explicatius de l'objectiu proposat a estudi: els aspectes formals.

obstant, creiem que els paràmetres formals estudiats són prou significatius per possibilitar la caracterització de les àries examinades.

## I. Estudi de les àries

Dels vint-i-nou villancets i formes afins —*quatro, tercio* i *cantata*—, conservats fins ara, només vint-i-cinc contenen àries, d'un total de trenta-quatre, fet que corrobora la penetració de l'*stilus theatralis*<sup>8</sup> en l'àmbit de la música religiosa.

### a) Estructura

Les trenta-quatre àries dels villancets de Gònima presenten l'arquetipus estructural d'ària *da capo* tripartita ABA. L'ur majoritària organització és:

|                   |           |            |           |               |           |
|-------------------|-----------|------------|-----------|---------------|-----------|
| <b>SECCIÓ:</b>    |           | <b>A</b>   |           | <b>B</b>      | <b>A</b>  |
| <b>SUBSECCIÓ:</b> | <b>R1</b> | <b>a1</b>  | <b>R2</b> | <b>a2</b>     | <b>R3</b> |
| <b>PLA</b>        |           |            |           |               |           |
| <b>HARMÒNIC:</b>  | <b>T</b>  | <b>T-D</b> | <b>D</b>  | <b>D-T</b>    | <b>T</b>  |
|                   |           |            |           | <b>rel.m.</b> |           |

Les seccions estàn dividides en subseccions (R1-a1-R2-a2-R3 i b) que les cesuren amb cadències autèntiques o galants<sup>9</sup>.

Les seccions A i B presenten idees temàtiques lleugerament diferenciades en la majoria dels cassos, tot i que a voltes són les mateixes —àries rondó—<sup>10</sup>.

Pel que fa al pla harmònic, les modulacions de tònica a dominant o viceversa en la secció A són les que fonamenten el joc estructural —en el major nombre dels casos són diatòniques— i, segons el P. Antoni Soler, s'anomenarien «*largas*»<sup>11</sup>. El pas de la secció A a la B es du a terme predominantment per una transposició del to major al seu relatiu menor.

Aquest plantejament correspon, també, a molts compositors hispànics de l'època. El motllo estructural de les àries de Gònima segueix mimèticament el patró de l'ària napolitana *alla Hase* tant en voga arreu d'Europa en aquella època. D'altra banda, i com ja se sap, aquest arquetipus ens arriba de mans dels italians<sup>12</sup>.

8. MARTÍN, A., *Historia de la Música española*, Alianza Música, núm. 4, Madrid, 1985, p. 448-449.

9. CUDWORTH, Ch., «Cadence Galante: The Story of a Cliché», a *The Monthly Musical Record*, LXXIX, 1949, p. 176-178.

10. Vegi's l'ària allegro i l'ària *justo* del «villancico a 4 con violines/A San Francisco Xavier/Si al Imperio de Xavier/ Gònima BC (= Biblioteca de Catalunya) 733/19.

11. LEÓN TELLO, F. J., *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, C.S.I.C., Madrid 1974, p. 250.

12. Cf. CARRERAS y BULBENA, R., *El Oratorio Musical*, tipografia L'Avenç, Barcelona, 1906, p. 135-136. Segons l'autor, va ser Barcelona la primera ciutat de Catalunya i àdhuc de la Península que rebé l'oratori i l'òpera, el primer a mans de Porsile i la segona a mans de Caldara. Recordem que aquestes formes estan farcides d'àries i recitats i que, per tant, és lògic suposar la influència que tingueren en la composició de les àries dels villancets.

Recordem que un dels tractats teòrics en voga d'aquella època era *El Mapa Harmònic* de Francesc Valls. Així, en aquest tractat hi trobem clares referències a l'estructura i pla tonal de l'ària:

«Al principio de este invento, no avía otro que cantar la copla; pero después se añadió, que dividida ésta en dos partes se repitiese la primera, hasta la mitad donde finalizasse. El modo como se divide es, que la primera parte de ella es de un Tono y la segunda de otro; y si los dos tonos son opuestos vg. 1.º y 5.º ò 6.º, o otros semejantes es el Aria más plausible.»<sup>13</sup>.

Val a dir, que si bé el motllo d'ària *da capo* és primigèniament pensat per a una veu — i a voltes dues—, en el nostre cas ens trobem que l'estructura tripartita d'ària *da capo* s'aplica, també, a textures per a quatre i vuit veus; així ho palesen l'ària *allegro* del «*Villancico con violines â 4/A San Francisco Xavier/Si de vorazes incendios/Gònima*» (BC 733/17) i l'ària *allegro* del «*villancico a 4 con violines/A San Francisco Xavier/Si al Imperio de Xavier/Gònima*» (BC 733/19) respectivament. Aquesta dada testimonia el fet, usual a l'època, de transferir estructures formals, originàriament pensades per un determinat nombre de veus i/o instruments, a d'altres formacions vocal-instrumentals<sup>14</sup>. És a dir, ens trobem que un mateix continent (estructura) és adaptable a diversos continguts (estil). Vegi's, en aquest sentit, com Francesc Valls ja recull la possibilitat de construir àries a diverses veus:

«Trabájese el Aria a solo, dúo, 3, y a 4 y a muchas voces (...)»<sup>15</sup>.

Algunes de les nostres àries inicien o fineixen els villancets. En conseqüència, l'*estribillo* o les *coplas* queden substituïts per una ària<sup>16</sup>. En altres casos ens hem trobat que, tot l'existència de *coplas*, aquestes ja no eren el darrer moviment<sup>17</sup>. Per tant, ens trobem que l'ària transforma l'antic esquema del villancet tot substituint, incrementant o canviant l'ordre de llurs moviments.

13. MARTÍN, A., «Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665-1747)», XXXI-XXXII, *Anuario Musical*, C.S.I.C., Barcelona, 1979, p. 176.

14. BUKOFZER, M., *La música en la época barroca*, Alianza Música, AE, Madrid 1986, p. 367-368. Val a dir que el recurs de transferència d'estructures a estils diversos ja era contemplat a l'Europa del moment. Recordem, en aquest sentit, al moviment inicial de l'Oratori de Nadal de J. S. Bach, on s'observa la intervenció de quatre veus (S, A, T, B) i d'instruments com són ara Trompes, Flautes, Oboès, Violins, Fagots, Continu i Timbales.

15. MARTÍN, A., *op. cit.*, p. 177. A part dels teòrics també és interessant ressenyar que alguns compositors catalans de l'època també empraven l'estructura d'ària com a moviment final. Vegi's el villancet Ms 772/21 de Joan Crisòstom Ripollès (+1746) a GREGORI, J. M., *La producció musical conservada de Joan Crisòstom Ripollès (1746): Catalogació i transcripció*. Tesi de Llicenciatura, Bellaterra, 1977, com també val la pena esmentar l'ària final del villancet «*¡Alentad Armonías!*» del P. A. Soler a CAPDEPÓN, P., *P. Antonio Soler: Villancicos I*, SEM, estudi i transcripció de Paulino Capdepón, Madrid, 1992, p. 104-118.

16. L'*Aria* com a moviment inicial; vegi's els exemples abans citats de Gònima BC 733/19 i BC 733/17 —aquests dos villancets no presenten *estribillo*—. L'*Aria* com a moviment final: vegi's el villancet «*Para lograr los afectos*» BC 735/30 —no presenta *coplas*— o el «*Quatro al Santísimo Sacramento/Corazones que ardeis/Gònima*» ACG XLIII.122 Gm.

17. Vegi's per exemple, els villancets de Gònima «*Quatro al Santísimo Sacramento/Espíritus alados*» ACG XLIII.113 Gm. o «*Quatro al Santísimo Sacramento/Corazones que ardeis/Gònima*» ACG XLIII.122 Gm; en aquestes peces l'esquema formal es: *estribillo-coplas-recitado-aria*.

Suggerim, per últim, la possibilitat de que, sense adoptar el motllo d'ària *da capo*, aquest hagués pogut influir parcialment en la factura d'algun *estribillo* i d'alguna *copla*. En efecte, si observem l'*estribillo* del «villancico con violines a 4/al glorioso Patriarca/San Joseph/Paraninfos bellos» (BC 733/18) o les *coplas* del villancet, citat anteriorment (BC 733/19) ens adonarem que, sense el *da capo* i la transposició a to menor, llur construcció està articulada per seccions y subseccions regides pel joc modulatiu de la dialèctica tonal (tònica-dominant). Aquest joc queda palesat, encara més, pels preludis i interludis instrumentals.

### b) Textura

El teixit que presenten les àries és predominantment de melodia acompanyada, ja que normalment estan escrites per a una sola veu i/o per a dues. Així, a voltes, la veu dialogarà amb els instruments<sup>18</sup> o amb l'altre veu<sup>19</sup>, però, en general, els instruments acompanyen a la veu — el primer instrument dobla a la veu mentre que el segon reomplena l'harmonia—<sup>20</sup>.

Aquest darrer cas ens permet suggerir que alguna de les nostres àries es comporta com una sonata trio de provinença italiana<sup>21</sup>. En efecte, es prefereix assegurar la unitat de la melodia en detriment del repartiment melòdic per part dels dos instruments acompanyants —això passa, fins i tot, quan els instruments realitzen els *ritornelli*—.

I tal com ja s'ha dit, en alguns casos, l'escriptura de les àries és per a diverses veus —vegi's l'*aria* allegro inicial del villancet BC 733/19 que està escrita a vuit veus— on s'hi coordinaran trames texturals com són ara el contrapunt imitatiu, l'*stile concertato* —o el diàleg per blocs— i l'homofonia. Així doncs, podem dir que, també a les àries, s'aplicava «(...) *el artificioso ornato de la Rethórica* (...)»<sup>22</sup> tal i com era preceptiu en la factura dels *estribillos*. Fins i tot, auests recursos es coordinaven analògicament amb el text tot descrivint el seu contingut semàntic. Així es desprén en l'us del contrapunt imitatiu amb valors breus a «(...) *su curso veloz el sol* (...)» o el mateix procediment però amb valors llargs a «(...) *sabe prompto detener* (...)»<sup>23</sup>.

Cal dir que en alguns villancets, després del *solo*, la represa (*da capo*) de l'ària la canten *todos*<sup>24</sup>, la qual cosa pressuposa que el mecanisme *solo-tutti* de les *coplas* s'aplica també a

18. Vegi's l'*aria andante* del *op. cit.* BC 733/17. Pel que fa als instruments s'ha de dir que la majoria d'àries —vint-i-una-només presenten l'acompanyament continu. Les demés àries tenen la següent dotació instrumental: violins I/II i acompanyament —deu—; violins I/II, trompes I/II i acompanyament —una—; flautes I/II i acompanyament —una—; violí o oboè i acompanyament —una—.

19. Vegi's l'*aria a duo* de la «*Cantata a duo/con violines y basso* (...)» BC 762/22, obra de Gònima.

20. Vegi's l'*aria justo* del *op. cit.* BC 733/19.

21. Cf. HOGWOOD, C., *La Sonate en Trio*, ed. Actes Sud, França, 1987, p. 127-140.

22. RUBIO, S., *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, ed. Instituto de Música Religiosa de la Diputación de Cuenca, Madrid, 1979, p. 107. Rubio, tot parafrasejant unes reedicions, de la primeria del s. XVIII, de l'*Arte poética española* (1592) de Juan Díaz de Rengifo, equipara la retòrica literaria a la musical. Així el «*artificioso ornato de la Rethórica*» es traduirà, en música, per imitacions, contrapunt, homofonia, policoralitat, etc., és a dir, tots aquells elements que proporcionin l'ampolusitat del discurs musical Barroc.

23. Vegi's l'*aria allegro* del BC 733/19 *op. cit.*

24. Vegi's el «*Quatro al Santísimo Sacramento/Corazones que ardeis/ Gònima*» ACG XLIII.122 Gm on a la represa (*da capo*) de l'ària canten *todos*.

l'arquetipus d'ària. Conseqüentment això comportarà un contrast textural que fou tan preuat en l'estètica barroca.

### c) Melodia i ritme

Aquests dos paràmetres esdevenen discriminatoris a l'hora d'escatir una possible evolució dins les àries. En efecte, ens trobem amb melodies i ritmes que per llur factura —graus conjunts, ritmes mecànics i fraseig moderadament llarg— pressuposen un estil més proper al Barroc, mentre que d'altres —ritmes galants, de menuet, frases curtes, periòdiques i articulades amb finals febles— palesen un viratge vers l'Estil Galant.

A tall d'exemple proposem dos frasetjos que reflexeixen, en certa mesura, els trets anteriorment exposats:

a) Es tracta de l'*aria andante* per tiple I i acompanyament del «*Quatro a la Virgen/ Enigma Misterioso*» (ACG XLII.77Gm)<sup>25</sup>.


**Tiple I**



Vis - to - sa glo - rio - sa bri - llan - te y her - mo - sa so ve la e - mi -  
nen - te Pa - lo - ma ful - gen - te su - bir ha - ziael ni - do que fler ma - re - ció.

b) Es tracta de l'*aria justo* per tenor, violins I/II i acompanyament del «*villancico a 4 con violines/A San Francisco Xavier/Si al Imperio de Xavier/Gònima*» (BC 733/19).

**Tenor**



voz a cu - ya o - be - dien - cia  
sin al - gu - na re - sis - ten - cia

25. Tot i que som conscients de que l'esquema de giga també s'emprà en l'Estil Galant, el batec constant i el llarg fraseig del exemple proposat ens fan entreveure el joc de les corbes i contracorbes barroques més que no pas galants. Confronti's amb RATNER, L. G., *Classic Music*, Schirmer Books, London, 1980, p. 9-10 i 15; SHELDON, D. A., «The Galant Style Revisted and Re-evaluated», *Acta Musicologica*, vol. XLVII, fasc. I, SIM, Basel, 1975, p. 268-270; CLERCK, S., *Le baroque et la musique: essai d'esthétique musicales*, Brusel·les, 1948, p. 155-158.

Les dues mostres anteriors palesen sengles esquemes rítmics de dansa: la giga i el menuet respectivament. Aquests esquemes juntament amb els de siciliana són els que apareixen, a voltes, a les àries de Gònima, i en aquest sentit estan en consonància amb el que s'esdevenia a l'Europa del segle XVIII<sup>26</sup>.

Els dissenys d'ornamentació posada en nota real, de ritmes lombards, de tresets ornamentals i cadencials, juntament amb l'ornamentació —trinos, mordents i apoiatures—, són elements que subratllen, encara més, el caràcter rococó o galant de les frases<sup>27</sup>.

En darrer terme cal dir que en el transcurs de l'ària s'han detectat certs fragments melismàtics que responen tant a agilitats o coloratures com al recolzament d'algun text amb trets susceptibles de semantització<sup>28</sup>.

## II. Apunts vers l'evolució de l'ària religiosa del segle XVIII

Aquest darrer epígraf ens permet anar conclouent el nostre estudi tot ubicant les àries del nostre compositor dins les coordenades estètiques del moment i apuntar-ne una possible aproximació a l'evolució de l'ària religiosa al redós del segle XVIII català.

Al llarg del segle XVIII no hem trobat cap indicatiu —al menys pels manuscrits i publicacions que hem estudiat— de l'us de l'ària estròfica. Recordem que aquesta era usual al segle XVII. En efecte, pensem, per exemple, que l'Oratori l'«*Historia de Joseph*» de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)<sup>29</sup> és un bon exponent del que acabem de dir. L'únic reducte al segle XVIII on la tècnica de l'ària estròfica esdevé palesa és a les *coplas* —en les que el *solo* sempre canta, els diferents textos, amb la mateixa música o amb petites variacions—. Fins i tot a les *coplas* hi podríem destacar l'estil *arioso*<sup>30</sup>, però, tot i així, les *coplas* formen part de l'esquema del villancet i per tant no les podem considerar pròpiament com a àries.

L'arquetipus majoritari, al llarg del segle XVIII i sobretot a la primera meitat, és l'estructura tripartita d'*aria da capo*. Recordem que es tracta d'una forma articulada per la dialèctica tonal (tònica-dominant), la qual cosa assegura una clara estabilitat formal. Tan és així, que llenguatges nascuts al redós d'altres contextos<sup>31</sup> —*tono*, *tonada*, *quatro*, etc.— s'apliquen, ara, dins del nou esquema d'ària *da capo*. En efecte, l'ària del «*Villancico de Nadal a dotze veus, violoncel i continu*» (1722) de Pere Rabassa<sup>32</sup> encara manifesta el llenguatge melòdico-rítmic de la llarga

26. Vegi's RATNER, L. G., *op. cit.*, p. 9-16.

27. Vegi's l'*aria justo* de l'*op. cit.* BC 733/19.

28. Vegi's els melismes en el mot «*perder*» de l'*aria allegro* de la «*Cantata A la Virgen Santísima/A Solo/Hasta quanto admiración/Gònima*» (BC 762/23) i en el mot «*abrasar*» de l'*aria andante* del «*Villancico con violines a 4/A San Francisco Xavier/Si de vorazes incendios/Gònima*» (BC 733/17).

29. BONASTRE, F., transcripció i estudi de la «*Historia de Joseph*» Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682), Diputació de Barcelona - Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1986.

30. Vegi's en aquest sentit a les *coplas* del «*villancico con violines a 4/al glorioso Patriarca/San Joseph/Paraninfos bellos*» (BC 733/18) de Gònima.

31. Vegi's QUEROL, M., «*Canciones a solo y dúos del siglo XVII*», a *Música Barroca Española*, vol. IV, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución «Milà i Fontanals» de Musicología, Barcelona, 1988, p. XIII.

32. RIPOLLÈS, V., *El villancico del s. XVIII a València*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1935.

tradició musical del Barroc hispànic —aires de dansa amb *tactus* ternari i hemiolies— dins del motllo tripartit d'*aria da capo*.

No obstant això, en aquesta primera meitat del segle XVIII, els llenguatges melòdics ja són pròpis de l'ària italiana. Així ens trobem d'una banda amb els característics ritmes mecànics i fraseig moderadament llarg del Barroc i d'una altra amb construccions rítmiques i de fraseig breu i repetitiu que pertanyen ja a l'Estil Galant. Tanmateix, a les àries de Gònima han emergit els llenguatges suava esmentats. Aquesta duplicitat d'estils ens permet pressuposar, en conseqüència, una possible periodització —Barroc-Galant— de les àries del nostre compositor. I com a corol·lari, l'anterior constatació, ens fa situar a les àries d'Emmanuel Gònima dins de la transició del Barroc vers l'Estil Galant.

Pensem però, que d'altres formes estructurals conviuen amb l'esmentat motllo ABA. Ens referim, per exemple a l'*aria dal segno* la qual s'ha detectat en alguna de les àries de Josep Prades<sup>33</sup>.

I ja a finals del segle XVIII trobem que l'ària palesa un fraseig de periodització més simètrica i menys fragmentat que el fraseig rococó; una línia melòdica amb certes coloracions cromàtiques; i una estructura amb dos moviments juxtaposats sense solució de continuïtat, exponent de la qual són les àries d'algun villancet de Melcior Juncà<sup>34</sup>. Com també es troba l'ària ABA' i la cavatina en oratoris de Francesc Queralt<sup>35</sup>. Fins i tot la *tonadilla* comença a competir amb l'ària en el context del villancet<sup>36</sup>.

A tall de conclusió, podem dir que les àries d'Emmanuel Gònima, malgrat estar composades a la perifèria dels grans centres de producció musical, poden esdevenir un model de la transició i evolució, de la música religiosa en romanç, del Barroc vers l'Estil Galant a Girona i en general a la Catalunya del segle XVIII.

33. CLIMENT, J., «*Matutinas aves, villancico al Santísimo Sacramento, a 8 voces de José Paradas (1743)*» a *Tesoro Sacro Musical*, núm. 4, Madrid, 1975.

34. RUSIÑOL, M. C., «'Mira Piadosa Thecla', de Melcior Juncà (1757-1809?). Contribució a l'estudi del villancet català de les darreries del segle XVIII», VIII, *Recerca Musicològica*, UAB, Barcelona, 1988, p. 143-191.

35. Vull agrair la gentilesa d'en Xavier Dauffi a l'oferir-me les dades sobre les àries dels oratoris d'en Francesc Queralt.

36. RIPOLLÈS, V., *El villancico del s. XVIII a València*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1935. Vegi's la transcripció del «*Villancico de Nadal a vuit veus i acompanyament d'orquestra (1786)*» de Francesc Morera.