

DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES

EL COMPOSITOR JOSEP PONS I EL LLENGUATGE
MUSICAL PER A LA LITÚRGIA DE L' ORDINARIUM:
"MISA A 4 Y A 8 CON OBOES, VIOLINES Y TROMPAS
SOBRE LA ANTÍFONA ECCE SACERDOS MAGNUS" (1786)

RAMÓN RAMÍREZ i BENEYTO

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2005

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 11 de Setembre de 2004 davant un tribunal format per:

- D. Antonio Martín Moreno
- D. José M^a Bernardo Paniagua
- D. Rodrigo Madrid Gómez
- D. Antonio Ezquerro Esteban
- D. Vicent Ros i Pérez

Va ser dirigida per:
D. Julio Calvo Pérez

©Copyright: Servei de Publicacions
Ramón Ramírez i Beneyto

Depòsit legal:

I.S.B.N.:84-370-6126-1

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA
DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES

**El compositor Josep Pons i
el llenguatge musical per a la litúrgia
de l'*ordinarium* :
“Missa a 4 i a 8 con oboes, violines i
trompas sobre la antífona *Ecce
Sacerdos Magnus*” (1.786).**

Tesi doctoral presentada per
RAMON RAMÍREZ I BENEYTO

Sota la direcció dels doctors
LUIS BLANES ARQUÉS I JULIO CALVO PÉREZ

València, 2.004

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE FILOLOGIA
DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES

A la memòria dels meus pares, Àngel i Pilar...

A la meua estimada Dolors, per la seva paciència, suport, ajuda, i comprensió.

A Maria i a Ferran, per les hores furtades...

El nostre sincer i més profund agraïment a les següents persones, per facilitar-nos l'accés als documents originals:

Mossèn Gabriel Roura, canonge arxiver de la catedral de Girona. **Juan Alfonso**, maestro de capilla de la catedral de Granada. **Abelino Bouzón Gallego**, archivero de la catedral de Tuy, Pontevedra. **Domingo Garre**, canónigo archivero de la catedral de Cartagena. **Josep M^a Gassol**, canonge arxiver de Santa Maria de la Seu de Manresa. **Margarita González Cristobal**, directora del Archivo del Palacio Real de Madrid. **Ana García**, del área de conservación del Monasterio de las Descalzas Reales, Patrimonio Nacional. **María Luisa López**, directora de la Biblioteca del Palacio Real. **José M^a Lozano**, director del Centro de Documentación de la diócesis de Cartagena. **Josep M^a Martí Bonet**, **Josep Bausells** i **Josep Pavia**, de l'arxiu de la Catedral de Barcelona. **Urbano Melero**, director del archivo histórico de la diócesis de Madrid. **Carne Monells**, responsable de l'arxiu parroquial d' Olot. **Manuel Nieto Cumplido**, canónigo archivero i **M^a Dolores Zafra**, secretaria del archivo de la catedral de Córdoba. **Ángel Peinado**, maestro de capilla jubilado de la catedral de Granada. **Alfonso Ramos** i **Carmen Millán**, del departamento de Catalogación del Centro de Documentación Musical de Andalucía. **Mossèn Salvador Ramon Vinyes**, canonge arxiver de la catedral de Tarragona. **Leticia Sánchez**, conservadora de los fondos del archivo del Monasterio de la Encarnación. **José Sánchez Vaquero**, director i **Pedro José Gómez**, ayudante del archivo de la catedral de Salamanca. **Félix Zabala**, director del archivo de música del Santuario de San Ignacio de Loyola en Azpeitia.

A les següents institucions i el seus responsables:

Archivo histórico de la Catedral de Alcalá de Henares. Biblioteca de la Universitat de València. Biblioteca i Hemeroteca Municipals de València. Biblioteca del Conservatori Superior de Música de València. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo de la Villa de Madrid. Biblioteca Nacional de Catalunya. Biblioteca Valenciana. Archivo Histórico Nacional d'Espanya. Arxiu del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Arxiu Diocesà de València. Arxiu parroquial d'Igualada. Arxiu Diocesà de Girona.

De manera especial a:

Josep Climent, Canonge Prefecte de Música Sacra de la catedral de València, per l'honor de la seva amistat, l'interès mostrat en el nostre treball, facilitar-nos l'accés als manuscrits originals, la informació rebuda, els bons consells, els seus llibres, les paraules d'ànim i per tantes coses...

Salvador Vázquez, Canonge Arxiver i guardià dels secrets de la catedral de València, per la seva amabilitat i col·laboració, les facilitats prestades i els seus consells que tinc molt en compte. També, com no, a **D. Rafael**, per la paciència mostrada al llarg de tantes hores compartides en aquella petita i freda capella –que encara roman sense rehabilitar- on està dormint l'arxiu documental de la catedral valenciana.

Daniel Codina (O.S.B.), Prior de l'Abadia de St. Miquel de Cuixà (França) i Arxiver del Monestir benedictí de Montserrat a Catalunya. Per l'interès mostrat en la recuperació de la figura del seu país, per la seva amabilitat i les molèsties ocasionades.

Vicent Ros, admirat col·lega, per comunicar-nos amb tanta diligència les seues troballes.

Als bons amics **Carlos**, **David**, **María**, **M^a Carmen**, **Víctor**, **Ely**, per la vostra ajuda...

I Finalment als directors d'aquesta tesi:

Dr. D. Luis Blanes, eminent mestre, pedagog i admirat compositor; per la paciència que ha tingut en estudiar, comprovar i revisar -de la manera tan minuciosa com ell fa- tots els plantejaments tècnics, continguts i propostes analítiques. Pels seus oportuns consells. Pel deute que tinc amb ell per tantes orientacions i ensenyances...

Dr. D. Julio Calvo, que m'honra en la seua amistat. Sense la seua saviesa, experiència, orientació, consells, informació, guia, tutela..., i especialment les motivadores paraules d'ànim en els moments de decaïment i dubte, haguera estat impossible arribar a la fi d'aquesta tesi.

De tots som deutors i a tots quedem permanentment agraïts.

Índex

TOM I

Dedicatòria.....	i
Agraïments.....	ii
Índex.....	iii

1.

PRELUDI

1.1. INTRODUCCIÓ.....	2
1.2. JUSTIFICACIÓ.....	16
Perquè aquest tema per a una tesi doctoral	
El que volem investigar en la present tesi	
Estat de la qüestió	
Utilitat del tema d'estudi d'aquesta tesi	
1.3. METODOLOGIA.....	20
Criteris procedimentals	
L'organització del capítols	

2.

MÚSICA I FET RELIGIÓS EN VALÈNCIA A LES DARRERIES DEL SEGLE XVIII I PRIMERIES DEL XIX

2.1. LA MÚSICA PROFANA.....	25
2.1.1. Les acadèmies i els concerts.....	27
2.1.2. La música escènica.....	43
I. 1.701 – 1.748	
II. 1.761 – 1.779	
III. 1.783 – 1.800	
2.1.3. Els intermedis i els balls.....	62

2.2. LA MÚSICA EN EL MARC RELIGIÓS	74
2.2.1. Les capelles de música	78
2.2.1.1. Les grans capelles de música a València (1.794-1.818).....	82
La capella de música del Palau Reial	
La capella del Patriarca	
2.2.1.2. Les capelles de música parroquials	91
Sant Martí	
Sant Joan del mercat	
Sant Andreu	
2.2.2. Música i litúrgia romana	95
L'evolució de la Missa com una gran forma musical	
La <i>liturgia Missae Valentiae</i> , entre els segles XVIII i XIX	
2.2.3. Música religiosa no litúrgica	128
Els villancets	
2.2.4. Les migdiades musicals	145
Les migdiades i la capella de la catedral	
Les migdiades a la ciutat de València	
Les migdiades musicals a la ciutat de València (1.794-1.818)	

3.

JOSEP PONS, COMPOSITOR I HOME D'ESGLÉSIA

3.1. LA SEUA VIDA	165
3.1.1. De Girona a València	165
La formació a Girona	
L'època de les oposicions	
Les oposicions a la catedral de Salamanca	
Les altres oposicions	
Mestre a Girona	
3.1.2. La Capella de Música de la Catedral de València	216
Els infantets	
Els Capellans cantors	

Els Ministrers	
El Mestre	
L'activitat de la capella	
3.1.3. Josep Pons Mestre a la Seu valenciana	292
La seua oposició	
Les altres oposicions	
Les relacions amb la capella	
Els seus deixebles	
Les actuacions de la capella	
Algunes celebracions amb especial solemnitat	
El mestre de capella i els problemes per compondre	
La salut del mestre Pons es malmena	

TOM II

4.

ESTUDI ANALÍTIC

4.1. CONSIDERACIONS PRÈVIES	388
4.1.1. Evolució històrica de l'anàlisi musical	394
Antecedents	
Models	
4.1.2. Principis formals	405
4.1.2.1. Adopció de termes	410
4.1.2.2. Problemes de semàntica	415
Motiu / incís	
Semifrase / frase / període	
Qüestions de periodicitat	
4.1.2.3. Metodologia analítica	419
Codis de lectura	
4.2. LES MISSES DE JOSEP PONS	423
4.2.1. Els manuscrits, localització i descripció	428
4.2.2. Organització de la forma externa	433
4.2.3. Pla tonal	447

4.2.4. Melodia, harmonia i ritme	451
4.2.5. Altres processos.....	460
Efectius sonors	
Recursos vocals	
Textures	
Recursos orquestrals	
4.3. “MISSA a 4 ÿ a 8, con violines, oboes ÿ trompas sobre la antífona	
<i>Ecce sacerdos magnus”</i>	471
4.3.1. L’antífona.....	471
Ritme i melodia	
Simbologia	
Utilització de l’antífona Ecce sacerdos magnus al llarg del	
temps	
4.3.2. KYRIE	480
4.3.2.1. Introducció orquestral	483
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.2.2. Kyrie I (Secció A)	491
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.2.3. Christe (Secció B)	496
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.2.4. Kyrie II (Secció C)	501
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3. GLORIA IN EXCELSIS DEO	504
4.3.3.1. GLORIA	506
4.3.3.1.1. Introducció orquestral	506

Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.1.2. Et in terra pax (Secció A)	511
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.1.3. Laudamus te (Secció B)	519
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.2. GRATIAS AGIMUS TIBI	523
4.3.3.2.1. Introducció orquestral	526
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.2.2. Gratias (Secció A)	530
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.2.3. Domine fili (Secció B)	534
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.2.4. Interludi orquestral	540
4.3.3.2.5. Domine Deus (Seccions A¹ i B¹)	541
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.3. QUI TOLLIS PECCATA MUNDI	544
4.3.3.3.1. Qui tollis (Secció A)	546
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	

Textura i estructura	
4.3.3.3.2. Qui sedes (Secció A¹)	550
Ritme i melodia.	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.3.3. Quoniam (Secció B)	555
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.3.4. Tu solus (Secció C)	559
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.4. CUM SANCTO SPIRITU	564
4.3.3.4.1. Introducció	564
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.4.2. Amen (Fuga)	570
4.3.3.4.2.1 Exposició (Secció A)	572
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.3.4.2.2. Divertiments 1, 2 (Secció B)	575
4.3.3.4.2.3. Reexposició (Secció A¹)	576
4.3.3.4.2.4. Divertiments 3, 4 (Secció B¹)	577
4.3.4. <u>CREDO IN UNUM DEUM</u>	578
4.3.4.1. CREDO	578
4.3.4.1.1. Introducció	579
4.3.4.1.2. Patrem omnipotentem (Secció A)	580
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	

Textura i estructura	
4.3.4.1.3. Et ex Patre (Secció B)	585
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.4.1.4. Genitum, non factum (Secció B¹)	589
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.4.2. ET INCARNATUS EST	593
4.3.4.2.1. Et incarnatus (Secció A)	593
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.4.2.2. Crucifixus (Secció B)	597
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.4.3. ET RESURREXIT TERTIA DIE	601
4.3.4.3.1. Et resurrexit (Seccions A i B)	603
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.4.3.2. Amen (Secció C)	612
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.5. <u>SANCTUS, BENEDICTUS</u>	617
4.3.5.1. Sanctus (Secció A)	617
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	

4.3.5.2. Hosanna (Seccions B i B¹).....	622
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.5.3. Benedictus qui venit (Secció C).....	625
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.6. <u>AGNUS DEI</u>	627
4.3.6.1. Introducció orquestral	627
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.6.2. Agnus Dei [1]. (Secció A)	631
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.6.3. Agnus Dei [2]. (Secció B).....	637
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.6.4. Agnus Dei [3]. (Secció C)	640
Ritme i melodia	
Recursos harmònics	
Textura i estructura	
4.3.7. REFLEXIONS FINALS DESPRÉS DE L'ANÀLISI	644
Principis constructius	
Principis tècnics	
Principis retòrics	
4.4. <u>NOTES A L'EDICIÓ</u>	656
4.4.1. Consideracions musicals	658
4.4.2. Consideracions lingüístiques	662
4.4.3. Criteris ortogràfics	664

TOM III

5.

LA MÚSICA

5. TRANSCRIPCIÓ DE LA PARTITURA	669
5.1. Kyrie	671
5.2. Gloria in excelsis Deo	
5.2.1. Et in terra pax	709
5.2.2. Gratias agimus tibi	737
5.2.3. Qui tollis peccata mundi	769
5.2.4. Cum sancto spiritu	793
5.3. Credo in unum Deum	
5.3.1. Patrem omnipotentem	813
5.3.2. Et incarnatus	829
5.3.3. Et resurrexit tertia die	837
5.4. Sanctus, Benedictus	873
5.5. Agnus Dei	889

TOM IV

6.

ANNEX

I. <u>Abreujaments</u>	905
II. <u>Bibliografia</u>	911
II.1. GENERAL	913
II.2. ESPECÍFICA	927
II.2.1. Anàlisi	927
II.2.2. Cant gregorià	928
II.2.3. Catàlegs, inventaris	929
II.2.4. Composició, contrapunt, formes musicals.....	931
II.2.5. Harmonia	933

II.2.6. Instrumentació i organologia	934
II.2.7. Litúrgia	936
II.2.8. Obres musicals	937
II.2.9. Semiòtica	939
II. 3. COMPLEMENTÀRIA	940
II.3.1. Citat de forma indirecta	940
II.3.2. Articles on line	941
II.3.2. Enregistraments.....	942
III. <u>Exemples</u>	947
IV. <u>Gràfics</u>	1169
V. <u>Quadres</u>.....	1189
VI. <u>Catàleg provisional de l'obra de Josep Pons</u>.....	1249
VI. 1. Música litúrgica	1250
VI. 2. Música religiosa.....	1251
VI. 3. Villancets en llengua romanç	1256
VI. 4. Música orquestral.....	1262
VI. 5. Varia.....	1263
VI. 6. De dubtosa atribució	1263

1.

PRELUDI.

1.1.

INTRODUCCIÓ.

En aquesta tesi exposarem les característiques del llenguatge musical de Josep Pons, específicament centrats en la seua obra dirigida a la litúrgia de l'*ordinarium missae*. Josep Pons, músic de Girona, que fóra el darrer mestre de capella de la catedral de València del segle XVIII, va aconseguir la plaça el 15 d'octubre de 1.793 (APCV, 320 : 140 v.) i ací va romandre fins la seua mort, ocorreguda el 2 d'agost de 1.818 (ACCV, 345 : 195). Com cabia esperar, la major part de les seues obres es troben a l'arxiu musical d'aquesta catedral metropolitana, el magisteri de la qual va ocupar ininterrompudament durant vint-i-cinc anys a les acaballes dels dos segles. Tals característiques han estat obtingudes mitjançant una anàlisi morfològica, sintàctica i retòrica dels recursos per ell utilitzats i també un estudi comparatiu amb altres obres –amb semblants propòsits- de la mateixa època i d'altres compositors, creades al seu voltant o en altres llocs, que revelaran les manifestacions dels conceptes musicals subjacents i que sustenten la seua obra, constituint el que anomenariem l'estil del seu llenguatge musical. Però és sabut que el concepte d' "estil" ha anat variant al llarg de la història, com una més de les qüestions intangibles que són sotmeses a la discussió estètica dels teòrics. Per exemple podem veure la definició que amb l'entrada "Stilo" proposava Sébastien de Brossard al seu *Dictionnaire de musique* editat en París a primeries del segle XVIII, el 1.703:

"El estilo es la manera en la que cada individuo compone, interpreta o enseña; y esto diverge según el genio del autor, el país, los materiales, el lugar, el tiempo, el tema, la expresión, etc."

Citat en (Neubauer, [1.986] 1.992: 90 – 91).

Més pròximes a nosaltres, en el temps, trobem diferents definicions del mateix concepte, que gradualment apropen l'estil a la suposada possibilitat d'elecció que el compositor va exercint al llarg dels diferents estadis de gestació pels que passa durant el procés creador.

"El estilo de una pieza, entendido desde el punto de vista exclusivamente musical, puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal".

(LaRue,[1.970] 1.989: XII).

"El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones".

(Meyer, 2.000: 19).

No obstant això, nosaltres entenem per *estil* musical el conjunt de normes, regles i característiques específiques d'un corrent artístic produït en un moment històric més o menys determinat i que sol tenir el seu punt de partida en un lloc físic concret per determinades circumstàncies que inevitablement l'acosten a aqueix estadi. Però és evident que aquests plantejaments tendeixen a reforçar una abstracció del concepte mitjançant la personalitat del compositor, com subjecte que elegeix lliurement sobre un ampli ventall d'opcions; és a dir, donen per suposat que el compositor s'implica personalment en el procés de creació fins al punt de pretendre abocar part de sí mateix en l'objecte artístic. Són aquests uns pressupòsits estètics evidentment posteriors al moment que ens ocupa; on el compositor és un artesà més, un empleat al servei d'un personatge o estament, baix

la tutela i ferri control del qual realitzarà la seua tasca¹, deixant molt poc de marge al lliure albir del seu esperit creatiu.

“Han sido pocos los compositores de antes del siglo XIX, de los que puede decirse que hayan tenido un fuerte sentido de identidad personal: no observaban su obra en aquel entonces como una posesión obsesiva, ni se esforzaban por conseguir marcos ni etiquetas de personalidad que pudiesen identificar sus productos”.
(LaRue, [1.970] 1.989 : 105).

Estudiarem també l'ambient musical d'aquesta època a València, al que Josep Pons -des del seu lloc suposadament de privilegi- va ajudar a evolucionar, col·laborant amb les seues pròpies composicions i amb les actuacions al front de la Capella de Música de la Catedral. Per a això, necessàriament, atalaiarem la importància de les migdiades musicals i el desenvolupament de l'activitat de les distintes capelles musicals de la ciutat. Així, doncs, farem constants referències a les capelles musicals valencianes i les actuacions fora de les seues seus, que hi aparegueren reflectides a la premsa de la ciutat des d'octubre de 1.793 fins agost de 1.818. Veurem també la importància de l'aspecte pedagògic de Josep Pons, la qualitat i quantitat dels seus alumnes i la seua evolució estètica, que forma part del propi desenvolupament històric de la música al País Valencià.

Com veurem, el principal objectiu d'aquest treball és recuperar la figura de Josep Pons i mostrar la seua “Missa a 4 i a 8, con violines, oboes i trompas sobre la antífona Ecce sacerdos magnus”, partint de l'esborrany autògraf d'aquesta conservat a l'arxiu de música de la Catedral Metropolitana de València i de les

¹ Aquestos plantejaments que acabaran amb el triomf de l'artista romàntic –el qual pren consciència del seu “jo” estètic i s'implica plenament en el procés creador de la seua obra- començaran a mostrar-se evidents a la següent generació de músics valencians, com tindrem ocasió de mostrar pel desenvolupament vital que tingueren alguns deixebles del mateix Pons. Al respecte d'allò pot veure's un ampli i interessant raonament en (Leuchter, [1.941] 1.946 : 115).

còpies que hi trobarem a l'arxiu de música de la Catedral de Còrdova. Les raons són evidents: la música escrita no compleix la seua funció -perquè només és accessible a uns pocs capaços de llegir-la- i necessita dels sons com a matèria primera indispensable per a poder prendre vida; essent aquestos el vehicle transmissor de l'obra d'art pròpiament dita.

En el mateix instant en què vàrem tenir els manuscrits originals en les nostres mans, compenguérem els pocs mitjans dels que es disposa a l'arxiu de la Catedral de València, motiu pel què infinitat d'aqueixos testimonis originals i còpies corren vertader perill d'arribar a estar absolutament irrecuperables, donat el grau de deterioració a què s'ha arribat, desapareixent amb cadascun una part de la nostra pròpia identitat i història col·lectiva. El paper, amb el pas del temps, junt als factors ambientals, va degradant-se de tal forma que el ferro de la tinta el traspassa, les taques d'humitat, l'arna del paper i altres agents deteriorants, ocasionen que els documents estiguen quasi il·legibles. Tenim l'obligació de rescatar aqueix ingent material que forma part del nostre patrimoni cultural, canviant-lo de suport (informàtica, microfilm, etc.), perquè pugua estar accessible a tots. Ens plantejarem realitzar un minuciós treball de camp, recorrent a les fonts originals, per la qual cosa començarem per consultar els manuscrits originals i còpies que es conserven a l'arxiu de música de la catedral valenciana. Posteriorment vam consultar els catàlegs existents dels arxius de les principals seus valencianes de música religiosa: Església del Corpus Christi "Patriarca", Catedral de Sagorbu, Catedral d'Oriola, Parròquia de Vinaròs, etc. Comprovarem que totes elles contenen un elevat nombre d'obres de Pons, còpies en uns casos, versions adaptades en altres i també obres úniques com demostrarem amb un estudi comparatiu de les obres existents en uns i altres arxius. Al llarg de la nostra investigació hem trobat també notícies i obres de Josep Pons en arxius oficials o particulars i a diversos arxius religiosos de

la resta de l'estat espanyol com ara: catedrals de Girona, Barcelona, Tarragona, Sevilla, Màlaga, Santander, Segòvia, Palència, Granada, Cartagena, Còrdova, Salamanca, Tui, etc. A l'Arxiu de musica del Monestir benedictí de Montserrat a Barcelona, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, a l'Arxiu de música del Santuario de San Ignacio de Loyola d'Azpeitia en Guipúscoa, Església parroquial de Sant Esteve d'Olot, Arxiu de Santa Maria de la Seu de Manresa, Iglesia de la Soledad de Madrid, Virgen de la Paloma y San Pedro del Real de Madrid, Arxiu Històric Comarcal de Cervera, Arxiu Històric Comarcal d'Igualada, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo de la Comunidad de Madrid, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Archivo de la Villa de Madrid, Biblioteca Nacional de Catalunya, Biblioteca Valenciana, i un llarg etcètera.

Les dades que aportem sobre la vida de Josep Pons –algunes per primera vegada²-, dels aspectes del funcionament de les capelles musicals i les obligacions i prerrogatives que comportava el càrrec de mestre de capella, que ell va ostentar la major part de la seua vida, les hem obtingudes principalment a l'Arxiu Diocesà de Girona, on es conserven els llibres de registres baptismals de gran part de la diòcesi, i en els registres de les Actes Capitulars de les catedrals de València, Girona, Cartagena, Córdoba, Alcalá de Henares, Salamanca i Tui (Pontevedra).

En aquest punt devem plantejar una cosa que hem tingut molt present en la lectura de totes aquestes referències, les quals ens ofereixen els únics testimonis que avui -més de dos-cents anys després de produir-se els esdeveniments estudiats- tenim al nostre abast. Fins quin punt els fets van ocórrer en la forma en què es

² Altres ja mostrades en el nostre treball d'investigació sobre la música orquestral de Josep Pons, llegit a aquest mateix Departament (Ramírez, 1.999).

narren en les fonts? Quins extrems van ser realment els que es van produir? Quant d'allò que s'ha exposat respon al desig o a la imaginació del narrador? Tot i que ens considerem hereus de les reflexions que Dalhauss planteja respecte d'això (Dalhauss, [1.977] 1.997) i pretenem tenir-les presents en tot moment en la investigació d'uns fets emmarcats en un espai i un temps tan acotats com els que ens ocupen -és clar que l'investigador hauria de ser objectiu- però, fins quin punt podem mostrar-nos realment asèptics, si les úniques proves per a l'anàlisi i comprensió històrica que podem tenir al nostre abast són els relats dels fets realitzats pel secretari del moment al capítol catedralici (o qui compleix ocasionalment les seues funcions) a les actes capitulars, i evidentment no els propis fets en sí mateixos. Ens veiem doncs, abocats a una màxima: no tenim una altra opció que confiar que el nostre anònim informador fóra testimoni presencial, i malgrat ser una part implicada en el procés -desconeixem fins quin punt- del propi succeir diari de la societat en què va viure i en la dinàmica de la qual es trobava immers, es mostrara relativament fidel als esdeveniments sense decorar-los ni idealitzar-los en excés, ni foren part d'una percepció imaginària.

“La división en *épocas* de la historia del espíritu humano y de sus manifestaciones, es una hipótesis a la que recurre la limitada inteligencia humana. Al desintegrar lo infinito de la evolución y proyectarla así en el espacio finito, la ciencia histórica pone estos fragmentos al alcance de tal inteligencia.

Pero dado el nexo causal de los acontecimientos, toda delimitación en *épocas* resulta hasta cierto punto arbitraria, ya que cada fase de la evolución infinita se presenta *sub specie aeternitatis*, como heredera del acervo de todo el pasado y engendra a su vez una serie aparentemente nueva de manifestaciones, infinita como la que ella parece limitar”.

(Leuchter, [1941] 1946 : 11).

Com podem apreciar amb aquestes reflexions del professor Erwin Leuchter – emprades de la introducció al seu assaig-, obtenim un punt de partida molt interessant per a l'exposició de les nostres pròpies conclusions respecte de la subdivisió en èpoques “estanques” que pareixen presentar-nos la majoria dels

musicòlegs, de manera especial amb els treballs publicats amb anterioritat a la dècada dels 80.

L'estudi de l'evolució del fet artístic en general, com la resta de facetes del pensament de l'ésser humà, no pot afrontar-se des d'unes perspectives tan limitades com aquelles. La interrelació de les arts i el determinat grau de permeabilitat de la societat en un moment històric concret seran tan determinants, que avui en dia no podem acceptar cap estudi que pretenga ser mínimament rigorós, que no afronte la investigació d'un fenomen determinat sense posar-lo en relació amb el seu entorn –més o menys immediat- des de tots els aspectes que pugui ser abraçat. Potser el plantejament dels “relativament nous” estudis de la semiòtica musical, ens oferisquen l'exemple necessari per a la completa comprensió del fenomen que pretenem mostrar. De fet, seguint aquests postulats, obtindrem una sèrie de conclusions amb l'estudi detallat del propi codi utilitzat per a la comunicació d'una idea determinada.

Però en el cas concret del fenomen musical, ens referim a l'anàlisi de les regles i normes –limitacions purament tècniques- que regeixen el discurs compositiu i de tots els mitjans utilitzats per a plasmar determinat fet, sensació, estat anímic, impressió, etc., i poder transmetre'l, evidentment fins un receptor que siga capaç de desxifrar la grafia utilitzada pel dit codi. Per un altre, ens resultaria totalment buit si no el posàrem en relació amb tot el context sociocultural que embolica la seua producció, la sèrie de circumstàncies que d'una o una altra manera l'han condicionat, tot allò que haja pogut influir en la realització d'aqueixa obra determinada i tots els aspectes pels quals -directa o indirectament- s'haja vist afectada. Tot això, seria un plantejament que atendria a diversos aspectes relacionats amb l'etnomusicologia i la semiòtica; però com aquesta ciència ens

proposa, obtindríem només resultats parcials i incomplets si no aprofundírem més enllà i ens limitàrem a l'estudi del “continent”. Serà precís –i en el cas de la música com art intangible resulta molt més evident- que avancem un pas més enllà i proposem també l'estudi del “contingut”. Precisament per aqueixa característica d'intangibilitat inherent al propi art dels sons, serà necessari un plantejament més científic, pel que puguem arribar a obtenir-hi resultats més rigorosos i que ens pugui oferir unes determinades conclusions que siguin capaços d'aportar noves dades concretes i deixar oberts camps d'investigació per a posteriors treballs dels estudiosos del tema.

Amb tot això pretenem a més, demostrar quelcom –d'altra banda evident- que els vells estudis musicològics no tenien massa en compte o almenys no ho mostraven amb la suficient claredat, i és el fet irrefutable que la transició d'un estil a un altre no és un fet que es produïska de forma uniforme -ni quant al temps en què es genera ni l'espai en què es propaga- en totes les societats. Tampoc es produeixen de sobte acords universals que aconseguisquen un determinat canvi estètic, sinó que aqueixos canvis seran el resultat d'aquella evolució infinita del pensament humà i d'aqueix major o menor grau de permeabilitat de les societats, que permeta la universalització d'un determinat conjunt de regles i aspectes estètics, per mitjà dels quals es produeix la pròpia evolució de l'art com una lògica conseqüència.

Ni tan sols en la societat actual, tenint en compte la pròpia globalització que sofrem, els aspectes estètics són immediatament acceptats per les diferents cultures. Molt menys –com resulta evident- ocorria en temps pretèrits, en els quals arribar a assumir un canvi de comportament estètic, per petit que pugui parèixer, necessitava tot un procés d'assimilació gradual que, en ocasions, podia dilatar-se enormement

en el temps. D'altra banda, necessàriament no deuen perquè ser acceptats els dits canvis; i no per això resultaran menys interessants per a l'estudi, aquells productes artístics que hagen estat creats al marge d'unes –més o menys benvistes- tendències determinades. Així ocorre de fet, amb alguns aspectes del classicisme musical del segle XVIII centreeuropeu –fenomen de sobra estudiat i difós-, que no van arribar a generalitzar-se sinó ben entrat el següent segle i fins i tot en alguns casos mai arribarien a acceptar-se completament. Per comprendre la música produïda en el Principat i el País Valencià a les acaballes dels dos segles –marc històric i geogràfic que constitueix precisament el centre de la nostra investigació- i fer-li justícia històrica, han de deixar-se de costat les convencions estètiques que constitueixen la concepció artística del present. Perquè res està més subjecte a transformacions en el curs del temps que els conceptes estètics i per tant menys aptes per a orientar la investigació històrica. Per això

“(…) sólo si se logra llegar a las fuentes espirituales de la producción artística de épocas remotas, podrán surgir las obras en su verdadera esencia”.
(Leuchter, [1.941] 1.946 : 12).

Si a *priori* volguérem classificar l'obra de Pons i enquadrar-la dintre de les característiques que es consideren pròpies d'un determinat estil, seria un va intent d'encasellament forçós perquè, com veurem, igual que la major part dels compositors d'aqueix moment històric, el seu llenguatge participa de recursos "nous" i es manté d'altra banda ancorat en l'ús de "velles" fórmules. Mescladissa d'estils i de tendències pròpia del moment històric que afrontem, si a més tenim present que el propi estament religiós forçava, amb el seu dret a exercir el control de les obres que es produïen sota el seu patronatge, un determinat mode de fer dels seus "empleats".

"La vida concreta de un período encierra contradicciones internas, conflictos entre ideas que prevalecerán y otras que desaparecerán, reliquias de los períodos anteriores y anuncios de los que vendrán .../... sin embargo, al comienzo de la época barroca, el antiguo estilo no se dejó a un lado, sino que de modo deliberado se preservó como segundo lenguaje, conocido como el *Stille antico* de la música sacra .../... El dominio del *Stille antico* se convirtió en el bagaje indispensable para la educación de un compositor .../... Los teóricos perpetuaron con sus normas un estricto estilo ficticio que recuerda a la música renacentista, aunque en realidad está suficientemente impregnado de licencias modernas..."

(Bukofzer, [1.947] 1.998: 18 – 19).

Posteriors classificacions divideixen també la música en sacra, de cambra i teatral (ecclesiastica, cubicularis, theatralis), però amb aquests termes es pretén classificar la música segons la seua funció sociològica i -com podem demostrar suficientment- açò no implica necessàriament l'ús de diferents tècniques musicals, per tant

"[La música sacra] se podía componer tanto en estilo antiguo como en el moderno".
(Bukofzer, [1.947] 1.998: 20).

Comprovarem com Pons utilitza un o un altre estil barrejant-los indistintament, oposant textures, trames i recursos, encara que s'observa certa intencionalitat retòrica que acostia l'ús del *Stille antico* a determinats passatges on el contingut semàntic del text literari fa més oportú recórrer a aqueixos principis. Però no hem d'oblidar que l'equívoca idea que un cert estil és més apropiat per a l'església que un altre, sorgida en el barroc (Bukofzer, [1.947] 1.998: 25), encara continua pesant sobre nosaltres avui en dia.

La nostra investigació doncs, s'ha centrat en la segona meitat del segle XVIII i els dos primers decennis del segle XIX i com demostrarem, els compositors espanyols del moment no romanien del tot aliens a aquelles tendències cap a la

senzillesa, sentimentalitat i naturalitat sorgides en el primer quart de segle i que conduïrien a l'apogeu del Classicisme musical al voltant de 1.780 (Michels, [1.985] 1.992: 301). Però com és sabut, el segle XVIII europeu –que s'havia iniciat davall el signe de l'Il·luminisme³- presenta davant dels nostres ulls l'aspecte d'una època profundament revolucionària. En un breu espai de temps van aparèixer noves formes en la vida social i en les ments impregnades per la filosofia cartesiana es va desenvolupar un pensament eminentment analític, que es va manifestar en una important quantitat de descobriments en tots els dominis de les ciències. No obstant, si s'examina amb cert criteri històric

“.../... esa centuria [XVIII] resulta no entrañar ninguna concepción esencialmente original: como toda época revolucionaria, no es más que una determinada etapa de un proceso de evolución espiritual, que en ella se precipita. Pues, por más innovador que pretenda ser, todo movimiento revolucionario está sometido al principio universal de concatenación de los hechos, *fruto y germen* al mismo tiempo”.
(Leuchter, Op. cit.: 111).

Així, la ideologia del segle XVIII no fa sinó marcar una nova etapa en el procés renaixentista d'individualització; l'última fase del qual és, potser, la iniciada per l'Il·luminisme. De fet, ja es podia entendre la pròxima metamorfosi que produiria el Classicisme a partir dels primers decennis del segle, que partiria de la dualitat de conceptes entre raó i sentiment, no necessàriament enfrontats, com ens proposa Enrico Fubini:

“La invitación al sentimiento, a las pasiones, al corazón, a las lágrimas no representa el descubrimiento de una nueva dimensión para le arte y la poesía, sino solamente un enriquecimiento y una precisión terminológica. El corazón y el sentimiento no son una alternativa a la razón, sino que son su exacto equivalente en el mundo del arte. Corazón y

³ Mantenim el terme Il·luminisme, com a sinònim d'Il·lustració, seguint en aquesta qüestió a l'eminent teòric i esteta, el professor Enrico Fubini, als cursos del qual vam tenir l'honor d'assistir-hi en varies ocasions. Cfr. nota a peu de pàgina d'Antonio Pigrau Rodríguez, traductor de (Fubini, [1.964] 1.970 : 7).

razón no se contraponen, no se combaten, no orientan hacia dominios irreconciliables; son dos caras de una misma moneda...”
(Fubini, [1.971] 2.002 : 27 – 28).

L'element característic, la font d'energia que alimentava inconscientment totes les activitats d'aquell segle, era probablement l'anhel d'un definitiu “alliberament de l'individu”. No hi ha dubte que l'individualisme venia fent sentir la seua força vivificadora a Occident. Però va ser en aquell precís moment, en iniciar-se la separació material de l'un a l'altre dels estaments -Església i Estat-, quan l'individu es va emancipar del domini de la Teocràcia medieval. Però mentre aquest procés apareix com un fenomen progressiu –i més o menys regular- de secularització de la societat en la resta del continent europeu, cap al sud dels Pirineus el procés es va dilatar en el temps d'una manera notable, com tindrem ocasió de desenvolupar detingudament en el seu moment. De fet a Espanya, l'Estat Teocràtic, amb totes les seues conseqüències, continuava -impregnat de connotacions medievals- considerant-se com una institució divina, que no veuria la seua progressiva secularització fins ben entrat el següent segle. Va ser en aqueixos moments de ple absolutisme barroc, quan s'assentarien les bases sobre les quals s'alçarien els estats moderns europeus. La renovació de la música –com una més de les conseqüències produïdes per l'evolució del pensament- fet que es va iniciar al voltant de 1.730, va abraçar les seues dues facetes: la creadora i la interpretativa. A més de tot açò, va ser també amb l'adveniment de l'Il·luminisme que es van veure realitzades les aspiracions acariciades des de temps arrere pel que fa a la posició social de l'artista.

Mentre totes aqueixes innovacions socials –que van sorgir en la segona meitat del segle com hem dit- s'anaven apreciant en la resta del continent, en el nostre país les condicions en què vivien els músics continuaven essent absolutament idèntiques a les de l'època barroca. Tots, des dels més insignificants intèrprets fins

als més prestigiosos compositors, eren empleats i creaven les seues obres per encàrrec d'una autoritat. Per això rebien un sou mensual, més prompte reduït, indistintament que es tractara de compositors al servei d'un noble o dels mestres de capella al servei de les institucions eclesiàstiques. Tots –com veurem detingudament més endavant- estaven sotmesos a les mateixes condicions socials: eren empleats amb molts deures i pocs drets. Mentrestant en la resta d'Europa, l'Il·luminisme arremetia contra l'estructura social de l'absolutisme i combatia també aqueix menyspreu en què es tenia el músic. L'etapa següent en el procés d'emancipació de l'artista va ser obra de la generació que va viure entre 1.750 i l'esclat de la Revolució francesa i el representant genuí de la qual –quant al seu aspecte social- va ser sens dubte W. A. Mozart. Però aqueixos esdeveniments –veritablement revolucionaris que canviarien el destí de la condició del músic / artista- ocorrien més enllà de les nostres fronteres i des d'ací, amb una societat ancorada en els seus més arcaics costums i tradicions, tot aquell fenomen es veia encara més llunyà socialment del que geogràficament es trobava.

La nostra intenció amb la present tesi, i la tasca d'investigació duta a terme, no és altra que mostrar una obra composta en aqueix moment històric i amb aquelles circumstàncies, destinada a complir una missió tan clara com és servir de vehicle de transmissió del text litúrgic als fidels de la comunitat religiosa. La recuperació d'aquesta obra -que ha romàs “muda” en els arxius eclesiàstics més de dos-cents anys- pot servir-nos com referent estètic d'aqueix “instant històric” i mostrar-nos la realitat, evidentment diferenciadora, a la qual hi atén. Per aconseguir tot això utilitzarem els mitjans que hem pogut tenir al nostre abast, i intentarem recuperar la figura històrica de l'home que la va compondre: l'autor Josep Pons. Arribarem a allò mitjançant l'examen de la seua vida i la seua obra, de la realitat del context sociocultural en el qual va estar immers i va desenvolupar la

seua activitat, i de l'estudi analític de la seua missa sobre l'antífona “Ecce sacerdos magnus”, comparant-la també amb altres obres composades amb el mateix objectiu, tant en el seu entorn més immediat com ara les produïdes en altres centres europeus rellevants pels autors que s'han considerat paradigmàtics, per definir -preses aquestes com model comparatiu- el que s'ha convingut en denominar “estil Clàssic”.

Esperem que les conclusions a les quals hi hem arribat i que mostrarem al seu degut temps, servisquen per recuperar una petita part del nostre passat històric comú -que no per limitada i modesta menys important- i supose un pas més en el coneixement de l'ingent patrimoni musical que encara ens queda per recuperar. Si amb tot això aconseguim facilitar noves vies d'investigació ens considerarem satisfets, encara que com a músics quedaria incomplet el nostre treball i l'esforç realitzat no es veuria compensat totalment, si aquestes músiques no tornaren a escoltar-se i de vell nou compliren la missió per a la qual es van crear: realçar i dignificar d'una manera especial tot el ritual litúrgic, col·laborant perquè la cerimònia religiosa adquirisca major relleu, perquè els auditoris actuals –creients o agnòstics- puguen tornar a gaudir d'un llenguatge tan elevat i emocionar-se com els oients de llavors, despertant en cadascú de nosaltres aqueixes sensacions especials, individuals, intransferibles i irrepetibles que es produeixen en aqueixa indeterminada zona de la sensibilitat humana a la qual la música, per si mateixa, es dirigeix.

1.2.

JUSTIFICACIÓ.

Perquè aquest tema per a una tesi doctoral.

Més endavant veurem com els diferents autors han posat sovint de manifest el problema que els estudis musicològics sobre el segle XVIII espanyol representen, en tant que reflecteixen una adhesió cega als postulats emesos pels grans pioners de la musicologia⁴. Va ser a partir dels anys vuitanta del passat segle (1.980) quan a poc a poc es va començar a eixir de la letàrgia en què aquestos estudis van romandre. Des de llavors, el panorama ha evolucionat notablement, plantejant-se la qüestió -com qualsevol altra activitat científica- des d'altres pressupòsits. Així, lentament, hem vist com comença a nodrir-se el catàleg de noves publicacions⁵ que trauen a la llum nombroses obres d'aqueix moment històric, recentment recuperades i pertinentment acompanyades de revisions crítiques, que fan canviar rotundament uns judicis tan poc imparcials i tan obsessionats en defensar la suposada essència i autenticitat del mode de compondre hispànic, com ens mostraren aquells notables iniciadors. Aqueixa és la nostra intenció, col·laborar modestament amb aquesta nova dinàmica, proposant per a això la recuperació d'un compositor que va viure i va desenvolupar la seua activitat en aqueix segle, tradicionalment contemplat com un moment de trànsit decadent entre les grans figures de la polifonia

⁴ Pedrell, Mitjana...

⁵ Vegem-se a la bibliografia, entre altres, els importants treballs de recuperació realitzats per: Bonastre, Carreras, Climent, López-Calo, Madrid, Martín Moreno, etc. Podem trobar una clara mostra d'això, ací al País Valencià, en la tasca investigadora duta a terme durant molts anys per Vicent Ros al front de la publicació "Cabanilles". Cfr.: bibliografia.

renaixentista i els importants compositors simfònics que a partir del romanticisme musical ens van llegar les seues obres.

El que volem investigar en la present tesi.

En la present tesi volem ocupar-nos de reconstruir el cicle vital de Josep Pons, la seua formació, les seues experiències i els seus èxits o fracassos, perquè les poques dades que es coneixen són, en molts casos, aproximacions inexactes que s'han anat abocant de publicació en publicació, repetint exactament el plantejament inicial amb les deduccions que López Calo va formular a partir d'uns breus indicis que s'insinuaven en articles publicats amb anterioritat a la dècada dels cinquanta (Guzmán, 1.881; Saldoni, 1.881; Ruiz de Lihory, 1.903; Mitjana, 1.920; Ripollés, 1.935; Artero, 1.947). Tot això ho farem determinant i ordenant la gran quantitat de dades -fins i tot la vertadera data de naixement- que el mateix López Calo s'aventurava a deduir per aproximació (López Calo, 1.972)- sistematitzant i interrelacionant les dades obtingudes després del buidatge i estudi de les actes capitulars de les diferents catedrals espanyoles amb les que -directa o indirectament- va estar relacionat. D'altra banda, proposem el que entenem com mostra paradigmàtica del seu llenguatge musical per a la litúrgia de l'*ordinarium* a partir de la recuperació d'una de les seues misses, mitjançant la transcripció, edició i l'anàlisi rigorosa de les seues parts. Tot això ho farem prenent com a punt de partida les breus ressenyes biogràfiques que s'han publicat fins al moment, intentant al mateix temps un ambició objectiu com és el d'anar conformant el seu catàleg, per tal de recuperar les seues obres de la letàrgia en què romanen els manuscrits, a més d'estar dispersos per un important nombre d'arxius -tant laics o eclesiàstics de l'estat espanyol.

Estat de la qüestió.

Com hem tingut ocasió de comprovar personalment, els fons que romanen letàrgics en els arxius -principalment eclesiàstics- espanyols, adquireixen un volum que no érem capaços d'imaginar. Quantitats ingents de manuscrits musicals que romanen "callats", "muts", com si estigueren a l'espera de ser rescatats, ocupen l'espai assignat en un prestatge, en caixes de cartó o - encara pitjor- senzillament apilats sobre un caramull de papers coberts de pols i suportant impertèrrits el pas del temps, que actua sobre ells amenaçant convertir-los en irrecuperables. No estem exagerant: açò ocorre en ple segle XXI. Sense anar més lluny tindrem ocasió de mostrar en el seu moment com vam poder recuperar -gràcies a un cúmul d'afortunades coincidències- un manuscrit contenint un joc complet per a la litúrgia de difunts de Josep Pons, aparegut en la cambra d'una casa camperola de Vallada (La Costera), l'últim ús de la qual havia estat de galliner.

Només recentment i de forma lenta, molt lenta, es pot apreciar com algunes autoritats de determinades comunitats autònomes -on la consciència de la importància històrica del patrimoni cultural propi està més assumida- estan destinant alguns mitjans perquè aquesta situació varie. En altres casos, la seua conservació es deu al bon fer, a la labor callada i esforç individual d'alguna persona que ocupa la seua vida en l'intent. D'altra banda, és vertaderament envejable l'estat i els mitjans que compten en alguns dels arxius on hem tingut l'oportunitat de treballar. És massa pensar que tenim l'obligació d'exigir que canvie la situació actual i es normalitze d'acord amb les possibilitats tècniques i els mitjans humans de què avui es pot gaudir? Vam arribar a pensar que açò era

una utopia; fins i tot dubtàvem d'estar vivint en ple segle XX en algun fred matí de desembre, quan a penes podíem aconseguir que les articulacions de les mans ens obeïren, en aquell humit, fosc i reduït espai de la catedral valenciana on hem estat treballant quasi dos anys.

Utilitat del tema d'estudi d'aquesta tesi.

La recuperació de les obres que integren els catàlegs de modestos compositors com Josep Pons, laboriosos artesans que van dedicar la seua vida a les diferents obligacions derivades del seu càrrec de mestre de capella catedralícia, suposa l'aportació d'una sèrie de dades i referències concretes a moments i situacions històriques que d'alguna manera ens mostren una visió puntual i distinta de les que ofereixen les acostumades biografies idealitzades a l'ús dels grans genis mundialment reconeguts. Mitjançant el seu estudi pretenem arribar a comprendre -sense excentricitats- el quotidià transcórrer de la vida diària d'un mestre de capella i la recuperació de la seua obra se sumarà al patrimoni cultural col·lectiu, aconseguint a través d'ella obtenir una visió més àmplia, real, concreta i pròxima, amb la qual poder reconstruir el passat històric comú junt a una major comprensió dels fenòmens socioculturals que influïren decisivament en la consecució de l'estètica imperant en aqueix precís moment històric.

1.3.

METODOLOGIA.

Criteris procedimentals.

Tota la nostra investigació va prendre des d'un principi dues vessants diferents i complementàries. Preteníem realitzar una reconstrucció històrica del personatge, el seu entorn vital més pròxim, i estudiar tots els aspectes tècnics relatius a la seua composició. Així, partint del nostre treball d'investigació: "Aproximació al llenguatge instrumental de Josep Pons. Obertures i Simfonies per a Orquestra a l'Arxiu de Música de la Catedral Metropolitana de València" llegit en aquest mateix Departament de Teoria dels Llenguatges, per començar la tasca investigadora del treball de camp vam prendre com a punt de partida per a les nostres investigacions les breus referències a Pons que hi havien al catàleg de l'arxiu de música de la catedral valenciana (Climent, 1.979). El primer pas va ser el buidatge i estudi de les publicacions periòdiques del moment a la ciutat de València⁶ seguit de l'estudi de les actes capitulars de la catedral valenciana d'aquells vint-i-cinc anys en els quals Josep Pons va estar al front de la capella. Amb les dades obtingudes ací férem el propi amb les actes capitulars de la catedral de Girona. Després el treball va ser més senzill; es tractava de seguir les pistes trobades, comprovar, contrastar i si era procedent corroborar

⁶ Totes les dades a què fem referència, quan parlem de la premsa del moment, han estat obtingudes sempre en el Diario de Valencia, malgrat que també hem consultat la resta de publicacions periòdiques de la ciutat, es l'únic diari que fa referència a capelles musicals i altres assumptes relacionats amb el culte. **Diario de Valencia** (1.794-1818), **El Correo de Valencia** (1.797-1.801), **Postillón Extraordinario de Valencia** (1.804), **Diario de la Ciudad de Valencia del Cid** (1.814-1.815), **Diario del Reyno de Valencia** (1.815), **Diario Histórico y Mercantil de Valencia** (1.811), **Diario Provincial de Valencia** (1.813), **Gazeta Extraordinaria de Valencia** (1.810), **Gazeta Extraordinaria de la Junta superior del Reyno de Valencia** (1.811), **Gazeta de la Ciudad de Valencia** (1.813-1.814), **Gaceta de Valencia** (1.815).

les dades i dates que hi havíem obtingut -amb les quals descobríem un ampli periple vital fins arribar a ocupar el seu càrrec de la catedral valenciana- referents a les diverses oposicions a mestre de capella que va realitzar. Vam tenir la immensa sort que la majoria dels documents de l'època encara es conserven en gran part dels arxius consultats. Malauradament, algun d'aquells arxius - com tindrem oportunitat de veure en el seu moment- va sofrir pèrdues irreparables en la contesa de 1.936.

En l'aspecte purament tècnic musical hem centrat el nostre estudi en l'esborrany manuscrit autògraf de la seua "Missa a 4 i a 8, con violines, oboes i trompas sobre la antífona Ecce sacerdos magnus" que es conserva a l'arxiu de música de la catedral de València; comparant i contrastant tots els aspectes pertinents amb les còpies de partitures en ús de la mateixa obra existents a l'arxiu de música de la catedral de Còrdova. Prenent aquesta obra com a eix central del nostre estudi, l'hem comparat amb la resta d'obres litúrgiques de la seua producció que es conserven. Sabem que

"En la concepción artística, todos los elementos de la forma musical resultan absorbidos por una cualidad configurativa superior y sólo de ésta reciben su sentido musical".
(Michels, [1.977] 1.982: 105).

Però creiem arribar a ella a través de l'anàlisi sistematitzada amb que hem intentat afrontar l'estudi purament tècnic de les seues parts, considerant cadascun dels elements que integren el llenguatge musical aïlladament, però sense deixar que el detall puntual, l'anècdota, ofusque el que entenem -com tindrem ocasió de raonar en el seu moment- realment important: la percepció de l'obra d'art sencera, que en la forma musical, per les seues especials condicions d'art que necessita indispensablement del paràmetre temporal per al

seu total desenvolupament, no s'arribarà a completar sinó al final de l'audició íntegra -i mai només amb un fragment- del producte acabat.

L'organització dels capítols.

Hem dividit tot el contingut de la nostra tesi en tres grans apartats, atenent al caràcter específic dels diferents aspectes que es desenvolupen en cadascun d'ells.

La primera part conté els capítols 1 a 3, i està dedicada a l'estudi històric i sociològic de l'ambient musical valencià d'aqueix moment; diferenciant el caràcter profà o religiós de les activitats que s'arreguen. Així, per exemple, es desenvolupen aspectes que considerem imprescindibles per a una correcta ubicació temporal, geogràfica, i cultural del personatge estudiat. Per a això hem recorregut a mostrar un contrastat estudi de la música en les acadèmies, els concerts, el teatre i el ball. En l'aspecte religiós desenvoluparem els orígens, els integrants i les principals activitats dutes a terme per les diferents capelles musicals religioses de la ciutat de València, i farem especial menció al fenomen de les *migdiades musicals* -tan poc estudiat dintre del marc religiós en el País Valencià- documentant pertinentment la qüestió. El tercer capítol està dedicat a un detallat estudi biogràfic del compositor Josep Pons i la seua activitat vital: la música al voltant de la religió.

La segona part abraça els capítols 4 i 5, i està dedicada als aspectes exclusivament tècnics i analítics de la "Missa a 4 i a 8, con violines, oboes i

trompas sobre la antífona "Ecce sacerdos magnus" de Josep Pons i a l'edició de la partitura.

La tercera part està dedicada als annexos complementaris i documentals, contenint-se en ella les ferramentes necessàries per a una correcta lectura dels estudis tècnics que l'antecedeixen, així com la informació de la bibliografia utilitzada, exemples, gràfics, quadres, etc., finalitzant la tesi amb el catàleg provisional de les obres de Josep Pons, confeccionat amb les últimes troballes realitzades fins al present moment.

2.

**MÚSICA I FET RELIGIÓS EN VALÈNCIA A LES DARRERIES
DEL SEGLE XVIII I PRIMERIES DEL XIX.**

2.1.

LA MÚSICA PROFANA.

Afrontar l'estudi d'un fenomen tan extens –però al mateix temps tan concís– com la música religiosa en València a finals del segle XVIII, necessita de forma precisa haver estat plantejat des d'unes perspectives molt més àmplies de les que habitualment venia fent-se des dels estudis musicològics. De fet la nostra postura (la qual cosa mostrarem al llarg d'aquesta exposició) sobre aquest assumpte està, evidentment, en contra de la parcel·lació i delimitació excessiva d'un fet –la realitat del qual implica a diversos estaments socials i culturals de la ciutat– amb tantes possibles variables que al seu torn presenten multitud d'opcions. Per mínima i insignificant que ens pugà parèixer qualsevol de les eleccions que un compositor d'aquella època va haver de prendre, podrem veure que no va resultar superficial. D'una o una altra forma, directa o indirectament, tot el context artístic amb el que s'atenia –o amb el que es generava, que tot es veurà– les necessitats del públic de la ciutat, ansiós de diversió i de distracció davant dels transcendents esdeveniments que se'ls venien al damunt, exerciria una importància –segons el nostre parer– capital, sobre els resultats immediats de la producció musical i una influència definitiva sobre la resta de l'evolució de la música en el nostre país que, nosaltres considerem directament hereva d'aquell moment històric.

Devem a Arturo Zabala esplèndids treballs monogràfics sobre el teatre i la música escènica d'aqueix moment a València, Dels quals, en justícia, hem de considerar-nos deutors, per la gran quantitat d'informació que –perfectament sistematitzada– se'ns ha facilitat amb la publicació de les seues investigacions.

També altres autors –que en el seu moment seran citats- han realitzat importants estudis sobre aspectes més específics i puntuals de la música religiosa en el País Valencià en diferents èpoques. Però amb tot, tirem a faltar –i creiem no ser els únics- treballs que aborden aquesta qüestió des d'un punt de vista més ampli. És a dir, hem de seguir els plantejaments actuals que proposa la investigació històrica, que cada vegada més advoca per uns estudis interdisciplinaris que afronten el fet musical en sí, emmarcat dintre d'un context diferent, partint també des d'uns nous reptes que foren capaços d'englobar completament aquest fenomen, la realitat del qual necessita ser formulada partint d'uns pressupòsits amb perspectives de més ampli espectre.

Per tot això, ens veiem obligats -si volem ser conseqüents amb les raons argumentades- amb l'exigència de presentar ací encara que siga succintament, una exposició de la realitat musical, en l'àmbit profà, de la que València gaudia en aquell atziac final del segle XVIII. Les nostres raons són evidents; doncs considerem una necessitat imperiosa, saber en quin punt de la seua evolució –des de l'òptica del “bon gust” musical- estava situada la societat que Josep Pons va trobar en incorporar-se al seu lloc de Mestre de Capella. Com s'havia arribat a aquella realitat? Quin grau de permeabilitat som capaços d'apreciar en els costums i els usos musicals de la societat valenciana del moment? O més prompte, amb un plantejament contrari: fins a quin punt i quins aspectes de la tradició musical indígena s'havien mantingut inalterats i des de quan? I quin grau d'autonomia podem trobar a partir de la realitat que ens mostren els testimonis –gràfics, que no sons desgraciadament, no podem oblidar-ho- que s'han pogut conservar? En definitiva, presentar i raonar els condicionants que haurien influït –i en quin grau- en la realitat del fet musical, d'aqueix moment concret, en aqueix lloc concret.

2.1.1.

Les acadèmies i concerts.

El fenomen de les acadèmies era un fet que estava molt divulgat entre les altes capes socials europees del segle XVIII. Aqueixes *reunions domèstiques*, amb un reduït grup d'amics pròxims i de classe social elevada, servien per entretenir als nobles desfaenats i per a obtenir cert prestigi social -com veurem-. En aquelles sessions, era habitual escoltar peces de música vocal i instrumental i, en molts casos, els intèrprets eren membres de la pròpia família organitzadora de l'esdeveniment. Així, podríem dir que la vida cultural dels aristòcrates girava al voltant d'aqueixes *academie*, on els seus membres es reunien per presentar els fruits del seu enginy o discutir qüestions de naturalesa artística i literària. Aquest seria l'origen també, del que avui considerem com a repertori bàsic de música de cambra. De forma especial ens estem referint a les sonates, trios i quartets, que durant el segle XVIII van ser la literatura musical quotidiana –per excel·lència– per a aquestes reunions socials. Especialment en la segona meitat del segle, les corts, o d'altres cases nobles i palaus de l'aristocràcia centreuropea, es van constituir en el nucli d'aqueixa música de consum. Així per exemple quan Mozart intentà aconseguir un lloc a Munich, en la tardor del 1.777, la seua activitat en la ciutat passava per participar-hi en aqueixes acadèmies de la noblesa.

“Durante su estancia en Munich, los Mozart participaron en la vida musical de la ciudad; Leopold dirigió música litúrgica compuesta por Wolfgang en audiciones ante la corte, y también tocaron en las academias”.
(Sadie, 1.985 : 55).

Així ocorria també en la seua estada a Viena entre març del 1.781 i juliol de 1.783, on a més de participar en aqueixos concerts privats, solien organitzar-se

competicions i concursos entre diferents compositors. Així s'alimentava la polèmica i s'augmentaven els motius de l'entreteniment.

"A lo largo de estos meses Mozart participó en conciertos dados en casas de varios miembros de la nobleza. En diciembre tocó en la corte en una competición privada e informal con Clementi; ambos improvisaron juntos y por separado, y tocaron sonatas".
(Sadie, 1.985 : 85).

En una carta dirigida a la llar paterna des de Viena, Mozart fa menció a una llista dels compromisos adquirits amb més de cinc setmanes d'antelació

"(...) y que comprendían la temporada de conciertos de Lenten, con diecinueve conciertos durante el mes de marzo, en su mayoría en las residencias del conde Johann Sterházy y del embajador de Rusia, príncipe Golits'in, pero también conciertos propios tanto privados como en teatro".⁷
(Sadie, 1.985 : 90).

Però aquest fenomen es produïa de forma especial a Itàlia. Va ser entre les famílies de l'aristocràcia veneciana d'aqueix segle, on més freqüentment es van donar aqueixos casos d'afició artística.

"Faltos de poder efectivo, los patricios menos prósperos intentaban mejorar su imagen pública a la búsqueda de reconocimientos en el campo de las artes: las letras, la pintura o la música se convertirían así en un emblema de prestigio cultural. Siempre desde luego, de no ejercer semejante actividad de forma profesional. Dicho de otra manera, el aristócrata no tenía más opción que ser *diletante* si no quería caer en el desprestigio social".⁸

⁷ Per a més dades sobre les nombroses referències existents de la participació de W. A. Mozart en aquest tipus de reunions en les cases nobles de la societat centreeuropea del segle XVIII, es pot veure (Sadie, 1.985), (Mozart, 1.986) i (Massin, 1.987).

⁸ Amb aquest qualificatiu eren coneguts els aristòcrates que es dedicaven a aquella activitat artística. Aquest va ésser el cas –per exemple– del compositor venecià Benedetto Marcello. El qual, en la portada de la seua primera obra publicada: *Concerti a 5*, es defineix a si mateix, com *diletante de contrapunto*. Qüestió amb la qual mostra clarament una elecció de tarannà conservador, en un moment en què les tendències estètiques apuntaven cap a una simplificació constructiva. De fet, en les seues *Cançons madrigalesques i àries per a 2, 3 i 4 veus* (OP. 4 de 1.717), ens torna a presentar un

([Russomano, en] Marcello, 2.001 : 16).

La societat valenciana, no va romandre aliena a aquest fenomen. Era habitual la celebració d'aquestes sessions d'*acadèmies* entre l'ambient cortesà de la ciutat. També Arturo Zabala ens mostra les coincidències i ens presenta un ambient molt semblant al venecià en la realització de les acadèmies valencianes, les quals eren per al “clima minoritario y aristocrático de la alta sociedad valenciana” (Zabala, 1.960: 33) i proposa que venien organitzant-se des de finals del segle XVII “algunas diversiones académicas con intervención de música y canto” (ibíd); coincidint també que els intèrprets eren els propis aristòcrates “a cargo de algunos miembros de las más distinguidas familias valencianas” (Zabala, 1.960: 34) –i no músics professionals- i que aquestes sessions s'organitzaven amb motiu d'alguna celebració d'especial rellevància. Pot servir-nos com a exemple de tot allò que s'ha exposat, alguns dels testimonis manuscrits que es conserven:

“Académica Fiesta en obsequio de las Señoras en ocasión de su asistencia a los regocijos de la Bienvenida de la Ilma. Señora D^a. María Engracia de Boxadós y Pinós, Hija de los Condes de Zavallá de la Ciudad de Barcelona, y su casamiento con el Il^lre. Dn. Juan Pardo de la Casta, Marqués de Casta, Bayle General en la Ciudad de Valencia. Executóse en Valencia para el día 30 de Abril 1.698”.

(Manuscrit de la Biblioteca Municipal de València).⁹

“Ejercicio académico en memoria de la feliz entrada del Rey nuestro Señor Don Felipe Quarto de Aragón, y Quinto de Castilla, en los Dominios y Tierras de España, y en celebración de sus gloriosos años que executó en la Casa de la Diputación dela ciudad de Valencia el día 22 de enero del año 1703, y dedica al Rey nuestro Señor por manos

altre traç arcaïtzant més propi de la primera meitat del segle XVII, ja que el *madrigalisme* representava aleshores, un fenomen anacrònic i aïllat. Però no seria sino a partir de l'any 1.725 que Marcello començaria la publicació de la que seria la seua obra més important: l'*Estro poetico-armonico* (excel·lent versió d'alguns dels psalms pel Cantus Kölln dirigit per Konrad Junghänel, enregistrat al mes de maig de 1.999. Harmonia Mundi. Neustad-Mandelsloh, Germany, 2.000), obra monumental composada a Venezia l'any 1.724 i que veuria la llum en vuit volums entre els anys 1.725 i 1.728. Aquesta suposaria la coronació del seu ideal estètic.

⁹ Apud (Zabala, 1.960 : 34).

del Exmo. Señor Marqués de Villagarcía, Virrey y Capitán general del Reyno. La Academia de Valencia. En Valencia por Vicente Cabrera, Impresor y Librero de la Ciudad, en la Plaça de la Seo. Año 1.703".
(Biblioteca de D. Salvador Carreres. València).¹⁰

Aquestes reunions van arribar a prendre tanta importància, que es va establir –com hem vist- una *Academia Valenciana*, que va celebrar la seua primera sessió en els salons de la “Casa de la Diputación de la Generalidad” el 22 de gener de 1.703¹¹, amb una curiosa competició entre dos cors, que responia a la polèmica generada sobre si havia de celebrar-se l'aniversari del Rei o la seua entrada en la península.

“En ella, José Ortí y Moles, como superintendente de la Poesía, fue el encargado de organizar las cosas, disponiendo que el grupo que debía defender la celebración de los años estuviese formado por don Antonio Escrivá de Izar, que cantó de tenor; don Marco Antonio Ortí, que lo hizo de alto, y don José Ladrón de Payas y don Francisco Ortí y Figuerola, que actuaron de tiples, acompañados por don José Vicente Ortí y Mayor, con el arpa; don Juan Almunia y Carroz, con el violón, y don José Ramón y Sentís, con el archilaúd, y don Juan Ruiz de Corella y Vergadá, don Francisco Guerau y Ebri, don Vicente Montoriu y Castellví, don Nicolás Felipe de Castellví y Vilanova; don Luis Milán de Aragón y Mercader, don Felipe Bondía y Onofre Esquerdo, que actuaron simplemente de interlocutores.

Del otro lado quedaron José Ivars y Bustamante y don Francisco José Minuarte, como tenores; don José Indici de Acharte y don Vicente Millán de Aragón y Mercader, como tiples, y don Vicente Zapata de Calatayud, como alto. El arpa de este coro estuvo a cargo de Félix Macip; el violón, al de don Cristóbal dona y Pertusa, siendo interlocutores don Pascual Escrivá de Izar, don Jaime Valenciano de Mendiolaza, don Ximén de Payas, don Fernando de Belda y don Vicente Milán y Giner”.

(Zabala, 1.960 : 34-35).

¹⁰ Apud (Zabala, 1.960 : 34.).

¹¹ No confondre amb l'*Acadèmia Valenciana*, que inspirada per Gregori Maians, es va constituir el 25 d'agost de 1.742, l'ambiciós programa de la qual incloïa l'edició de textos científics, històrics i literaris. Però, com és de sobra conegut, no es va poder portar a terme -per la seua desaparició el 1.751- després de col·lidir amb el model centralitzador de l'academicisme borbònic. Cf. (Escrig, 2.001 : 60); ([Mestre, en] AAVV., 1.999 : 370-371).

Amb igual motiu, un any més tard (el 2 de febrer de 1.704) i en el mateix lloc, es va tornar a organitzar per l'Acadèmia un altre acte semblant en el que dos cors van disputar sobre si s'havien d'exaltar de la seua majestat les “dotes del cuerpo o las del alma”. Un dels cors representaria a València, defenent el valor i la discreció del Rei, i l'altre seria la veu del Túria advocant per la bellesa i afabilitat del monarca.

“Tomaron parte en esta nueva sesión musical don Antonio Escrivá de Izar, don José Ivars y Bustamante, don José Carroz y Cruillas, don Marco Antonio Ortí, don Vicente Milán de Aragón y Mercader, don José Payas y Pérez de Sarrió, Juan Bautista Pachés, don Cristóbal Milán de Aragón y Toledo, José Ramón y Sentís, don Vicente Carroz y Carroz, don Nicolás Felipe de Castellví y Vilanova, don Ximén Milán de Aragón y Mercader, don Felipe Bondía, don Jacinto Ortí, don José Ariño, don Antonio Payas, don Antonio Tomás Cavanilles, don José Mercader y Carroz, don Vicente Zapata de Calatayud, don Francisco Ortí y Figuerola, don Francisco Jofré y Artés, don Vicente Ortí y Mayor, don Juan Almunia y Carroz, don José Ortí, don Vicente Monsonís y Castellví, don Luís Milán de Aragón y Mercader y don Isidro José Pallás”.¹²
(Zabala, 1.960 : 36).

Finalment, un altre any després (el 22 de gener de 1.705) es va tornar a reunir l'Acadèmia valenciana per repetir un acte semblant als anteriors, plantejant com a tema la transformació de l'Acadèmia en Arcadia.¹³

¹² “Academia de Valencia. En celebración de la gloriosa entrada en los dominios de España y feliz cumplimiento de años del Rey nuestro Señor Don Felipe IV, de Aragón, y V de Castilla. Executada en la Casa de la Diputación del Reyno de Valencia. El día 2, de febrero de .1704, y dedicada a Su Majestad Católica, por manos del Excelentísimo Señor Marqués de Villagarcía, Virrey, y Capitán general del Reyno. En Valencia: Por Vicente Cabrera, Impresor, y Librero de la Ciudad, en la Plaza de la Seo. Año 1.704.” (Biblioteca de D. Salvador Carreres. València); citat per (Zabala, *ibíd.*).

¹³ Desconeixem què vol dir exactament el professor Zabala amb açò, ja que no fa cap altre comentari al respecte. És sabut que amb aquest mot es fa referència a aquells aspectes clàssics que els suggeria als poetes renaixentistes la regió grega d'aquell nom. Poèticament representaria doncs, el país imaginari on ubicar accions enquadrades en la ideal felicitat pastorívola, potser amb el propòsit de motivar a la reflexió moral i política, emmarcant allí accions heroiques possiblement personalitzades en la figura del monarca.

"También Entonces hubo coros y música, cantando don José Mercader y Carroz, José Ivars y Bustamante, don Vicente Zapata de Calatayud, don Marco Antonio Ortí, don Francisco Ortí y Figuerola, don José de Blanes y Sanz, don Antonio Escrivá de Izar, don Francisco José Minuarte, don Pedro Valterra Blanes y Borja, don Vicente Milán de Aragón y Mercader, don José Ladrón de Payas y Pérez de Sarrió y don Francisco Jofré y Artés, acompañados por don Juan Bautista Pachés, don Cristóbal Milán de Aragón y Toledo, José Ramón y Sentís, don José Vicente Ortí y Mayor, don Juan Almunia y Carroz y don José de Cardona y Pertusa, que tuvieron a su cargo la parte instrumental".¹⁴

(Zabala, 1.960 : 36-37).

No tenim més notícies de celebracions d'aquestes sessions acadèmiques, amb representacions musicals al si del nucli del més alt nivell social valencià de finals del segle XVII i principis del XVIII; qüestió que d'altra banda ens resulta prou lògica, donat el procés de guerra civil -per la successió del tron- en el qual estava immers el país.

Així, haurem d'esperar fins al 1.731, per poder trobar alguna referència sobre la celebració d'actuacions musicals. En aquesta ocasió, el dia 11 de novembre d'aquell any, amb motiu de trobar-se a València *el Infante don Carlos* – més tard Carles III- després de no pocs actes i cerimònies, el Capità General del Regne va obsequiar al dit personatge amb

"(...) una ópera Italiana que se representó al anochecer, para la cual hizo Su Alteza el singular honor de distribuir por su mano, entre los de su familia y algunos particulares, los libritos impresos que la contenían, a cuya función asistió con gran gozo por el que ocasionava lo concertado, y gustoso de la Música, quedando con mucho mayor el Excelentis. Príncipe de ver que su cuydadoso zelo, y vigilante aplicación avía merecido tan felizmente el agrado de su Alteza".¹⁵

¹⁴ "Festivos obsequios, con que acreditó su fidelidad la Academia de Valencia, celebrando los augustos años, y Feliz Entrada de el Rey nuestro Señor Don Felipe IV, de Aragón, y V, de Castilla. Executaronse en la Casa de la Diputación de la misma Ciudad y Reyno, en 22 de Enero 1.705 y que dedican a Su Majestad Cathólica, por medio del Todo Excelentísimo Señor Marques de Uilla García, Uirrey, y Capitan General de este Reyno. En Valencia: En la Imprenta de Vicente Cabrera, en la Plaça de la Seo. Año 1.705." (Biblioteca de D. Salvador Carreres. València); citat per (Zabala, *ibíd.*).

(Zabala, 1.960 : 21).

Seguint amb les dades que ens ofereixen Cotarelo i Zabala, podem traçar un quadre prou complet de les memorables dates en què es van donar representacions operístiques de caràcter aristocràtic i privat en els sumptuosos salons del Palau Reial, encara què serà incomplet, ja que –sense por d'equivocar-nos- les actuacions musicals d'aquesta índole en la residència del príncep degueren ser molt més nombroses i freqüents del que coneixem. Ara bé, segurament no es realitzarien en dies de celebracions tan principals, que meresquen la impressió dels seus llibrets.¹⁶

A partir del 1.734 pareix que aquest tipus d'activitat podria haver arribat a “democratitzar-se” tímidament al principi, deixant –a poc a poc- d’ser una realitat exclusiva de l'alta aristocràcia, per passar també -fora d'aquells sumptuosos salons dels palaus de la noblesa valenciana- a realitzar-se acadèmies en posades, petits salons, gremis, confraries i altres diversos llocs públics. Ignorem a què es va deure aquest fenomen; però potser va influir en aqueix procés de perllongament de les activitats lúdiques a altres capes socials, el fort augment de població que es detecta -precisament aqueixes dècades- intramurs de la ciutat de València. Arribant a passar d'una població de 30.000 habitants l'any 1.716, a uns 72.000 el 1.787.¹⁷

¹⁵ “Relación de el festivo y obsequioso recibimiento que hizo la Ciudad de Valencia al Serenísimo Señor Infante Don Carlos quando transitó por ella para proseguir su viage a la Italia, Domingo a 11 de Noviembre de el año 1.731”. (Biblioteca de D. Salvador Carreres. València); citat per (Zabala, *ibíd.*).

¹⁶ Per obtenir referències concretes sobre la celebració a València d'aquest tipus d'actuacions del període comprés entre els anys 1.727 – 1.734, es deu veure (Zabala, 1.960 : 44-47).

¹⁷ Apud José Manuel Pérez García: *La demografía valenciana de los siglos XVII y XVIII*, en (AAVV., 1.988 : 513-522).

"Vino la paz y empezó a multiplicarse nuestra especie... Desde entonces se fomentó con nuevo espíritu la agricultura, se multiplicaron los frutos, y a proporción fue creciendo el número de vivientes".

Segons Antoni Furió, aquesta cita de Cavanilles condensa la percepció que els contemporanis tenien ja del prodigiós creixement demogràfic d'aquest segle, que el savi il·lustrat va saber relacionar amb el no menys important progrés de l'economia. El mateix Furió, ofereix unes xifres d'habitants per a la totalitat del País Valencià entorn dels 410.000 habitants de principis de segle, els quals s'havien duplicat el 1.786 -any del cens de Floridablanca¹⁸. D'altra banda, s'ha posat de manifest per diversos autors, el procés de modernització de la mentalitat i l'adhesió al fenomen del naixement del pensament científic que els *Novatores* capitanejaven en els ambients cultivats de la societat valenciana, i que - precisament aqueix moment- podríem considerar-lo com de gestació d'aquests corrents. És possible, que d'una o una altra forma, la suma d'aquests condicionants fora un més dels motius que van conduir aquest procés, el qual acabaria amb la universalització de l'espectacle "culte" en la totalitat de la societat valenciana.

D'aquesta manera, les capes mitjanes de la societat -empresaris, comerciants, funcionaris i la resta d'estrats aburgats- també van tenir accés a aquells entreteniments musicals privats. Els quals, malgrat continuar denominant-los com *Acadèmies*, havien perdut ja l'esperit de polèmica o de discussió elitista que en altres temps representaven, per convertir-se en un divertiment, els destinataris del qual eren tots aquells que pogueren pagar el preu de l'entrada. Els organitzadors d'aquests nous esdeveniments públics, solien ser els mateixos empresaris del teatre, o algunes companyies que estaven de pas per la ciutat. Així,

¹⁸ Apud (Furió, 2.001 : 392-393).

José Croce “Impresario de Operas” va oferir als valencians una sèrie d'espectacles amb la “Academia de Música” que va aconseguir muntar -els dies 5, 6, 7 i 8 de març de 1.780- en la "Posada de San Martín", sense que tinguem més notícies d'elles que les purament administratives que corresponen al pagament del cànon a l'Hospital per tal raó.¹⁹

Amb l'aparició d'una publicació periòdica en la ciutat, el *Diario de Valencia*²⁰ - el primer exemplar del qual va veure la llum el dia 1 de juliol de 1.790- i el seu apartat dedicat als avisos de teatre i altres activitats recreatives, tenim perfectament detallades les acadèmies que –com veurem- van continuar realitzant-se a València fins ben entrat el segle XIX. Per exemple, sabem que Juan Columbasi, el qual s’anunciava com

“(...) profesor de violonchelo que había tocado en las principales ciudades de Italia y España”

va oferir dues sessions en la *Fonda de las Cuatro Naciones*, fins i tot tenim interessants notícies del programa que es va interpretar. El dia 27 d'agost d'aquell any

“Una Academia de Música con todos los instrumentos, dividida en dos partes”.

En la primera part, es va tocar:

“una sinfonía de Hayden [sic] y un concierto a solo de violonchelo”

¹⁹ “Libre Machor de la Clavería de l'Hospital Real y General de Valencia...., de 1.779 en 1.780”; citat per (Zabala, 1.960 : 160).

²⁰ Cfr.: document 001.

i en la segona part:

“una sinfonía de Pleyel y una sonata, también a solo de violonchelo, de la que la quinta fue armónica y en la sexta executó el profesor la parte principal y el bajo”.

El concert es va anunciar al periòdic dels dies 26 i 27 d'agost de 1.790 (DV. I : 228 i 232). Per al dia 6 de setembre, el mateix Columbasi tenia preparada una altra actuació, en la qual havia d'interpretar

“una Sonata con el violonchelo, un Concierto, y otra Sonata de mucho gusto y delicadeza, dedicada a las Señoras”.
(DV. I : 268 i 272).²¹

Van continuar oferint-se en la ciutat altres espectacles en la mateixa línia dels relatats, però mereix especial menció el que s'anunciava com “acontecimiento y novedad” perquè uns “Músicos Extranjeros”, arribats a València en els primers dies del 1.791, van donar el 20 de gener en la

“Fonda de las Cuatro Naciones, sita en la calle de Campaneros, un concierto de diversos instrumentos”
(DV. III : 116),

entre els quals es destacava com fet curiós “una Trompa superior”. Ignorem si es tractava ja d'un instrument amb mecanisme que per mitjà de la digitació facilitara l'accés a possibilitats d'interpretacions diatòniques, o pel contrari es tractava d'una trompa natural més aguda, Potser una trompa *da caccia, de postilló*? Però malauradament, no tenim més notícies sobre aquest fet. La veritat és que degué

²¹ Dels dies 5 i 6 de setembre de 1.790.

agradar al públic, perquè el dia 30 es va tornar a repetir l'actuació, però en aquesta ocasió amb distint programa (DV. III : 116, 120)²²; arribant, fins i tot, a celebrar un altre concert el 10 de febrer (DV. III : 164).²³

Malgrat que el diari no ens dóna informació sobre les funcions que es van realitzar en la Casa de les Comèdies a partir d'aqueix moment, ni tampoc apareixen reflectides en les documentacions de l'Hospital Real i General ni en l'Arxiu de l'Ajuntament algunes notícies soltes ens permeten encara que siga molt de tard en tard, albirar el que havia de ser una activitat habitual del teatre de la ciutat, alternant en les seues propostes de programacions de representacions escèniques i espectacles purament musicals.

“Así sabemos por un papel de aviso al público que Coque²⁴ presentó a la Ciudad para su aprobación, que el 21 de mayo de aquel año se iniciaron, en el provisional coliseo, unas academias serias²⁵, en dos actos, compuestas de seis arias, un dueto y un terceto, de música *nunca oída* en Valencia”.²⁶
(Zabala, 1.960 : 204).

Els intèrprets van ser una companyia de cantants italians que havien actuat “en óperas serias” l'any anterior en el teatre de los Caños del Peral de Madrid, i en els “Conciertos de Cuaresma” d'aquell mateix any. No van haver de causar mala impressió a València amb les seues “academias serias” perquè malgrat no

²² Dels dies 29 i 30 de gener de 1.791.

²³ Del dia 10 de febrer del mateix any.

²⁴ Yldefonso Coque de Llano era l'empresari de la companyia còmica del teatre de la ciutat en aqueixos anys, com veurem més endavant.

²⁵ El subratllat es nostre.

²⁶ “Libro de Instrumentos..., de 1.791”. L'avís al públic porta la data de 18 de maig. Els Regidors se'n ocuparen d'aquesta funció en els capítols dels dies 20 i 21 del mateix mes. (Libro Capitular..., de 1.791, fols. 193 y 198 vto. Arxiu Municipal. València); citat per (Zabala, *ibíd.*).

tenir notícies concretes de la repetició de l'espectacle en la Botiga de la Balda, sabem que en la “casa número 1 de la calle de Caballeros” van donar quatre concerts més els dies 11, 16, 18 i 20 de juny, cantant

“cada vez distintas arias para mayor variedad y atractivo de los recitales”

i per l'entrada dels quals va pagar el públic assistent deu reals de vellón per seient (DV. IV : 244, 308, 316 i 324). Només es va realitzar un concert més –amb caràcter extraordinari- en aqueixa temporada, i va ser el que

“Joaquín Nicolás, primer violín de los oratorios reales de Londres”

va oferir en la “casa número 5”, també del carrer de Cavallers, el 22 de desembre (DV. VI : 328).²⁷

Haurem d'esperar fins a les acaballes de l'any 1.794 per tornar a trobar referències de celebracions d'espectacles musicals, a partir d'ara sempre alternant indistintament els noms d'*acadèmies o concerts* per als anuncis de la premsa. De fet, renaixia en la ciutat el clima musical amb una sèrie de diversos “conciertos vocales e instrumentales” que baix la direcció del “professor de música siciliano Don José Calcani” es van celebrar en la “Cofradía de los Cortantes, en la Plaça de Pellicers”, on el 17 de desembre va interpretar una acadèmia acompanyant a la soprano Vicenta Laporta, que cantà un ària i un duo (DV. XVIII : 316)²⁸. El 4 de gener següent Calcani (o Calcagni, com també se li anuncia en ocasions) va donar un segon concert, aquesta vegada, amb una altra soprano diferent que era

²⁷ Del dia 21 de desembre de 1.791.

²⁸ Del dia 17 de desembre de 1.794.

deixebia seua, anomenada María Anchinelli, amb qui va realitzar un programa d'àries i *duettos* (DV. XIX : 11 i 16)²⁹. Així va continuar, i durant tota la quaresma va estar Calcani oferint concerts als valencians a semblança del que venia fent-se a Madrid. Per a això es va proposar al públic un abonament de 80 reales de vellón per persona, assumint l'obligació de donar un concert cada dimecres i cada diumenge durant tot aqueix temps (DV. XIX : 143, 196 i 240).³⁰

L'any següent va ser Antonio Solís, en aquell moment empresari que tenia l'arrendament del teatre, qui va intentar organitzar diversos “conciertos espirituales con una Brillante Orquesta” (Libro de Instrumentos... de 1.796. Escrit del 3 de març. Arxiu Municipal. València)³¹, com ja venia fent-se en el teatre de Los Caños del Peral de Madrid. Però Antonio Saló, aleshores comissari de Festes de l'Ajuntament de València,

“se pronunció en contra de cualquier clase de espectáculo en esta época del año e inclinó el ánimo de sus compañeros de cabildo hacia la denegación de todos los permisos necesarios para que pudiese actuar en la Botiga de la Balda”.

(“Libro de instrumentos...de 1.796”. Escrit de 7 de Març. Arxiu Municipal. València).³²

L'únic concert de què tenim notícia aqueix any, va córrer a càrrec de José Caravatia, que amb el títol de “Professor de Música” al seu pas per València camí de Madrid, -on s'uniria a la companyia d'òpera que treballava en el teatre de Los

²⁹ Dels dies 3 i 4 de gener de 1.795.

³⁰ Dels dies 5 i 16 de febrer, i 1 de març de 1.795.

³¹ Cit. per (Zabala, 1960 : 221).

³² Cit. per (Zabala, *ibíd.*)

Caños del Peral³³– va donar “una función de música con orquesta doble” el 6 d'agost de 1.796 en el teatre provisional de la Botiga de la Balda (DV. XXV : 148).³⁴

Podrem veure més endavant, com els gustos del públic continuaven en la mateixa línia d'anys anteriors, mostrant certa predilecció pels espectacles escènics –amb música o sense-. Però malgrat això, van continuar oferint-se recitals d'àries, duos i tercets, en la pròpia Casa de Comèdies. Així ocorria també la temporada 1.797-98, amb l'organització de noves audicions de cant i música, íntimament vinculades amb l'art líric italià; una es va celebrar el 12 de juliol de 1.797, en la qual a més de peces cantades, l'atracció va ser sens dubte que es va tocar el “Piano del famoso autor Pleyel” (DV. XXIX).³⁵

La següent vetllada –repetida dues vegades amb petites variants en la programació- es va realitzar en els primers mesos de 1.798, amb

“(..) una Italiana que hizo las delicias de los valencianos cantando diversas composiciones y tocando maravillosamente el violín. Esta virtuosa era Luisa Garvini de Turín. También camino de Madrid [com Caravatia anteriorment] quiso aprovechar su paso por Valencia para ofrecer algún recital y obtener algún beneficio”. (Zabala, 1.960 : 226-227).

La seua primera audició va tenir lloc el 17 de febrer (DV. XXXI : 192)³⁶. Però davant de l'èxit obtingut, va decidir prolongar la seua estada en la ciutat

³³ Caravatia cantà per primera vegada a Madrid el 7 d'octubre de 1.796, interpretant *El desertor francés*, de Gazzaniga, segons ens aporta (Cotarelo, 1.917 : 386-387).

³⁴ Del mateix dia.

³⁵ Del mateix dia.

oferint altres dos programes. Així, el dia 25 del mateix mes cantà “dos arias de los celebrados Profesores Andreozzi i Cimarosa” i va interpretar també “dos conciertos de violín obligado de los famosos Pugnani i Viotti” (DV. XXXI : 224)³⁷. Tres dies després, el 28, va interpretar “una Polonesa del Maestro Martí, una escena de Pugnani y un aria de Cimarosa” passant després a tocar “un Trío de violín obligado de Viotti” (DV. XXXI : 236)³⁸.

Aquestes són les últimes notícies que tenim d'actuacions musicals –al marge de les ordinàries amb les representacions escèniques que més endavant veurem en la Casa de Comèdies-, perquè les següents serien ja en l'any 1.800 i s'encarregaria d'elles la senyora Harrietta Borghese, “Professora de violín y piano” la qual va oferir diversos recitals

“(…) ocupando todo el tiempo señalado en sonar los instrumentos de su profesión con los intermedios de canto y sinfonías de los mayores Maestros”
(DV. XLII : 264)³⁹

perquè tinguera major varietat la funció, segons el detall que es consignava en els programes que es facilitaven en les portes del teatre.

Amb aquestes referències que hem ofert ací, arreplegades la majoria -com s'ha vist- dels anuncis de la premsa, creiem que és prou per poder parlar d'una ciutat amb una activitat musical important⁴⁰. De fet, ja hem constatat que la

³⁶ Del dia 17 de febrer de 1.798.

³⁷ Del dia 25 de març de 1.798.

³⁸ Del dia 28 de febrer de 1.798.

³⁹ Del dia 4 de desembre de 1.800.

tradició havia aportat el costum i la necessitat de “consumir el producte”. L'ambient musical valencià era, sense cap tipus de dubte, molt semblant al de les principals capitals europees del moment, malgrat no tenir en ella assentada la cort reial, cosa que evidentment –com ocorria a Madrid- era prou per a augmentar la quantitat d'aquest tipus d'espectacles.

⁴⁰ No obstant haver obtingut nosaltres aquestes dades directament del *Diario de Valencia*, per a tot allò que es relaciona amb els concerts, balls, intermedis i els títols de comèdies, sarsueles i òperes que és van oferir en la darrera dècada del segle, també el professor Zabala ens ofereix un "Diario de representaciones", en el qual vénen especificats tots els espectacles, autors i sales en les quals és van oferir. Apud (Zabala, 1.982 : 173-272).

2.1.2.

La música escénica.

És àmpliament conegut el fet que la tradició de representacions d'espectacles escènics a la ciutat de València, es remunta, almenys, al segle XVI⁴¹. De fet, va ser en 1585 quan, en nom de Felip II, el comte d'Aytona -llavors Virrei de València- va atorgar el privilegi sobre *la explotación exclusiva de las comedias en el recinto urbano y sus proximidades a favor del Hospital Real y General de Valencia*. Ratificant-se novament la dita concessió, en 1709 per Felip V.⁴²

En aqueixos darrers anys del segle XVI, s'estava produint a Florència una autèntica revolució que canviaria definitivament el món de la lírica universal. No sabem fins quin punt aquest fet es veuria reflectit a València en aqueixos moments, o si pel contrari, tardarien anys en reflectir-se en els nostres escenaris aquelles noves tendències estètiques.

"La primera contribución al nacimiento del melodrama la aportaron, a finales del siglo XVI, los miembros de la Camerata Fiorentina, un círculo de músicos y literatos reunido alrededor de Giovanni Bardi. El grupo experimentaba las posibilidades de un canto enteramente monódico, sostenido armónicamente por un instrumento acompañante. Las posiciones teóricas del grupo quedan expresadas en textos como el *dialogo della musica antica et della moderna* (1581) de Vincenzo Galilei. En su opinión, la

⁴¹ Per a l'estudi específic del fet teatral a València des dels seus orígens, el mateix Arturo Zabala ens remet a diferents publicacions sobre el tema. Cfr. (Zabala, 1960 : 15): Mérimée, Henry: **L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII siècle**. Toulouse, 1913; **Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)**. Toulouse, 1913. Juliá Martínez, Eduardo: *El Teatro en Valencia*, en Boletín de la Real Academia Española, 1957, II : 527; 1917, IV : 56; 1926, XIII : 318. *El Teatro en Valencia. Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII*, en Revista de Filología Española, 1933, XX : 113 ss. *Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera*, en Boletín de la Real Academia Española, 1950, XXX : 49. Calvo y Pelarda: *La Olivera de Valencia, Una nota para el Quijote*, en Revista de Valencia, 1883, III : 112. Zabala, Arturo: *Representaciones teatrales en Valencia durante el siglo XVIII (1761-1779)*, en Revista Valenciana de Filología, 1952, II : 169.

⁴² Apud (Zabala, 1960 : 15-16).

superposició de veus pròpia de la polifonia obstaculitzava la percepció del text i la seva efectivitat. Con objecte de restituir a la paraula el seu poder expressiu, els florentins proposaven el retorn al estil monòdic, restaurant un tipus de cant que havia estat utilitzat suposadament en la antiga tragèdia grega”.

([Russomanno, en] Marcello, 2.001 : 31).

Es tractava, com hem vist, d'evitar les intrincades elaboracions contrapuntístiques polifòniques, en favor d'una major claredat i comprensió del text literari; característiques plenament acceptades com representatives de l'estil anomenat Neoclassicisme. Per a això es va recórrer novament a la *monodia*, en un intent de recuperar el suposat dramatismes del teatre Clàssic. El resultat seria, com tindrem ocasió de veure, el naixement d'un nou estil, una nova música que buscava major simplicitat constructiva: la *melodia acompanyada*.

A més d'això, també pareix que partiria de Venècia el nou concepte “d'espectacle públic”; donant resposta a les necessitats de la burgesia -que pretenia imitar aquells excessos de luxe i dispendi tan clarament posats de manifest pels aristòcrates del moment- per aconseguir aquells elevats nivells de distracció i esplai, que amb els nous i enlluernadors muntatges escènics es posaven a l'abast del poble pla.

“A diferencia de lo ocurrido en Florencia y en Roma, en Venecia el melodrama cobra un aspecto muy distinto. En efecto, *Andromeda* [amb música de Francesco Manelli] se representó en un teatro público. Por vez primera, cualquier espectador podía asistir a la representación, previo pago de una entrada. El melodrama, por decirlo así, se democratizaba y cobraba esa dimensión pública que se ha mantenido hasta hoy .../... con el pago de la entrada, el público subvencionaba y hacía posible el espectáculo. puesto que para obtener suficientes ingresos se necesitaba alcanzar un cierto número de reposiciones, la exigencia de prender la atención de los espectadores y hacer que el público volviera al teatro representaba una prioridad absoluta para el empresario y el compositor.../...Empresarios, músicos, cantantes y escenógrafos (en una palabra, toda la organización que giraba alrededor del espectáculo) tenían siempre que buscar y ofrecer nuevos motivos de interés que, además, resultaran atractivos”.

([Russomanno, en] Marcello, 2.001 : 33)

No obstant, estudiar el tipus de representacions que es van posar en escena al llarg d'aquells dos segles en els escenaris valencians, ens allunyaria innecessàriament i excessiva del nostre objectiu. Per tant, iniciarem el nostre estudi en les primeres dècades del segle XVIII; atès que aqueix moment -com veurem- resultaria definitiu també, en l'esdevenir històric d'aquest aspecte de la cultura, en estar àmpliament documentat el canvi de rumb que -a partir de l'assumpció al tron de la dinastia borbònica- va prendre l'art teatral a València. Malgrat açò, la tradició teatral valenciana era -a principis del segle XVIII- un fet irrefutable; fins i tot hi ha notícies que li adjudicaven ser la primera ciutat espanyola que va comptar amb un edifici destinat a albergar les representacions escèniques.

“Valence, comme nous l'avons déjà vû, est la première ville d'Espagne que ait possédé un edifice destiné auz representations sceniques. Chefs-d'oeuvre des theatres etrangers, notice sur Guillem de Castro”.

Amb aquesta cita comença Luis Lamarca el seu “folleto”⁴³ sobre l'evolució del teatre en la nostra ciutat. Desconeixem si allò que reflecteix va ser del tot cert, ja que passarien anys i moltes vicissituds fins que València comptara amb un edifici apropiat per a aqueix fi. El teatre Principal de la ciutat s'havia començat a construir l'any 1.808, però el projecte va quedar paralitzat per tots els esdeveniments que determinarien la vida del país en aqueix principi de segle. Després de vint-i-dos anys d'oblit, en 1.831, es va tornar a reprendre novament aquell vell projecte de construcció del teatre que, no obstant això, no arribaria a oferir la seua primera representació fins el dia 17 de juliol de 1.832, posant-se en escena en aquell dia

⁴³ Amb aqueix terme qualifica el propi autor aquesta breu publicació. Cfr. (Lamarca, 1.840).

"la comedia titulada *Luis catorceavo el grande* y se finalizó con el segundo acto de la ópera titulada *La cenicienta*".
(Lamarca, 1.840 : 42-43)⁴⁴.

Fins que es pogué arribar a aqueix moment de certa "normalització", és veritat que els aficionats valencians a les arts escèniques van haver de sofrir un incessant pelegrinatge d'un a un altre lloc. Des del Corral de l'Olivera, la Casa de les Comèdies o el teatre del Grau fins a la Botiga de la Balda en el carrer d'Alboraia –vell magatzem rudimentàriament preparat-, situada fora dels murs de la ciutat, qualsevol espai era utilitzat per salvar les reiterades restriccions que les autoritats van imposar sobre les representacions escèniques.

Totes aquestes temptatives d'emudir les sales de teatre van tenir eventual èxit en ocasions –justificades per una o una altra raó-. Per aquest motiu, en suspendre's els espectacles operístics a les sales valencianes i forçar-se dos períodes de "silenci escènic", Zabala divideix l'estudi d'aquesta activitat en tres etapes per abraçar tot el segle XVIII:

1.701 - 1.748.

La companyia d'italians que es va afincar a València per aquelles dates, va aconseguir gaudir de gran fama, arribant a ser coneguts popularment com "els

⁴⁴ És curiós, com sota la mirada dels nostres ulls actuals, la varietat del repertori elegit representa una mostra del tipus de programació que venia éssent habitual –des de sempre- en l'oferta dels espectacles escènics de la ciutat. No podia ésser d'una altra manera. Calia oferir un programa que fóra capaç d'atraure l'assistència al teatre de tots els tipus de públic possible, així, veiem com era totalment normal aquesta mescladissa de gèneres, estils i arguments, en la mateixa sessió. Volem destacar aquest assumpte –que es reprendrà més endavant-, perquè el considerem d'una gran importància. Encara més, éssent la combinació del diferents gèneres en la mateixa sessió, l'ús habitual de les representacions als espectacles escènics.

operistes” (Zabala, 1.960 : 83). Aquesta tradició d'interpretar òperes italianes en la ciutat -que en aqueix moment és un fet totalment assentat- suposa per a nosaltres una mostra més de com s'havia desenvolupat el “nou gust” per la música italiana en el públic valencià des de principis del segle XVIII. Tampoc en això era diferent la nostra ciutat de la resta d'Espanya; on és sabut que se seguien els dictats de la nova monarquia, empleada en instaurar la moda de les representacions d'òpera italiana. Així, de fet, està perfectament documentada l'aparició per primera vegada d'aqueix tipus d'espectacles a València en l'any 1.728.

“Era virrey y capitán general [de València] por Felipe V el Príncipe de Campoflorido, italiano de origen, y, como era natural, eligió un espectáculo de su país cuando quiso festejar a los reyes. En 1728, para celebrar el cumpleaños (25 de octubre) de Isabel Farnesio, hizo cantar en su palacio una ópera cómica en tres actos, a que puso música don Francisco Coradini, recién llegado de Italia” (Cotarelo, 1.917 : 270)⁴⁵.

Gràcies a aquesta referència, veiem com foren introduïdes a València les representacions d'òpera italiana; fet que, per a alguns autors, açò suposava l'abandó -quasi definitiu, relegant-lo a un discret oblit- del gènere autòcton espanyol per excel·lència que estava idealitzat per la Sarsuela.

“En la primera mitad del siglo XVIII, con la llegada de la dinastía borbónica, la zarzuela empieza a malvivir. Con un Felipe V y su esposa María Luisa Gabriela de Saboya que desconocían la lengua castellana, la presencia de ministros y validos italianos, y el protagonismo del *castrato* Farinelli, que con su dulce voz aliviaba las melancolías del monarca cantando *arias* de su país, a nuestro joven género lírico le quedaba poco que hacer frente a la invasión protegida de la ópera italiana, que se enseñoreaba de palacios y corrales...”

⁴⁵ “Folla Real que en celebridad de los años de la Majestad de la reina Isabela nuestra señora se ha de cantar [en casa] del excelentísimo Sr. Príncipe de Campoflorido, Grande de España de primera clase, capitán general del reino de Valencia, en el sumptuoso salón de su palacio, el día 25 de octubre de este año de 1.728. En Valencia por Antonio Bordazar...” Cit. també per (Zabala, 1.960 : 31).

(Regidor, 1.996 : 15).

Però sabem també –igual que ocorria a les altres capitals europees- que en un principi es tractava només d'actes privats, organitzats per a divertir i entretenir a una minoria selecta de personalitats que tenien accés al reduït cercle d'amistats dels aristòcrates i dels governants. Així continuava essent també en els anys següents.

“Con el mismo motivo [l'aniversari reial], pero seis años más tarde [1.734], se representó en dicho palacio la ópera de Metastasio *Artajerjes*, cantada por los músicos del Príncipe, que, como los Reyes, tenía su personal capilla”.
(Zabala, 1.960 : 32).

Tot açò, no era sinó una prolongació d'aquelles *acadèmies* privilegiades que –a imitació de les italianes- venien realitzant-se en el nostre país, sempre en reunions privades de l'aristocràcia, o de l'emergent burgesia local, que -com hem vist- pretenia obtenir amb això cert prestigi social i l'oportú reconeixement de classe.

Segons Emilio Cotarelo, per a arribar a l'òpera *ordinària*⁴⁶, caldria botar a l'any 1.768. No obstant, abans que Cotarelo publicara el seu llibre, el baró d'Alcahalí assegurava que durant la transició d'un a l'altre segle les representacions no havien abandonat l'escena ciutadana, així

“(…) interpoladas entre los Autos Sacramentales y comedias, se cantaron algunas comedias en música, y una ópera italiana titulada *Orfeo el divino*, el año 1.694.”
(Ruiz de Lihory, 1.903 : xxxv).⁴⁷

⁴⁶ Suposem que es refereix amb aquest mot a les representacions d'òpera en un escenari, establertes ja com un espectacle que s'ofereix en un espai públic i al qual té accés tot aquell que siga capaç de pagar l'import de la seua entrada.

A més continuava, de la mateixa manera també, proposant-nos –sense especificar quins eren- que en anys posteriors es van posar en escena a València altres títols. Però el propi Zabala ja va mostrar el seu desconeixement de quines són les fonts de les quals es va poder valer el baró d'Alcalalí per fer les seues afirmacions (Zabala, 1.960 : 33). És aquesta una qüestió que no coneixem que s'haja pogut documentar encara a dia d'avui. No obstant això, respecte a l'absència de representacions operístiques a València fins el 1.768, Arturo Zabala desmenteix radicalment l'opinió mostrada per Cotarelo, donant referències explícites i perfectament documentades, sobre la realització de gran quantitat d'aquestos espectacles –incloent els títols de les obres i els autors de les mateixes- en la Casa de Comèdies al llarg de tota la primera meitat del segle⁴⁸. D'altra banda, també és cert que es va produir una llarga pausa de set anys de silenci – com ja ha estat dit- que va coincidir amb l'aparició a Madrid de Francisco Coradini i la impressió d'una òpera italiana seua:

“Melodrama harmónico, al estilo de italia, su título *Con amor no hay libertad* que executó en el Carnaval de este año de 1.731, en el Teatro de la Cruz de Madrid, la Compañía de Juana de Orozco. Puesta en Música por D. Francisco Coradini. En Madrid. Año de 1.731”.

(Cotarelo, 1.917 : 63)⁴⁹.

Però, malgrat haver-hi marxat de València el dit músic Coradini, és el mateix Cotarelo també qui ens confirma que les representacions d'òpera italiana continuaren poc després a la ciutat, arribant a proposar que València era una de

⁴⁷ Desconeixem si es referia a l'òpera de Combert (1.669) traduïda al castellà, o a la de Claudio Monteverdi (1.607).

⁴⁸ Apud (Zabala, 1.960 : 45-57).

⁴⁹ El que ens fa suposar que l'esmentat compositor napolità degué abandonar València al començament de 1.731, deixant vacants, amb la seua marxa, les funcions “de empresario de ópera italiana” que fins llavors havia exercit al Teatre de l'Oliviera.

les ciutats més importants pel que fa a les representacions operístiques del moment.

“Después de Cádiz, es Valencia la ciudad que tuvo mayores representaciones de ópera en el periodo que estamos reseñando”
(Cotarelo, 1.917 : 270).

Efectivament, així doncs, sabem que les representacions periòdiques d'òpera italiana en la ciutat van continuar fins l'estiu de 1.736, amb títols d'autors tan importants com Metastasio -la qual cosa ens suggereix cert costum establert també, d'interpretació de melodrames seriosos-, però lamentablement per a nosaltres, només en poques ocasions s'anomena l'autor de la música, com era habitual en la resta d'escenaris europeus. Qüestió en la que Ramón Regidor també es mostra d'acord.

“Parece que entonces se diera más valor a lo literario [**que a la música**], al contrario de lo que sucede en nuestro tiempo en que se relacionan las producciones [**escèniques**], casi en exclusiva con su paternidad musical”.
(Regidor, 1.996 : 15).

Perquè des d'aquell estiu de 1.736 fins al 1.748, es va produir també a València “un paréntesis de silencio” (Zabala, 1.960 : 57).

Prohibició de l'any 1.748:

La primera prohibició de continuar amb les representacions escèniques va estar propiciada i patrocinada des de l'estament eclesiàstic. Aquesta és una mostra més del tipus de societat en la qual estava immers no sols el nostre país sinó tota Europa occidental. Una societat fragmentada en estaments estancs, classista i

aristocràtica, on la jerarquia eclesiàstica exercia un desmesurat poder sobre la societat civil. És més, resulta difícil trobar una clara divisió entre l'un i l'altre estat. L'església, amb els seus prelats al front, influïa d'una manera decisiva en el succeir diari de la vida ciutadana. Així, quan arribem a l'any 1.748 l'Arquebisbe de València va trobar l'excusa que necessitava i que havia buscat durant molt de temps, per poder prohibir els espectacles teatrals, als quals considerava causants de tots els mals i desgràcies que els assolaven. El poble pla, que no podia enfrontar-se, va acceptar amb submissió la idea que aquells espectacles, on s'obtenia diversió i entreteniment, en veritat anaven contra els bons costums i la llei de l'església. Assistir als teatres suposava –era evident- sucumbir al pecat i condemnar-se en el foc etern. Però sobretot, realment el que es feia no era només infringir una norma més o menys encertada de comportament, sinó implicar en el càstig diví a tota la societat, la qual resultava així, col·lectivament, destinatària del càstig que mereixien els pecats individuals.

“Una de las tantas disquisiciones que en España hubo sobre la licitud o ilicitud moral de las comedias vino a dar fin, en 1.748, a todo este largo proceso de evolución. La tenaz campaña sostenida con propósito de prohibirlo por el Arzobispo don Andrés Mayoral–siguiendo un recto y desinteresado impulso de su conciencia, que le hacía ver en el teatro la causa de todos los males-, alcanzó el momento propicio del último y definitivo ataque cuando, en aquel mismo año, un terrible terremoto, que afectó gravemente a varios pueblos de la región, dispuso el ánimo de los valencianos para una extrema y fugaz actitud de arrepentimiento y dolor de los pecados muy en consonancia con todo el renunciamiento de tipo mundano”.⁵⁰

(Zabala, 1.960 : 18-19).

⁵⁰ Andrés Majoral havia nascut en Molacillos (Zamora) al març de 1.685. Va ésser col·legial de Sant Ildefons, de la Universitat d'Alcalà de Henares, Penitenciari de León i Canonge Lectoral de Sevilla. Més tard, Felip V li va oferir el bisbat de Barcelona o el de Ceuta, acceptant aquest últim. Proposat per a l'Arquebisbat de València, SS. Clemente XII el va confirmar per butlla de 25 de gener de 1.737. Va prendre possessió el 31 de març de l'any següent, fent la seua entrada en la ciutat el 8 de setembre immediat. Durant la seua permanència en la Seu Valentina va invertir quantioses sumes en la fundació i sosteniment de nombrosos centres docents, va formar la biblioteca -amb més de 12.000 volums- i museu del Palau Arquebisbal, va cooperar, fins i tot amb el seu suport econòmic, a l'establiment de l'Acadèmia de Belles Arts i es va distingir de manera singular per la seua protecció decidida a tots els centres de beneficència. Va morir a València el 6 d'octubre de 1.769, essent sepultat en la catedral.

Aprofitant aquesta situació, l'escrupolós prelat va aconseguir que la Municipalitat, encara que en contra del desig general, tancara les portes de l'antic i cèlebre *Corral de l'Olivera*⁵¹ –ja transformat en la més polida *Casa de Comèdies*– derrocant l'edifici dos anys després per convertir els seus solars en cases de veïnat.

“Después de 1.748, un prolongado colofón de silencio se abre forzosamente en todo el campo escénico valenciano”
(Zabala, 1.960 : 70).

1.761 – 1.779.

No seria fins el 14 d'agost de 1.760 –amb la publicació d'una Reial Orde que s'autoritzaria de nou la pràctica de l'espectacle teatral en la ciutat. El problema que es presentava llavors era l'etern de trobar un recinte hàbil per a les representacions, per haver derrocat l'antic teatre de l'Olivera com s'ha vist. Així és com ens trobem amb l'espectacle ubicat en la Botiga de la Balda,

“amplio local que había sido almacén de trigo y que se acondicionó rápidamente”.⁵²

De fet, el 23 de març de l'any següent es van obrir les portes d'aquell magatzem, una vegada acabats els treballs de condicionament.

“Para aquella ocasión se puso en escena la obra de Calderón *Afectos de odio y amor*. Desde entonces continuaron las representaciones, alternando compañías valencianas e italianas y representando comedias y óperas”.

⁵¹ Espai escènic ubicat en l'actual carrer de les Comèdies.

⁵² (Libro Capitular de la muy noble, magnífica y fiel ciudad de Valencia, en el año 1.760, Cabildo de 30 de agosto. Arxiu Municipal. València). Cit. per (Zabala, 1.960 : 73).

(Zabala, 1.960 : 75).

A aquest període corresponen les primeres disputes hagudes entre la Ciutat i l'Hospital Reial i General, que veia perillosament com se li podia escapar el dret de disposar i administrar lliure i exclusivament tots els assumptes que es referien a la representació de les comèdies. No es tractava de privar a aqueixa casa dels beneficis que generava l'espectacle, sinó del govern del mateix. Després de diversos plets amb els Regidors, l'Hospital va aconseguir contractar als còmics de la companyia de l'*autor de comedias Manuel Mascarós* en 21 de febrer de 1.761⁵³. De llavors en avant es va adoptar el règim d'obligar-se amb les companyies còmiques per espai d'un temps que abraçava tot l'any teatral. L'exercici es dividia en tres períodes: el *verano*, que abraçava des de Pasqua fins al 30 de juny, *veranillo*, els mesos de juliol, agost, setembre i octubre i el d'*invierno*, que acabava amb el Carnestoltes. Com en el període de *veranillo* les companyies quedaven lliures per a actuar pels pobles o per altres ciutats del regne, solien treballar en el teatre de la ciutat altres companyies que l'arrendatària del servei. Així, el 31 d'agost van començar a representar en el coliseu valencià uns còmics italians que alternaven amb la companyia de Mascarós, amb representacions de comèdies i òperes italianes. "*Els italians*"⁵⁴ van iniciar la seua campanya amb la posada en escena de l'obra "La Pamela" de Carlos Goldoni. Al Costat d'aquesta peça també va oferir la companyia italiana altres de caràcter no musical.

Però si èxit indubtable van tenir les comèdies, encara més van obtenir les òperes, les recaptacions de les quals van superar quasi sempre a les d'aquelles. El

⁵³ Cfr. (Zabala, 1.960 : 74).

⁵⁴ Segons ens informa també Zabala (1.960 : 76), així és com se'ls denomina en tota la documentació de l'Hospital, sense que en cap cas s'indique el nom de l'autor, ni dels components de la companyia.

gust pel nou estil importat d'Itàlia, que dominava en tota Espanya i singularment en la *Villa y Corte* –com s'ha dit-, es va deixar sentir de la mateixa manera a València i el públic va acudir preferentment a les representacions de les peces musicals cortesanes que, al costat del seu atractiu teatral, oferien la satisfacció de trobar-se a la moda.⁵⁵

Malgrat l'èxit de les recaptacions -excepcionals en veritat- d'aqueixa temporada de *veranillo*, quan els còmics italians van abandonar la ciutat, València va tardar algun temps en gaudir de noves representacions d'òpera. Les companyies espanyoles veien en els professionals del gènere musical importat a uns perillous competidors als qui calia combatre –tant més- quan una profunda crisi va venir a suplir prompte aqueixos primers èxits econòmics teatrals de la ciutat. Suposem que en conseqüència van haver d'oposar-se tenaçment perquè es portaren a terme noves actuacions.

“(…) hazer sus óperas u demás representaciones, todas nuevas de Italia, con tramoya y Música en la Casa de Comedias”.

(Libro de Instrumentos... de 1.763”. Arxiu Municipal. València).⁵⁶

Aquestos alternaven “día sí y día no” amb els còmics espanyols. Però el capítol no el va autoritzar a utilitzar la Botiga de la Balda. No obstant això, se'l va autoritzar a exercir el seu treball en qualsevol altre lloc que fóra hàbil per a això. Així, el conjunt d'òpera italià que dirigia Petronio Setti, va començar les seues representacions, un mes més tard, en la Casa de la Confraria del Gremi de Sabaters –situada en el carrer del mateix nom- prop de la Botiga de la Balda, perquè en ella

⁵⁵ Apud (Zabala, 1.960: 76-160).

⁵⁶ Citat per (Zabala, 1.960 : 84).

“se hallava ya formado Theatro y Tablado y Palcos (...) con separación de hombres y mujeres, y con palcos destinados al Sr. Corregidor y otro para la Ciudad (...) y dos sillas en la Luneta para los Cavalleros Regidores Comisarios de fiestas”.

(Arxiu del Hospital. Secció de Protocols. Judicial, 38 : 25v ss, del 1.763).⁵⁷

Una vegada conegudes les importants recaptacions que amb les seues representacions obtenien i la llibertat que s'aconseguia amb el permís d'oferir-les en diferents locals -qüestió que es mantindria d'ara en davant-, segurament l'empresari Croze va canviar d'idea, perquè del contracte de Saragossa res més es va saber. De fet, el veiem afincat a València i continuant exercint el seu treball durant diversos anys, amb un gran èxit de públic.

Aquesta va ser la dinàmica general que ens mostra aquest període, l'existència i convivència en la ciutat de diverses companyies de còmics, tant espanyoles com estrangeres, que es repartien l'interès dels ciutadans. Fóren ofertats per a això, infinitat de títols dels millors i més coneguts autors de melodrames escènics “seriosos” i de comèdies, incloent en les seues programacions –com veurem més endavant- *tonadillas*, *intermedios* i *bailes*, per completar els seus programes.

Prohibició de l'any 1.779:

El 12 de novembre de 1.778 un tràgic incendi va destruir la sala de representacions de teatre de Saragossa, en plena actuació d'una companyia italiana. Per això, el 12 de gener de 1.779, es va dictar una Reial Orde que suspenia de nou les representacions en tot el país. Així va succeir a València, ja

⁵⁷ Zabala també, ens informa que pot veure's el contracte en el “*Protocolo o Libro Judiciario del Hospital General*” del mateix any. Apud (Zabala, 1.960 : 84).

que l'únic edifici per a les representacions teatrals de la Ciutat que existia llavors – la Botiga de la Balda- estava construït amb gran quantitat de fusta, i això suposava afrontar importants riscos en el cas de produir-se un incendi semblant.

“A partir de ese momento, ni en la ciudad ni en las inmediaciones, se representó comedia alguna hasta el año 1783 en que, con anuencia del capitán general, empezaron a hacerse en el Grao, en donde continuaron por espacio de dos años”.
(Zabala, 1.960 : 24-25).

1.783 – 1.800.

Però en parèixer, durant els anys immediats a la prohibició, alguns grups d'aficionats van omplir tan sensible buit representant en cases particulars i en magatzems “cualesquiera”. Perquè en el Capítol municipal del dia 15 d'abril del 1.785, els senyors Síndic, Procurador General i Personer del Públic,

“Hicieron presente que por Real Resolución parece se había mandado la suspensión de la representación de Comedias en esta ciudad, de lo que había resultado executarse en casas particulares o Almacenes, por medio de Compañías de Personas aficionadas a dichas representaciones; y aunque se dava el colorido de no pagarse por su asistencia, era notorio que a los que concurrían les era mucho más costoso sin comparación, en consideración al tanto que satisfacción por razón de los Boletos que se dava que, a más, eran tanto más reprobadas por concluirse, por lo regular, a media noche, hora tan incómoda como nada decente a una concurrencia de ambos sexos y sin separación de éstos, dentro del corral o paraje donde se representa”.
(Libro Capitular..., 1.785 : 127v. València. Arxiu Municipal).⁵⁸

Tota aquesta inclinació dels valencians cap a l'art escènic, va saber buscar-se valedors i després d'aconseguir el permís oportú per a exercir el seu ofici en els regnes de Múrcia i València –amb la sola excepció de la capital valenciana i les ciutats d'Alacant i Elx-, veiem ubicat tot l'entramat escènic en el "Lugar del

⁵⁸ Citat per (Zabala, 1.960 : 163-164).

Grao" –tradicional lloc de recreació i esplai al costat de la mar- amb el beneplàcit del capità General i de l'Intendent Corregidor del la Plaça. S'havia arribat allí, després d'intentar establir les representacions en el poblat de Russafa i en els carrers de Sant Vicent i de Quart extramurs, per considerar que com a molt eren ravales del nucli urbà. Però com era part integrant d'aquell, estaven subjectes a la prohibició dictada per a València, pel que fa a les funcions teatrals. Així, va haver de ser el capità General, marquès de Croix, -significat protector de farandulers i comedians- el qui va assenyalar el Lloc del Grau com a zona adequada per als còmics, i allí van començar a veure's comèdies en 1.783.

Però açò no vol dir que l'edifici estiguera ben condicionat, perquè prompte es va comprendre que si resultava perillós l'espectacle en la Botiga de la Balda, dintre de la ciutat; no ho era menys -per estar fora dels murs- un teatre que reunia encara pitjors condicions que el provisional de València. A tot açò, es va unir també les incomoditats del desplaçament –distant més de quatre quilòmetres- els riscos d'immoralitat pública que plantejava la no separació d'homes i dones -en les localitats i en els viatges- i l'elevat cost que suposava l'assistència.

Tot això va comportar que en el mes de juny de 1.784 -estant els Regidors reunits en sessió- el discurs del Corregidor incloguera, entre altres qüestions, l'escassetat de diversions que patia València, malgrat la importància i vitalitat que gaudia la població de la Capital del regne (Plaça d'Armes, residència dels Primers Tribunals, l'abundant Noblesa i el comerç) i fins la moralitat i conveniència d'un esplai -que amb la seua honestat i atractiu- podia salvar als ociosos d'incórrer en altres passatemps inconfessables i viciosos⁵⁹. A la fi del seu discurs, van seguir

les opinions de diversos dels reunits fins què, després de votar, es va arribar a la conclusió de no suspendre les representacions del Grau, però a més es va comissionar a alguns Regidors perquè reprengueren les gestions cap a la troballa d'un nou espai per al coliseu.

Així es va construir un nou edifici en la "primera plazuela" del carrer d'Alboraia. Però malgrat comptar amb el beneplàcit de tots els tècnics de la inspecció i de la Reial Acadèmia de Belles Arts, les representacions no van durar molt de temps en aqueix lloc i prompte es van tornar a traslladar al Lloc del Grau i altres punts dels ravals de la ciutat, fins què -el mes de desembre de 1.789- es va reobrir la Botiga de la Balda i València tornava a gaudir de representacions escèniques dintre dels seus murs.⁶⁰

Per tot açò, pareix lògic deduir amb allò que s'ha exposat fins ací, que durant aquestos anys l'òpera estiguera pràcticament absent dels escenaris pels constants trasllats, vaivens i penúries econòmiques que van sofrir els teatres valencians. Una altra cosa va haver d'ocórrer amb les peces de música, sainets, balls i tonades, que veiem posar en escena d'ara endavant d'una manera habitual⁶¹. Aquestes obres menors que es donaven en els teatrets dels ravals, obtindrien el seu plàcet i confirmació definitiva, en ser assumits també, en l'ampli ventall de propostes de programació que els diferents empresaris llançaven per a la Botiga de la Balda.

⁵⁹ Apud (Zabala, 1.960 :163-241).

⁶⁰ Per obtenir informació de l'execució de les obres de condicionament de la Botiga de la Balda, junt amb tot el concernent a la recaptació de les representacions escèniques d'aqueix any, es pot veure (Zabala, 1.982 : 13-15 i 17-32).

⁶¹ Ja ha estat comentada la diferència de pressupost que suposava la posada en escena d'un melodrama, una tonada o un intermedi; ja que tot l'abillament escènic i el nombre dels actors es molt inferior en aquestes, i el cost molt més assumible pels empresaris.

Així, sabem que cap a la fi del segle, la escena teatral valenciana va canviar totalment de signe, pel que fa a les representacions d'òperes italianes, coincidint – podria semblar-, amb l'aparició del germen d'aqueix sentiment nacionalista que no arribaria a desenvolupar-se plenament, sinó anys després. Encara que en aquesta ocasió, deduïm que suposa una mostra més de l'estil de govern que s'exercia des de la centralista monarquia espanyola del moment.

“Una Real Orden del gobierno de Carlos IV, de 1799, prohibiendo la representación de obras teatrales en lenguas extranjeras y la utilización de intérpretes que no fueran españoles, debiera haber favorecido el resurgir de la zarzuela, pero el resultado fue que se tradujeran al castellano las óperas foráneas y que nuestro género lírico durmiera bajo el árbol del olvido. La invasión napoleónica no ayudó, por decir algo, y el retorno de Fernando VII nos trajo a Rossini, Bellini y Donizetti como reyes de nuestros coliseos con cantantes italianos”.

(Regidor, 1.996 : 16).

Amb açò no volem dir que l'òpera italiana desapareguera absolutament de l'escena valenciana. Esporàdicament veiem com en els avisos de la premsa se'ns mostra alguna que una altra obra d'aquest estil⁶². Però la dada important, serà que a partir d'aqueix moment els intèrprets no eren ja italians -com ha estat dit- sinó companyies formades per actors i cantants espanyols encara que s'interpretaren obres italianes. Servisca d'exemple de l'exposat, el cas de l'empresari Solís, qui l'any 1.790 pretenia oferir en la Casa de Comèdies⁶³ amb la seua companyia - pràcticament integrada tota per espanyols- dues sessions per cada jorn, durant els

⁶² Però és important comprovar com d'ara en davant es presenten estos esdeveniments sempre com “extraordinario”.

⁶³ Després de tot, per diferents problemes sorgits amb el Municipi i els econòmics derivats dels sous avançats -pels assajos especials que es van haver de realitzar- les funcions d'aquesta òpera es van poder oferir els dies 14, 15 i 16 de febrer, però en la Botiga de la Balda. (Zabala, 1.960 : 186).

tres dies de Carnestoltes: comèdies a la vesprada i l'òpera "El Barbero de Sevilla" a la nit⁶⁴.

Durant el primer període operístic -a primeries del segle XVIII-, el ritme i la proporció de les representacions escèniques a València seguia pels mateixos indrets que en la resta d'Espanya. L'òpera va tenir especial recer entre les esferes aristocràtiques, les quals, vinculades a la Cort per raons polítiques i de casta, s'esforçaven per adoptar els mateixos gustos i els mateixos costums que els eren propis a les persones reials i de la seua òrbita. Però la influència moral de les classes elevades sobre els altres estrats socials va permetre que aquesta inclinació s'estenguera als integrants de l'auditori divers i anònim que -en el Corral de l'Olivera- freqüentaven l'espectacle escènic.

Els primers temptejos per convertir en pública i general una diversió que, en un principi, havia tingut el caràcter superficial que sol tenir una "moda" en un àmbit distingit i privat, van haver de comportar algunes dificultats, les quals eren resoltes pels empresaris amb una major o menor participació de cant i música -segons convinguera a l'interès mostrat pel públic en cada moment- per mitjà de llibrets en espanyol, degudament traduïts i adaptats.

En el segon període -a mitjanies de segle-, quan després d'aquells tretze anys de silenci escènic les portes de la Botiga de la Balda tornaren a obrir-se, també València es va obrir de nou a l'espai teatral espanyol. Però en aquell moment l'art líric italià havia aconseguit un èxit complet a Madrid i una àmplia difusió per tota la Península. El nostre públic va haver d'admetre llavors -de colp-

⁶⁴ Pensem que degué d'ésser l'obra musicada per Paisiello. L'autor de la música de la famosa òpera de Beaumarchais -amb mateix títol- Gioachino A. Rossini, no naixeria fins dos anys després en Pesaro, com és de sobra conegut.

aquesta realitat que certament no pareix que li desagradara i començà a representar-se en la ciutat vertadera òpera en la seua llengua original i per companyies italianes. Aquest va ser el període en el qual es donaren a conèixer major nombre de títols i més representacions tingueren lloc; però la particular situació amb un sol teatre –i d’instal·lació provisional- distava molt d’estar la idònia perquè s’aconeguira un correcte desenvolupament de l’activitat teatral.

En el darrer període -als voltants de 1.790-⁶⁵ en què es van tornar a autoritzar de nou les representacions escèniques a València, i durant els deu últims anys del segle, el clima nacional que gaudia l’òpera italiana era ja molt distint al dels moments d’esplendor passada -sota el patrocini de la monarquia-. El gènere apareixia en mans de cantants espanyols, almenys a València, on les companyies de còmics que usufructuaven la Botiga de la Balda –novament habilitada per a teatre- van ser les úniques per les quals -i a més, en comptades ocasions- el públic valencià va poder escoltar alguna peça d’aqueixa naturalesa. A aquestes poques mostres d’òpera es van unir els concerts de cant, sarsueles, sainets, balls tonades i altres intermedis, que aconseguien així, en aqueix moment, el seu màxim apogeu. Posteriorment, l’aguda crisi del canvi de centúria, no va fer sinó agreujar el problema i accentuar la falta de representacions. Es tardaria molts anys i sota noves tendències del “gust” per que l’òpera hi tornara a lluir amb una puixança semblant a la que havia gaudit en aquells moments centrals del segle als quals ens hem referit.

⁶⁵ Ja s’ha ha estat posat de relleu l’especial interès que ens desperta -sobre la escena valenciana en la darrera dècada del segle- un altre treball de Arturo Zabala (1.982) en el qual s’ofereixen una sèrie d’apèndixs amb relació explícita dels títols de comèdies, intermedis, balls, òperes i tonades; autors, sales, un diari de les representacions, etc..., dels últims anys del segle XVIII.

2.1.3.

Els intermedis i els balls.

En diverses ocasions s'ha posat de manifest que entre els components espectaculars de l'òpera barroca no es devia d'oblidar els *ballets*. Però també es sabut que –en la majoria dels casos- la música d'aquestos balls no havia eixit de la mà del mateix compositor del melodrama. Era proporcionada per la pròpia companyia, que per a això –necessàriament- comptava amb un músic entre els components fixes de la seua plantilla. Aquesta qüestió és una mostra evident de que els assumptes tractats per aquestos balls no tenien res a veure amb els arguments principals dels melodrames o comèdies als quals hi acompanyaven. De fet, era habitual que any rere any, al principi de cada temporada teatral, l'empresari que havia aconseguit l'exclusivitat per a les representacions en la ciutat, mostrara en la premsa –per al públic coneixement- la composició de la seua companyia. En aqueixos llistats es detallen actors, còmics, cantants, ballarins, autors, composició de la plantilla orquestral, i també fent especial menció apareix reflectit el “músico de compañía”. Aquest càrrec l'exercia el compositor que es dedicava a crear les músiques per als balls que s'intercalaven o amb els quals s'organitzava la conclusió de l'espectacle. D'ací, que es sàpiga a ciència certa que la música d'aqueixos ballables no formava part integrant de l'obra que s'havia de representar. Era –ni més ni menys que- un afegitó.

Aquest costum, considerat com una característica quasi exclusiva de l'estil Barroc per la majoria dels autors consultats, està suficientment documentat que va continuar practicant-se al llarg de tot el segle XVIII -i fins ben entrat el XIX- en els escenaris valencians. Ens pot servir d'exemple de tot el que hem dit

respecte d'açò, l'anunci publicat en la premsa de la ciutat el dia 2 d'abril de 1.798.⁶⁶

Si açò va ser així, podem parlar -sense por d'equivocar-nos- d'una prolongació de determinats conceptes i usos, que ens mostren una societat aferrada a les seues tradicions i en la que qualsevol canvi en els seus costums, per insignificant que puga parèixer, suposava una petita transgressió a l'orde establert. De fet, aquest va ser el costum durant tot el segle XVIII a València, on en un principi pareixeria que els teatres van començar a substituir aquells balls per *intermedis* que evidentment resultaven més barats, ja que requerien menys personal i no representaven grans exigències escèniques –com ja s'ha dit anteriorment. Cap als darrers anys del segle, no obstant això, s'aprecia certa decadència d'aquestos intermedis en favor dels balls, que així van recuperar part del terreny perdut, o almenys un cert equiparament. Era llavors habitual que, per aconseguir atraure més l'atenció, l'empresari anunciara les seues funcions informant al possible públic que a més de la comèdia, òpera o drama corresponent, es completaria el programa amb aquelles petites peces, que en parèixer feien les delícies dels assistents. Pot servir-nos d'exemple l'anunci aparegut el Diumenge 21 de desembre de 1.800:

“En la Cofradía de los Sastres, calle de la Cequiola, se enseña hoy unas figuras de madera, vestida de ropas de seda, que representan los actos siguientes: El Nacimiento del Niño Dios, El Bautismo de San Juan Bautista en el Jordán... /... adornados con unos lucidos intermedios, y una completa orquesta de música”.
(DV. XLII, 82 : 332).

⁶⁶ Vid.: document 002.

Sabem també que a Itàlia, el naixement d'aquestos *intermezzi* va ser una conseqüència de les exigències de coherència interna -tant en els continguts com en l'expressió musical- requerides per la sensibilitat del nou segle. La separació entre elements còmics i tràgics va portar a concentrar la matèria còmica entre els actes del melodrama, proporcionant a l'*intermezzo* una posició autònoma d'espectacle independent. Les seues característiques eren les dimensions reduïdes, la presència d'un parell de personatges (una soprano i un baix *bufo* generalment) i els arguments amb un to expressiu que partia del ambient quotidià, en obert contrast amb el to àulic del melodrama. Sabem que amb el naixement de l'òpera bufa italiana, cap a la fi de la primera meitat de segle, els intermedis van anar perdent l'interés del públic en benefici del nou gènere emergent⁶⁷. Un senyal més de que les preferències del públic es dirigien cap als espectacles que es presentaven amb música.

"El período áureo de los *intermezzi* se situó en la segunda y tercera década del siglo XVIII; su decadencia comenzó en los años cuarenta, suplantados por las preferencias del público por el creciente éxito de la *ópera bufa*".
([Russomano, en] Marcello, 2.001: 44).

Però açò ocorria -no podem oblidar-ho- a Itàlia, on de manera especial Venècia representa per a nosaltres el paradigma estètic de les tendències escèniques del moment. Ací a València, el dit fenomen va prendre altres direccions i el gust del públic, en parèixer, va continuar éssent el mateix fins ben entrat el segle XIX. De fet, malgrat apreciar-se cert endarreriment dels intermedis en favor dels balls, al llarg de tot el segle XVIII, la premsa ens ofereix suficients mostres com per comprovar que no s'havien eliminat del tot de l'escena valenciana: "habrán intermedios", "lucidos intermedios con una gran orquesta",

⁶⁷ Efecte que també es va apreciar notablement en els escenaris valencians, com s'ha dit anteriorment.

“habrán boleras”, “se bailará el minueto *afandangado*”, “se completará la función con el baile del minueto *alemandado*”, “se concluirá la función con el baile...”.

En semblants termes a aquests, s'expressen els anuncis del teatre que esquitxotequen les pàgines de la premsa del moment. “Entretenidos”, “divertidos”, “graciosos”, etc., amb aquests qualificatius que els atorguen una peculiar personalitat i que ens suggereixen uns arguments desenfenollits i basats en la vida quotidiana. Aquestes petites peces se'ns mostren amb una imatge de caràcter alegre, desenquimerat, apaivagat i possiblement fins amb certa dosi de mordacitat, que feien les delícies dels valencians⁶⁸. A tot el que s'ha dit hem d'afegir a més, que tampoc València quedava al marge de l'evolució de l'art escènic. També ací –com hem pogut apreciar- van arribar aquelles reformes promogudes per Zeno i Metastasio, que sancionaven la definitiva separació del melodrama en gènere seriós i còmic, creant una clara polarització que s'estendria en els teatres valencians – com s'ha dit- fins al segle XIX.⁶⁹

Amb tot allò que s'ha exposat, veiem com amb aquesta diferenciació de temàtiques, assumptes i caràcters, s'aconsegueix sumar-se i fer perdurar aquella

⁶⁸ La postura de Benedetto Marcello era totalment crítica contra els intermedis de caràcter còmic que s'interpretaven entre els actes del melodrama, a més de la importància excessiva que –al seu parer- els empresaris els donaven junt amb la tramoia i la resta d'efectes escènics de l'òpera. Cf. (Marcello, [1.720] 2.001 : 111, 116).

⁶⁹ “Apostolo Zeno fue un poeta veneciano que protagonizó un primer intento práctico de dotar al melodrama de libretos y argumentos más coherentes con su dedicación al teatro que comenzó en 1.695 y duró cerca de cuarenta años. En sus tragedias predominaban los argumentos derivados de la historia antigua y la novedad de sus libretos estribaba en la total eliminación de la temática cómica. Zeno adoptó un estilo austero y grave que se ha definido como neoclásico *ante literam*”. ([Russomano, en] Marcello, 2.001 : 67).

“Pietro Metastasio (1.698-1.782) otorgó una nueva dignidad al texto literario y construyó un esquema dramático destinado a servir de modelo durante muchos años, contribuyó a crear un prototipo de ópera italiana con una poesía nacida de una musicalidad que se ofrece como creación literaria independiente y acabada en sí misma. En su época vienesa, mostró su fidelidad al concepto retórico y cortesano de la puesta en escena centrada en la exaltación de la figura del soberano”. ([Russomano, en] Marcello, 2.001 : 68-69).

estètica barroca que atorgava al text o a l'assumpte tractat tota la preponderància. Per dir-ho d'una altra manera, es demostra l'adhesió de l'escena valenciana – seguint en això les modes imperants també a la resta del país- a les polemitzades teories dels *affettos*, amb les que cada ària es concentrava en l'expressió d'un sol *affetto*, al qual es lligava en els codis de l'època, recursos musicals precisos que havien arribat a convertir-se en vertaders tòpics. El “lament” –i és només un exemple- es desenvolupava de forma privilegiada sobre una figuració cromàtica descendent en el baix⁷⁰. En el seu moment tindrem ocasió de veure més detalladament com també els compositors clàssics –i de manera especial en les seues obres litúrgiques- tenien molt presents aquells procediments tradicionalment considerats barrocs; aqueixa hermenèutica musical repleta de recursos retòrics, clarament determinats i codificats des del segle XVII. Athanasius Kircher ens mostrava gran quantitat de fórmules, perfectament sistematitzades, en la seua *Musurgia Universalis* de 1.650⁷¹. L'aplicació d'aquestes tesis eren defenses per un dels teòrics il·lustrats valencians més importants del moment, el pare Tomàs Vicent Tosca. El qual, seguint aquelles noves corrents del pensament que havien introduït ací en el País Valencià els *Novatores*, va continuar amb les seues cavil·lacions musico-matemàtiques amb el seu *Tratado de música especulativa y práctica*.⁷²

Comprove's a l'exemple 015, en l'obra de Haydn, com la música està supeditada absolutament al caràcter del text: *passus et sepultus est*, formant un tot

⁷⁰ Exemple 015 (Haydn, F. J.: **Pauken Mass (Mass in time of war)**. Kalmus. New York, sd: 39-40). Aquesta mostra està extreta de la seua *Missa in Tempore Belli “Paukenmesse”* de l'any 1.796 (compassos 78-84, del Credo).

⁷¹ Vid.: documents 003 i 003b.

⁷² Apud (Tosca, 1.754).

complet amb la paraula i la seua semanticitat. El dramatisme i dolor per la passió i mort de Jesucrist, es veu reflectit amb un rotund canvi de volum; les fustes deixen de duplicar les cordes i passen a cobrir buits amb acords en part dèbil; els violins primers arpegien amb semicorxeres sobre notes repetides de violins segons, violes, violoncels i contrabaixos. Però de manera especial ens interessa posar l'accent en el disseny descendent dels baixos del cor que condueix la veu al seu registre més greu i dramàtic, per reforçar el simbolisme de la sepultura per sota del terra i mostrar la sensació de profunditat que tot el passatge adquireix. L'harmonia implícita condueix el discurs des del segon grau rebaixat (D_b) fins la dominant major de la tonalitat principal (G), generant les expectatives suspensives pròpies d'una semicadència. Posteriorment, el caràcter absolutament contrastant que proposa l'esperat text: *et resurrexit tertia die, secundum Scripturas*, sobre el qual atarà la nova secció, d'expressió grandiloqüent pel triomf del bé sobre el mal que suposa, serà esplèndidament resolt amb una explosió de sonoritat. Sèries d'escales ascendents que simbolitzen un moviment d'ascensió i marxa -després de la tràgica calma aconseguida- i elevació, introduiran el text: *et ascendit in caelum*⁷³.

També en el teatre, encara més que el text literari, era la música l'encarregada de representar l'*affetto* de l'ària. El compositor realitzava una pintura sonora a partir d'unes poques imatges contingudes en les paraules i que l'autor del text proporcionava amb generositat d'acord amb fórmules perfectament

⁷³ Com es veurà més endavant, aquestes figures estaven clarament tipificades com a recursos retòrics musicals durant el període barroc. Per exemple, aqueixes línies melòdiques amb intencions retòriques vénen registrades en l'esmentat famós llibre de Kircher (Kircher, 1.650) com: línies melòdiques ascendents *anabasi*; línies melòdiques descendents *catabasi*. Respecte d'això es pot Cfr.: (López Cano, 2.000: 152).

codificades. Aquestes imatges que es derivaven en la seua majoria de la naturalesa solien ser: rius, vent, flors, ocells, tormentes...

Però açò no succeïa només en la música profana, sinó que eren els recursos habituals també, en tota la producció de música paralitúrgica. És el cas també de Josep Pons, del qual podem citar ara especialment, la revolada d'admiració que va despertar amb els efectes de rajos i trons de la tempesta celestial en la seua obra "La Batalla entre Miguel y Luzbel". De fet, com sabem, l'estrena de cada nova obra del mestre Pons era un esdeveniment que s'esperava amb molta expectació per la ciutat, de manera especial -com tindrem ocasió de comprovar més endavant- els villancets de la nit de Nadal.

"El texto del aria *Siam navi all'onde argenti*, de *Olimpiade* de Metastasio, traza un paralelismo entre los de la locura de amor y la situación de un barco entre olas impetuosas. En este caso, la tarea del compositor consistía en ofrecer, tanto en la parte orquestal como en la vocal, representaciones musicales de las olas a través de arpeggios, rápidas escalas, ornamentaciones, figuras rítmicas, etc."
([Russomano, en] *Marcello*, 2.001 : 38-39).

No obstant això, quelcom sí diferenciava la societat valenciana de la tònica general europea. Perquè la línia imperant en la resta del continent era la d'imprimir una dinàmica de "data de caducitat" en els melodrames i els arguments passaven a un segon pla d'importància, ocupant el lloc de privilegi en les preferències del públic les especials característiques de cada virtuos.

"Los melos cambiaban rápidamente, las arias se volvían más extensas, el virtuosismo se incrementaba, la sensibilidad instrumental se transformaba, Con tan solo diez años de vida, un melodrama podía parecer ya irremediamente viejo".
([Russomano, en] *Marcello*, 2.001 : 41).

Sabem que –al menys en una part important- no era aqueix el cas de València⁷⁴, on hem vist que un mateix títol es reposava una vegada i una altra, fins i tot amb molts anys de diferència⁷⁵. Per la qual cosa pensem que la societat valenciana, també en açò, es resistia a canviar els seus hàbits, costums i gustos, mantenint en cartell les mateixes òperes pràcticament al llarg de tot el segle, sempre que tractaren aspectes relacionats amb l'honor, la decència, les bondats règies, qüestions mitològiques, etc., valors eterns en aqueixa societat que es caracteritzava precisament per la seua escassa evolució en l'àmbit de la renovació estètica; societat que pareixeria aferrar-se als principis promoguts pel propi tarannà conservador que les monarquies regnants preconitzaven i que musicalment es veu reflectit per la pervivència d'aspectes clarament barrocs al llarg de tot el segle; conseqüència lògica de l'època de constant canvi i renovació que es va viure en aquell temps.

Per tot això, era indispensable comptar amb la concurrència d'una plantilla orquestral estable, sobre la qual es basarien les orquestracions del "músico de la compañía", i que donara el suficient joc com per acompanyar amb ella les comèdies, tonades i balls de les representacions de teatre, i per descomptat, que es pogueren acompanyar amb certa honestedat les sarsueles i òperes, obres purament del gènere líric. Així veiem, pel que fa a l'evolució de la plantilla instrumental de l'orquestra de teatre, qüestió que és molt significativa comprovar -gràcies a aqueix costum de publicar en la premsa el llistat dels integrants de la companyia- com s'amplia gradualment al entrar en el nou segle, d'acord amb les

⁷⁴ Per obtenir una detallada enumeració de cada u dels títols que es van posar en escena en els teatres de la capital valenciana durant els últims deu anys del segle, Zabala ens ofereix el "Diario de representaciones" –ja citat- amb referència explícita a cada una de les obres. Cfr. (Zabala, 1982 : 173-272).

⁷⁵ És el cas per exemple de les òperes *La Isabela* (vid.: document 004) de Luciano Francisco Comella, que va tenir moltes reposicions; *Artajerjes* de Metastasio; i la sarsuela de Boccherini *La Clementina*.

necessitats concretes de les obres i les possibilitats de l'empresari. Així, el Dissabte Sant de l'any 1.817 (dia 5 d'abril), l'orquestra que es proposa als ciutadans en el Diari de València, per actuar aqueixa temporada, veu augmentat els seus efectius fins a 6 violins, 1 viola, 1 violó i dos contrabaixos en les cordes; a la flauta, fagot i les dues trompes; als quals se'ls afegia un parell de clarinets en els vents. És important fer constar que la missió d'aquestos -en parèixer- era substituir als dos oboès tradicionals en les plantilles orquestrals de les capelles religioses. Tot això, a més, per als dies de funcions ordinàries, perquè s'explica al peu del full que els dies d'òpera l'orquestra augmentarà els seus efectius⁷⁶. En l'aspecte formal en canvi -malauradament- no podem aportar molt al nostre estudi, atès que a dures penes es conserva cap de les partitures d'aquelles obres per al seu estudi, o almenys no han estat rescatades i nosaltres no hem tingut accés a elles. Però amb tot, després de l'estudi de les simfonies i obertures de Josep Pons⁷⁷ -que nosaltres hem recuperat- ens atrevim a afirmar que aquelles tendències estètiques que A. Scarlatti havia introduït⁷⁸ en dividir la simfonia *avanti l'opera*⁷⁹ en tres seccions, no van agradar als compositors autòctons sinó ben

⁷⁶ Vid.: document 005.

⁷⁷ (Ramírez, 1.999). Sempre, no obstant això, tenim en compte que el destí d'aquestes obres no era, de cap mode, antecedir a la representació escènica d'un melodrama en el teatre, sinó l'obertura de les migdiades musicals, concerts sacres que en el seu moment tractarem, o per a ser interpretades en l'ofertori. D'una o una altra manera, la distància que separa unes i altres és abismal, ja que el destí d'aquestes era ser interpretat exclusivament dins del temple.

⁷⁸ És àmpliament conegut que va ésser Alessandro Scarlatti qui va imposar la tipologia de l'ària amb *da capo*, la definició formal de la qual s'imposaria a poc a poc. Aquest tipus d'ària presenta una estructura ternària del tipus ABA en la qual es repeteix la primera part després d'una secció central de caràcter contrastant. Gràcies a aquesta forma ternària el compositor donava redonesa i coherència al seu pensament musical, al mateix temps que els oients podien memoritzar més fàcilment la melodia al escoltar-la una segona vegada amb la repetició. D'altra banda, la repetició de la primera part permetia al cantant variar la melodia i sotmetre-la a un verdader *tour de force* vocal que li oferia la possibilitat d'exaltar el seu virtuosisme davant del públic. Marcello també manté ací una postura feroçment crítica contra els excessius adorns vocals en tresets de semicorxeres, que desfiguren en excés la pròpia música. Cfr. (Marcello, [1.720] 2.001 : 115).

entrat el segle XIX, atenent a una estètica plenament romàntica, ja que s'escapa dels objectius traçats per a aquest estudi. No obstant això, estem segurs que pel contrari sí estaven assentats totalment aquells corrents que Benedetto Marcello criticava en la seua sarcàstica obra⁸⁰, fent ús i abús del

“tiempo francés o *prestissimo* de semicorcheas en Tonalidad mayor, y piano en la misma tonalidad con tercera menor y acabando con minueto, gavota o giga”.
(Marcello, [1.720] 2.001 : 102).

A mena de conclusió.

Amb tot allò que s'ha exposat hem pretés oferir una imatge aproximada de la dinàmica musical a la qual s'havia arribat en la ciutat de València a les darreries del segle XVIII. Aqueix és el període que realment ens interessa, però hem considerat indispensable fer un succint repàs de les diferents activitats recreatives en les que la música –d'una manera especial el que avui considerem “música culta”- formava part o era la part principal.

La música, entesa com a part integrant d'un espectacle –ella sola, acompanyant a un text, un argument, una escena o un gest- no apareixia a València en aquell moment històric, com un fet artístic nou: era el resultat de l'evolució de diversos segles de presència musical regular en els escenaris del País Valencià i de manera especial en l'antiga capital del regne.

⁷⁹ Ací troba Marcello un nou motiu de crítica, pel costum del públic de no prestar atenció a la peça orquestral que obria l'espectacle. Perquè en parèixer “La sinfonía introductoria servía más para callar y reclamar la atención a los espectadores que como pieza musical autónoma. Los primeros minutos se revelaban como el momento más caótico, entre el barullo de los espectadores que aún estaban llegando y los que no se decidían a callarse” ([Russomano, en] Marcello, 2.001 : 58).

⁸⁰ Amb la intenció de polemitzar amb els autors que reemplaçaven les antigues regles del contrapunt per música de danses.

Ens trobem amb un art madur, evolucionat, que compleix unes funcions específiques dintre de l'oferta d'entreteniment a què els ciutadans de les diferents classes socials tenien accés. Dificilment s'haguera pogut entendre l'escena valenciana del moment, mancant de l'acompanyament de la música d'orquestra en el teatre. Així, s'havia convertit en una necessitat ineludible per a tots els empresaris de teatre. El "gust" del públic –com s'ha vist- creava la necessitat de que els espectacles escènics estigueren acompanyats de la música. De manera especial es tenia certa predilecció pels muntatges operístics. Però era impensable, encara que es tractara d'una comèdia de teatre, que no s'esquixara amb aquells balls, intermedis i tonades, que el públic valencià del moment exigia: el mateix públic que integrava les masses de feligresos que acudien fervorosos a l'església, a escoltar les pregàries –en les quals sempre, ineludiblement també, estava present la música-. Aqueixa música que -com tindrem ocasió de comprovar en el seu moment- compartia certs criteris estètics amb aquesta altra. No eren rotundament diferents. Més prompte al contrari, coexistien en ambdós determinades màximes que els eren comunes. En aquell moment, la funció principal de la música era –sense cap dubte- la d'acompanyar al text i reforçar la seua semanticitat. Indistintament que es tractara de música per a l'escena o per a l'església. De fet, com esperem poder mostrar, aqueixa certa "teatralitat" que transcendeix el fet litúrgic, no és sinó una conseqüència de tot el que hem exposat. Calia mostrar, ensenyar, entretenir, formar, allisonar... L'església d'aquell moment es va adherir a les tendències imperants en la música escènica: claredat melòdica i senzillesa harmònica, contra les elaborades elucubracions contrapuntístiques que no deixaven transcendir el missatge del text diví i el convertien en intel·ligible per a l'assemblea de feligresos. Tot això –i d'una manera rotunda- per a la música paralitúrgica, l'objectiu de la qual era clarament aconseguir atraure als fidels al culte i al temple. Com veurem, una altra cosa ben

diferent serà el llenguatge musical utilitzat directament per a l'alabança divina, per a la litúrgia, per al ritu; on el diàleg directe amb la deïtat exigeix –i sols és una mostra més- mantenir-se aferrat a la més arcaica tradició de música religiosa, i es continue utilitzant per a això els recursos contrapuntístics més tradicionals. Emprant, de forma especialment preferent, els antics procediments compositius a partir dels *cantus firmus* eclesiàstics procedents del cant gregorià.

Tot això –com s'ha vist- emmarcat dins d'una estètica semblant a la de la resta de capitals espanyoles i no molt diferent de la imperant en la totalitat dels escenaris europeus. La teoria dels *afectos* anteriorment esmentada –a la qual hi tornarem en el seu moment-, havia deixat la seua empremta en les nostres gents i el “bon gust” del moment era hereu d'aquella i de tota la càrrega cultural que aportava la tradició occidental. No es romanía aliè a les noves corrents estilístiques. Les puntuals diferències trobades no responen a cap tipus d'aïllament cultural. Més bé, al contrari, són la conseqüència d'una forma de ser –específicament mediterrània- i compartida per altres escenaris de cultures amb una mateixa influència històrica. Ja s'ha vist la similitud trobada entre els gustos i exigències del públic venecià amb el valencià i com mostra de tot el que s'ha dit, potser serveixca de colofó la següent frase del pare Tomàs Vicent Tosca que resumeix l'assumpció plena pels nostres teòrics, d'aquella teoria *afectiva* –abans exposada- que va tenir el seu origen en els teatres italians de finals del segle anterior:

“Ella [la música] es la que reduciendo a concordias encontradas, y diferentes voces, eslavona una cadena, que aprisiona con suavidad los afectos; y con la mixtura gustosa de sus consonancias, vuelve sabroso lo insípido, y lo amargo apetecible (...)”⁸¹
(Tosca, 1.754 : 337).

⁸¹ El subratllat es nostre.

2.2.

LA MÚSICA EN EL MARC RELIGIÓS.

Així com el segle XVI és el segle de la polifonia i el contrapunt, a l'escoplaire del qual –com veurem més endavant- naixeren a València les capelles musicals de la Catedral i de la Cort del Duc de Calàbria, el XVII és el de la multicoralitat, ampul·lositat i grandiloqüència, amb el naixement de la capella musical del Reial Col·legi Seminari de Corpus Christi i el XVIII és el segle en què la música religiosa obté autèntica popularitat, encara a costa de perdre religiositat –en certa manera- en favor de la teatralitat que rodeja totes les cerimònies litúrgiques, arribant a produir-se abusos en aquest camp que ja van ser posats de manifest en aqueix mateix moment com hem vist. És el moment de l'esclat de les agrupacions musicals a la ciutat, en el qual naixen diverses capelles parroquials, les quals acabarien concordant-se per evitar la competència entre elles en arribar les darreres dècades del segle i la crisi econòmica que es produiria amb el canvi de segle. Són les anomenades “capillas menores” pel baró d'Alcahalí (Ruiz de Lihory, 1.903 : XXIX): com ara les de Sant Martí, Sant Joan del Mercat, Sant Andreu, Sant Esteve i Santa Caterina.

El segle XVIII és doncs, el moment en el qual també s'introdueixen nous instruments a les capelles musicals, començant per la pròpia Capella Reial de Madrid, en arribar-hi al poder els monarques Borbons, els quals col·laboraren decisivament en l'adopció de les sonoritats italianitzants que s'aconseguien amb el predomini dels instruments de corda fregada, com ara els de la família del violí. També a les capelles religioses, cap a la fi del segle, s'havia imposat definitivament la sonoritat més brillant d'aquestos, desbancant la primitiva

sonoritat més opaca produïda pels instruments pertanyents a la família de les violes. Els primitius acoblaments instrumentals tant nodrits d'instruments de vent –de manera especial a la música espanyola on aquella sonoritat era una de les característiques pròpies i característiques- es van definint com el que seria el conjunt instrumental per excel·lència a partir d'aqueix moment històric: l'orquestra.

En el segle XVIII és també quan conviuen al temple la música religiosa i la profana, inclusió aquesta, que venia propiciada per l'acceptació –la qual cosa derivaria en l'ús habitual- d'interpretar dintre de l'església peces musicals en llengua romanç, fet què es posava especialment de manifest amb la interpretació dels villancets. És el moment on la música instrumental sola -anomenada *pura*- obté una especial importància en generalitzar-se el seu ús a totes les capes socials i en el qual es sol·licita amb assiduitat la concurrència de les capelles musicals per celebrar -amb la major pompa- les cerimònies sagrades per tota classe d'estaments, convents, gremis, confraries, ordes militars i religioses, etc. Per als propis músics era un repte i tenien a gala lluir tota classe de mitjans amb el cor de beneficiats revestits de rics ornaments, i sobretot amb la capella de música, amb els seus cantors i instrumentistes al complet. Açò cal interpretar-ho dins de l'esperit d'una època en què es conceptua la música religiosa com un vertader espectacle i els temples són l'escenari ideal on s'emmarca tota aquesta teatralitat. La mateixa música que s'escolta al temple –de manera especial aquella que no està específicament destinada a l'acte litúrgic- deixa de costat la seua gravetat tradicional, per convertir-se -de vegades- en pura diversió; com ho testimonien les pròpies “migdiades musicals”, documentades àmpliament en el *Diario de Valencia* i que tractarem amb tot detall al seu moment.

Per altra part, la capella de música de la catedral valenciana era el nucli al voltant del qual continuaria capgirant la formació del músics -especialment els directors i compositors⁸²- fins ben entrat el segle XX. Podem recordar en aquest punt que el mateix naixement del Conservatori estaria potenciat precisament per la *Real Sociedad Económica de Amigos del País* de València, encomanant-li-ho a Pascual Pérez Gascón –la formació musical del qual havia estat a la capella de la catedral amb el mestre Pons- com tindrem ocasió de estudiar més àmpliament al seu moment i José Climent ens confirmava, en posar de manifest que:

“En Valencia la música religiosa puede considerarse como exponente del mundo musical valenciano hasta entrado el siglo XX. Grandes compositores valencianos han tenido, y tenían aún más en aquel siglo, grandes vinculaciones con el mundo musical religioso. Giner, Pérez Gascón, Úbeda, etc... eran músicos nacidos en el mundo musical religioso, con conocimiento perfecto de este género musical que nunca dejaron de cultivar”.

(Climent, 1.979 : 8).

Aquestes paraules tretes del pròleg al catàleg dels fons musicals catedralicis - que José Climent va realitzar- i nosaltres prenem prestades, ens donen a entendre la importància que va tenir especialment la Catedral, però també el Patriarca i els altres centres musicals religiosos a la ciutat de València, fins ben entrat el segle XX.

Com hem pogut comprovar, a les darreries del segle XVIII, València era una capital amb un important ambient musical, també a l'univers religiós. L'oferta musical que els habitants de la ciutat podien trobar per tot arreu la

⁸² Encara que com es sabut, aquestes figures i les seues funcions no estaven clarament diferenciades aleshores –tal com ho entenem avui en dia- de les pròpies dels músics instrumentistes o cantors, tots els quals ben be podríem considerar llavors com músics-artesans. De fet, la primera vegada que trobem utilitzat el mot “Director de la Orquesta” a València, és en un anunci aparegut en la premsa presentant la llista de components de la Companyia Còmica per a l’any 1.813, com director de l’orquestra del teatre. Vid.: document 006.

situava en un lloc destacat pel que fa al context del moment històric en el qual centrem la nostra investigació. Tots el gèneres tenien cabuda als espectacles musicals que hom organitzava; ja fóra al teatre o a l'església tothom podia gaudir d'una esplèndida velada de música, oferida sovint, per una d'aquelles capelles que estudiarem tot seguit. Acceptant, però, el fet innegable que de les nombroses capelles religioses de la ciutat, el centre més important -pel que fa a la quantitat d'actuacions i de components de la seua orquestra, la qualitat de les composicions que s'interpretaven i el nivell de "professionalisme" dels músics que les tocaven- era sens dubte la capella de música de la catedral.

2.2.1.

Les capelles de música.

Capella de música era el nom amb el qual es coneixia l'espai o sala, generalment prop del claustre, on es realitzaven els assajos musicals. Per extensió, aquest mot va passar a designar al grup d'instrumentistes i cantors encarregats de la música per a la litúrgia, amb els seus llibres de faristol, instruments i solemne vestimenta distintiva. El seu origen podríem trobar-lo en les antigues *Scholae Cantorum*

"en auge especialmente entre los siglos VII i X en las sedes episcopales i los monasterios".
(AAVV, 1.980. I : 224).

A les antigues capelles musicals, compostes per un reduït grup de cantors, en el que s'integraven xiquets i adults, amb un relatiu grau d'especialització en el cant i la principal missió dels quals era interpretar música vocal polifònica en els actes litúrgics del culte diví, s'afegien

"otra suerte de instrumentistas, englobados todos bajo la denominación de capilla de ministriles".
(Rubio, 1.983 : 13-14).

Malgrat que la presència d'aquests *ministrers* es comença a notar des d'abans de forma circumstancial

"no es sino desde principios del segundo cuarto del siglo XVI que [els ministrers] empiezan a incorporarse a las capillas, en calidad de elementos estables"
(Rubio, 1.983 : 43).

Ministrers era la forma de designar els joglars instrumentistes al servei de la capella reial, o catedral, a partir del segle XVI. Era un

"nombre venido del otro lado de los Pirineos, puede ser por obviar la connotación peyorativa que había venido acumulando la palabra juglar".
(Fernández de la Cuesta, 1.983 : 329).

D'aquesta manera, cada catedral hispana tindria doncs, un grup de cantors i d'instrumentistes anomenat Capella de música, l'única raó d'existència del qual serà la de col·laborar amb les seues veus i els seus instruments al major esplendor de la celebració litúrgica. Al front de tots ells, estava el Mestre de capella, màxima autoritat artística d'aquella, càrrec que tenia més dignitat i exercia cert ascendent sobre la resta del capellans cantors i ministrers que integraven la capella. Estava ocupat per una important personalitat, la missió del qual era la de compondre, assajar i dirigir la pròpia capella en les seues actuacions. Formava part també de les seues obligacions tenir els escolans a casa seua, cuidar de l'alimentació i vestit, de la bona educació i comportament, i d'ensenyar-los –a més de música- també a llegir, escriure i la doctrina cristiana.

A imitació d'aquestes capelles religioses, van nàixer també les capelles de cort. Els monarques i grans senyors, van crear les seues pròpies capelles musicals, que a més d'ocupar-se de la música religiosa havien de fer-ho també de la música profana, acompanyant festes, recepcions, banquets, balls i la resta de cerimonial cortesà.

Durant els segles XV i XVI, van existir a Espanya algunes de les millors capelles cortesanes del seu temps, com ho testimonien els cançoners i col·leccions

de música de l'època, mitjançant els quals podem fer-nos una idea de la fastuositat de les cerimònies i la importància que es donava a la música en aqueixes corts. Entre d'altres: el Cançoner de Palau, de Barbieri o de la Cort dels reis Catòlics (Barbieri, 1.890; Anglés, 1.947); el Cançoner de la Casa de Medinaceli i el Cançoner d'Uppsala o de la Cort del Duc de Calàbria (Querol, 1.972; Mitjana, 1.980).

El baró d'Alcahalí, en la introducció del seu Diccionari cita un document – malauradament desaparegut- amb el qual es testificaria la creació a València d'unes "escuelas mayores de canto" baix la protecció del capítol de la catedral pel Bisbe Hug Fenollet, datat el 20 d'abril de 1.300, pel qual s'anomena Jaume Vidal mestre de l'esmentat organisme (Ruiz de Lihory, 1.903 : XXIII). Sense dubte, estem davant d'una prova testimonial de gran importància, ja que documenta des de principis del segle XIV la tradició de l'estudi de la tècnica vocal a València, en ple moment de gestació de les primitives temptatives i formes polifòniques. El mateix autor ens aporta el document del nomenament de Jaume Vidal:

"Hugo miseratione divina episcopus &... dilecto nobis Jacobo Vitalis presbitero nostre diocesis salutem et bonis moribus abundare. Aetas scientia et sufficientia ac mores laudabiles quibus estis dono domini decoratus nos judicantes ut vos prerrogativa aliqua acollimus ac ficiamur vobis gratiam liberales. Quia igitur majores scholas cantus nostre sedis Valentie vobis de consensu venerabilium virorum dominorum Bartolomei Catano Petri de Abacio Anthoni del Picatto Guillermi Michaeli et Pietri de Gadillo canonicorum dictae sedis in sacristia ejusdem una nobiscum sono campane convocatorum et more solito congregatorum Paschale capitulum celebrantium concedimus et donamus dum vita duxeritis in humanis. Ita quod vos et nullus alius sitis magister in dictas scholas cantus et effectu et toto vestro pose scholares fideliter doceatis et habeatis ab eis salarium competens juxta vestrum laborem et qualitatem et conditionem personarum ut est hactenus consuetum et quod divino intuitu erga scholares pauperes vos in domino misericorditer habeatis. Retinemus autem quod divino intuitu erga scholares pauperes vos in domino misericorditer habeatis. Retinemus autem quod si forte nobis videretur ut haberetis aliquod impedimentum quod non posetis seu nolletis sufficienter et debite tenere et regere dictas scholas liceret de consensu dicti capituli de eisdem providere illi cui nobis videretur dignius providendi ac presenti collatione nullatenus opsistente. In cujus rei testimonium presentem nostri et prefati capituli sigillis im pendentibus munitam

vobis duximus concedendum. Datum et actum in dicta sacristia vicesima die aprilis anno domini MCCC quinquagesimo primo Hugo episcopus".
(Ruiz de Lihory, 1.900 : XXIII).⁸³

Més endavant el mateix autor, cita els llibres de tresoreria dels anys 1.425 i 1.426, on apareix la relació nominal dels músics que actuaven no sols en les festes de caràcter religiós, sinó en les múltiples diversions que es succeïen en aquella fastuosa cort ducal; segons la qual

"la capilla de música de la corte del Duque de Calabria, estaba formada por 18 músicos adscritos al palacio real".
(Ruiz de Lihory, 1.903 : XXV).

⁸³ La referència d'aquest document que ens dóna l'autor es la següent: "Pág. 46. Libro *Colaciones* del año 1.350 al 51. Archivo Curia Eclesiástica".

2.2.1.1.

Les grans capelles de música de València (1794-1818).⁸⁴

Cap a la fi del segle XVIII les capelles musicals de València influïen, d'una forma decisiva, en la dinàmica de la vida social i religiosa de la ciutat. La gran quantitat de cerimònies -que pràcticament a diari- se celebraven, contaven amb la participació d'algunes d'elles, sempre que es pretenia donar especial rellevància a la funció. Confraries, gremis, comunitats religioses, ordes seglars, parròquies, nobles cavallers i dames, tots s'esforçaven en oferir rogatives, misses solemnes, processons, i tot tipus de compliments als seus patrons. La participació de la capella de música en les principals cerimònies religioses de la ciutat, per solemnitzar més l'acte, era del tot imprescindible.

L'ambient religiós que es respirava a València era realment important. No hi havia cap dia sense que tinguera la seua celebració. El *Diario de Valencia* encapçalava tots i cada un dels seus exemplars amb l'anunci de l'església, parròquia o convent, on es podia aconseguir la indulgència de les quaranta hores assistint aqueix dia i quins altars calia visitar per obtenir la indulgència plenària.

A la gran quantitat de convents “de totes les ordres religioses que tenien representació conventual a València” (Fuster, 1.992 : 161), i les catorze parròquies en què tenim constància que es repartia la ciutat⁸⁵, cal afegir-hi a més, la Catedral, la Capella de la nostra Senyora dels Desemparats, l'església del Col·legi de Corpus Christi, un gran nombre de petites capelles i les parròquies

⁸⁴ Especial tractament donarem més endavant, a la capella de música catedralícia, per ser el núcli on hem centrat la nostra investigació.

⁸⁵ “San Pedro, San Martín, San Andrés, Santa Catalina, San Juan, Santo Tomás, San Estèvan, San Nicolás, el Salvador, San Lorenzo, San Bartolomé, Santa Cruz, San Valero, San Miguel” (DV. XIX, núm. 9 : 35) del divendres 9 de Gener de 1.795.

dels ravals i de les rodalies. Entre totes elles, es disputaven com oferir una cerimònia més sumptuosa i luxosa als fidels: junt amb el solemne *orador sagado* -omnipresent en qualsevol cerimònia-, la riquesa desbordant del temple i dels ornaments litúrgics, la fastuositat del culte amb tota sort de gestos, reverències, olors i textos llatins –per altra banda incomprendibles per la majoria dels fidels- conformen una impressionant escenografia, en la qual es feia imprescindible la participació de la música per engrandir, encara més, tot el ritual.

El fet que el segle XVIII –de manera especial el primer quart- fóra una centúria de certa expansió econòmica al País Valencià, com conseqüència de l'ampliació de les zones de regadiu, les noves varietats de conreus adoptades, el despuntar de les petites indústries artesanes ciutadanes i una emergent comercialització dels productes manufacturats⁸⁶ va fer que tot tipus d'institucions –de manera especial les religioses- rivalitzaren per solemnitzar al màxim qualsevol esdeveniment social, a més de les festes tradicionals religioses i profanes. Per això no és d'estranyar que nasqueren al llarg del mateix segle diverses capelles musicals –com hem vist-, les quals van tractar de cobrir la gran demanda de serveis musicals que sorgia per part de tota classe d'institucions. Però com veurem més endavant, aquesta activitat no es mantindrà constant al llarg dels vint-i-cinc anys en els quals hem centrat el nostre estudi: l'agitada vida política i els importants canvis que es produïren en la societat inevitablement modificarien els hàbits de comportament dels seus habitants, gremis i institucions.

Les successives guerres amb Anglaterra i França, l'ocupació francesa, la

⁸⁶ Hem seguit per aquestos aspectes de la economia al País València a Fernando Andrés Robres i Ricardo Franch Benavent (AAVV, 1.988; II : 523-542).

guerra de la Independència, els regnats de Carles IV, els motins, les abdicacions, Josep I, la Constitució del “dotze” i Ferran VII al tron són esdeveniments tan importants, que després d'ells la ciutat no tornaria a ser la mateixa. Tots aquests succeïts comportaren –com veurem- el despertar d'una nova sensibilitat. Així doncs, es vivien els últims episodis de *l'Ancienne Règime* i per primera vegada es plantejaven (encara que tímidament) –i també al País Valencià-, aquells nous valors i conceptes socials que s'estenien arreu del continent europeu, la llavor dels quals havia estat dipositada en el sentiment col·lectiu pel breu període francès a la península.

La capella de música del Palau Reial.

Segons la tradició, l'entrega de les claus de la ciutat de València al rei Jaume I el Conquistador l'any 1.238 es va efectuar a l'alqueria del rei àrab Ceit-abu-Zeid. En lloc es va construir el Palau Reial, el qual va ser enderrocat per ordre del general Blake en 1.811 -durant la guerra de la Independència- per evitar que els invasors francesos tingueren un punt estratègic en l'atac a la ciutat.

El palau reial havia estat la residència habitual dels reis de la dinastia catalano-aragonesa durant els seus períodes d'estada a València, especialment fins a l'època del rei Alfons V el Magnànim (1.416 - 1.458). Després de la unificació dinàstica entre Castella i Aragó, la presència dels reis espanyols a la ciutat i el seu palau es va fer més escassa. No obstant això, cabria destacar l'estada del rei Felip III, que es va maridar amb Margarida d'Àustria el 18 d'abril de 1.599 a la catedral de València. Així, el palau es va convertir en la residència dels Virreis, o Lloctinents generals del Regne, a partir del segle XVI. Al principi pertanyien a la

mateixa reialesa, com era el cas de Germana de Foix -vídua del rei Ferran el Catòlic- i el seu tercer espòs el Duc de Calàbria, que com hem vist anteriorment va coincidir amb un moment d'especial brillantor i floriment de la vida cultural a la urbs. Després de l'abolició dels furs, a primeries del segle XVIII, va desaparèixer la representació personalíssima del sobirà i el palau va passar a ser residència dels Capitans Generals, els quals pretenien conservar -almenys en part- el prestigi monàrquic.

El sumptuós edifici no sols va servir d'estança del virrei, sinó que es va convertir en el centre de govern del regne, reunint el Tribunal Superior i la Reial Audiència, servint d'Arxiu Reial -que més tard passaria a l'Arxiu de la Casa Professa- com va disposar Carles III per formar l'Arxiu general del Regne. En temps de Pere IV (1.336 - 1.387) va ser destruït en part i alçat de nou, en acabar la "Guerra de los dos Pedros" (Llorente, 1.889 : II, 10-11). Va ser el rei Cerimoniós el que va posar

"(...) especial cuidado en su capilla, que llamó de Santa María de los Ángeles. Constituyó cinco capellanías sobre la única existente, y dos escolanías".
(Boix, 1.845 : 428-431).

Després de totes aquestes dades, suficientment conegudes, sobre els aspectes històrics del Palau Reial de València, convé entrar de ple en l'aspecte musical. No ens estendrem en el virregnat de Na Germana de Foix i el Duc de Calàbria, període molt estudiat per destacats musicòlegs -com hem vist- de la talla de Rafael Mitjana, Higinio Anglés, Leopoldo Querol, o més recentment i de manera especial pel professor José M^a Vives, catedràtic de Musicologia al Conservatori Superior de Música de València (Vives, 1.990). No obstant això, hem de confessar-nos deutors del detallat estudi publicat per Fernando

Pingarrón, on trau a la llum la nova documentació trobada, referent a la fundació d'una capella de música a l'església del Palau Reial el 1.769 i sota l'advocació de Santa Caterina màrtir (Pingarrón, 1.983).

La notícia ens resulta clarament important i insòlita, perquè acreix el nombre que fins aqueix moment es tenia sobre aquestes institucions musicals en la nostra ciutat i per la data de la seua fundació. A primer cop de vista es troba molt distant del desenvolupament i activitat cultural que respiraven els antics murs del Reial, unes centúries abans, especialment com ja hem vist durant el regnat d'Alfons V el Magnànim i el virregnat de Germana de Foix i el Duc de Calàbria, en contrast amb la dèbil gestió cultural en general i musical en particular, que se'ls suposava als capitans generals de la segona meitat del segle XVIII que regentaven el palau.

L'advocació de Santa Caterina màrtir, sota la qual va ser instituïda aquesta capella de música, ens ha ocasionat una sèrie de dubtes en la nostra investigació. De fet, quan estàvem realitzant el treball de camp, vam trobar referències a l'actuació de la música de Santa Caterina a l'església parroquial de Sant Martí, amb motiu de la celebració de la festa del Corpus Christi, el diumenge 7 de juny de 1.801 (DV. XLIV, 68: 308)⁸⁷. Per l'excepcional de la situació i amb la falta absoluta de referències a la capella reial en la premsa de l'època, optarem per pensar en la possibilitat de creació d'una capella musical a l'església parroquial de Santa Caterina, intramurs de la ciutat, possibilitat que es veu reforçada amb les dades que ofereix Fernando Pingarrón en el treball abans esmentat, al suposar-li a la capella reial una vida d'uns quaranta anys (Pingarrón, 1.983: 6), no fent-la arribar més enllà de principis de la guerra de la Independència, quan es va

⁸⁷ Del mateix dia.

esfondrar el Palau Reial, com ja hem vist. Entre els documents que aporta, estan transcrits els estatuts fundacionals de la citada capella (Pingarrón, 1.983 : 11-16). Amb ells obtenim nombroses dades sobre el funcionament, components, actuacions i càrrecs que regien les capelles musicals del seu temps. Així, sabem que estava integrada per 18 components, incloent el Mestre, fent menció a quatre *Ynfantillos*, a la forma de vestir-los i les seues obligacions a la capella, deixant oberta la possibilitat que se superara aquest nombre d'integrants, per alguna raó excepcional.

Al detallar les obligacions i drets del Mestre, trobem també el que era la pràctica habitual en les altres capelles valencianes, destacant l'obligació de “dàrlacion a los Niños, y a quien lo necesitase” i quan es menciona el sou d'aquest, trobem referències importants sobre el costum habitual de celebrar migdiades a la ciutat.

“(...) se le hayan de dar dos porciones, la una por regir [**dirigir, concertar, marcar el compàs**] la capilla, y la otra por componer y copiar los papeles de la Música, y en los Rosarios y Siestas lo mismo, que en las [**demés**] capillas”.

Novament en l'apartat referit les obligacions del càrrec de

“Combocador. Este tiene la obligación de Convocar toda la capilla a qualquiera acto, que tuviere, y también para las Siestas o Rosarios, aunque no vaya”.
(Pingarrón, 1.983 : 14-15).

Finalment, és evident que els músics i la capella desenvolupaven una activitat molt important, per la quantitat d'observacions que figuren en els estatuts referents a les actuacions amb altres capelles i la pròpia

“Que la Capilla del Real Palacio sea la preferida a qualquiera otras funciones, de suerte,

que no puedan ajustar ninguna, aviendo funcion en la Real Capilla dicha".
(*Ibídem*).

La Capella del Patriarca.

La importància d'aquesta capella va ser tan gran, que malgrat no haver trobat més que una breu referència a ella en la premsa del moment (DV. XCIX, 32 : 144)⁸⁸ hem cregut convenient fer-li una petita semblança.

València té, a partir del segle XVII, un altre centre important de vida i formació musical: La capella del Reial Col·legi Seminari de Corpus Christi o del Patriarca, com se'l coneix des de sempre pel seu fundador. Aquesta capella va nàixer de la catedral i el seu primer mestre, Narciso Leysa, va ser un vell cantor d'aquesta. No va ser un gran compositor, però el seu mèrit fonamental va estar en l'organització de la capella, a imitació de la catedralícia, però amb més severitat. El seu repertori, extens i important, no abraça tots els gèneres vigents en el transcurs dels anys, perquè els compositors havien de sotmetre's a les línies rectores traçades pel sant fundador: Joan de Ribera. Havia nascut a València una nova institució musical que anava a ser de gran transcendència pel que fa a l'evolució de la música, arribant a tenir -entre els seus mestres de capella- un músic excepcional, que seria un dels màxims representants de la multicoralitat, característica fonamental del que s'ha vingut en anomenar "l'escola de polifonia valenciana": Juan Bautista Comes.

El primer virrei del segle -1.602- no podia tenir capella musical a l'estil del

⁸⁸ Del dissabte 1 d'abril de 1.815.

Duc de Calàbria: era el mateix arquebisbe i ja tenia els seus músics a la capella catedralícia. D'altra banda, no resulta fàcil pensar que Sant Joan de Ribera tinguera una capella musical per a la diversió de les seues estones d'oci, ni per a festes i balls cortesans. La seua idea pareix una altra: la de buscar i trobar la forma de portar els fidels a un culte, humanament més digne. Per això, volia que en la recent fundada església, els oficis

"se digan y se canten con toda pausa y atención de manera que se conozca que los que cantan consideran que están delante de Dios nuestro Señor".
(Climent, 1.989)⁸⁹.

Climent insisteix en que els instruments estaven prohibits (Climent, 1.989 : 31), però no tots els autors pensen igual. De fet el Baró d'Alcalalí ens aporta que a les constitucions fundacionals d'aquesta Capella es feia menció explícita a determinades places per a instrumentistes.

"En las Constituciones de la Capilla del Colegio de Corpus Christi, formadas por el Beato Juan de Ribera en 1610, figuran como servicio permanente 30 capellanes primeros y 15 segundos para prestar el servicio de Coro, debiendo elegirse entre ellos un mastro de Capilla, dos domeros, dos capiscoles, un organista, dos evangelisteros, dos epistoleros, un tiple, un contrabajo y un contralto, seis infantes de coro y seis ministriles (...) tales que se tengan por los más hábiles y perciban cada uno 300 libras al año, además de cinco sueldos por cada misa de sufragio, estando obligados dichos ministriles á tañer siempre que al Colegio se le ofreciere por algún caso extraordinario".
(Ruiz de Lihory, [1.903] 1.987 : XXVIII)⁹⁰.

En el que sí coincideixen tots els autors consultats al respecte és en la utilització de la llengua vulgar per a l'ús de la seua església. Així doncs, es va potenciar quasi exclusivament la música vocal litúrgica i en la llengua oficial

⁸⁹ Estret de les Instituciones por las que ha de regirse la Capilla del Corpus Christi.

⁹⁰ Els subratllats són nostres.

destinada per al culte catòlic: el llatí. Els villancets, que com sabem estaven compostats en llengua romanç, estaven prohibits per l'esperit de la seua fundació.

El Patriarca està consagrat al Santíssim Sacrament, per això encara avui la festa del Corpus Christi es celebra amb la màxima solemnitat i -possiblement per l'origen sevillà del seu fundador- s'establiren les danses del corpus⁹¹, actualment en desús (Climent, 1.989 : 33).

⁹¹ Es de sobra conegut el fet que a la Catedral de Sevilla encara avui es manté el costum de aquestes danses a dintre del temple, les quals ballen els "seises", que són els sis xiquets cantors que les representen i precisament del seu nombre obtenen tal qualificatiu. Especial menció -al respecte d'aquestes danses a València- mereixen precisament les magistrals "Danzas al Santísimo Corpus Christi" del compositor Juan Bautista Cabanilles.

2.2.1.2.

Les Capelles de música parroquials.⁹²

Sant Martí.⁹³

Les primeres referències històriques sobre la parròquia de Sant Martí de València, es remunten a l'època de la conquesta de la ciutat,

"Consagrada amb altres nou parròquies de la ciutat àrab el mateix mes d'octubre de 1.238 per Pere d'Albalat, arquebisbe de Tarragona".
(Pingarrón, 1.982 : 3).

Malgrat què les notícies sobre orgues i organistes es remunten a quasi un segle abans, una de les primeres referències que obtenim sobre el *capiscol*⁹⁴ es deu a mossèn Joan Porcar, capellà de Sant Martí i autor d'un cèlebre dietari entre els anys 1.589-1.629, en el qual apareix el nomenament d'Andreu Montserrat com capiscol de la mateixa (Pingarrón, 1.982 : 78). No obstant, pel que fa als mestres de capella de Sant Martí, la primera notícia documentada es refereix a mossèn Roque Monserrat. Per acord del clero, de 10 de juny de 1.661, se li nomena examinador per a cobrir la plaça de capiscol,

"que obtuvo Bartolomé Castellano, después de una brillante oposición".
(Pingarrón, 1.982 : 80).

⁹² L'activitat d'aquestes capelles menors, podem comprovar-la als gràfics 001 - 003.

⁹³ Les referències històriques sobre els antecedents de la parròquia de S. Martí les prenem de l'estens estudi sobre la mateixa, que ens ofereix també Fernando Pingarrón.

⁹⁴ En alguns moments s'utilitza el terme com sinònim de Mestre de Cor.

A la vista d'aquestes dades, hem d'acceptar que a mitjan del segle XVIII, ens trobem una capella ja plenament consolidada i instaurada en certa tradició interpretativa reconeguda.

Al llarg del segle XVIII, diversos personatges se succeeixen ocupant el lloc de Mestre de Capella, fins que a principis del segle XIX trobem Salvador Giner⁹⁵ (Galiano, 1.992 : 307-310). Aquest Salvador Giner doncs, va ser Músic Major de Regiment però abans mestre de capella successivament en Sant Martí, Sant Andreu i Sant Joan. La seua qualitat estava àmpliament demostrada, a l'acceptar que formara part de tots els tribunals d'oposicions a músic de capella (Ruiz de Lihory, 1.903 : 275).

Com podem comprovar en el gràfic 001, la capella de música de Sant Martí, possiblement la capella parroquial més antiga de la ciutat, tenia una important activitat, també fora de la seua seu.

Segons el baró d'Alcahalí, la capella de música de Sant Martí, junt amb les capelles de Sant Andreu i Sant Joan, eren les úniques en aquell moment a València i van firmar un conveni de concordança en 1.770, creant un front comú, pel fi d'evitar la competència que entre elles havia sorgit (Ruiz de Lihory, 1.903 : 275).

⁹⁵ No confondre amb Salvador Giner Vidal, patriarca del poema simfònic valencià de quasi un segle després.

Sant Joan del Mercat.⁹⁶

Diu Jesús Villalmazo (1.992), que cap a la fi del segle XVII el clero de la parròquia de Sant Joan del mercat es va animar a crear -sota la seua protecció- una capella musical parroquial, comproment-li una sèrie d'actuacions fixes a l'any i oferint-li certa independència, per poder actuar fora de la seua seu. La seua època més brillant va ser a mitjanies del segle XVIII, que com hem vist, junt amb les capelles de Sant Martí i Sant Andreu, va contribuir a ressaltar la vida religiosa i musical de la ciutat de València i els pobles dels voltants. Va comptar la capella amb grans mestres i un nombrós grup d'excel·lents músics cantors i instrumentistes. Però, lamentablement, s'han perdut les actes de la capella musical de Sant Joan del Mercat, de les que diverses vegades parla el baró d'Alcalalí, i que ell va poder consultar per escriure la seua obra. Però d'altra banda, Villalmazo també diu haver trobat alguns protocols notariais (1.992 : 39) que contenen diverses escriptures públiques amb contractes de nomenaments de mestres de capella i de col·lectors, la qual cosa ens pot completar el coneixement intern de la mateixa i sobretot, donar-nos a conèixer els noms dels seus membres, mestres i músics, amb els que se supleix la pèrdua de les dites actes (Villalmazo, 1.992 : 63-81).

Sant Andreu.

La capella de Sant Andreu forma part d'aqueix tipus de capelles que van nàixer, davant la gran demanda de música religiosa, a mitjanies del segle XVIII, i

⁹⁶ La capella de Sant Joan del Mercat, apareix en els avisos de la premsa amb distints noms, que per raons òbvies, nosaltres hem unificat en el de Sant Joan. Es refereixen a la mateixa agrupació les cites a la *Capilla de los Santos Juanes, San Pedro Mártir i San Juan del Mercado.*

va aconseguir sobreviure fins al primer terç del segle XIX (Villalmazo, 1.992 : 20). Suposava junt a les de Sant Martí i Sant Joan del Mercat, amb les que va firmar l'acord de concordança que ja hem vist, la continuació de les capelles privades que existien a la ciutat, les quals depenien exclusivament del mestre que les formava. El baró d'Alcalalí les cita en el seu diccionari, donant, a més a més, els noms dels mestres que les regien (Ruiz de Lihory, 1.903 : 387).

Per un altra banda, es tracta d'una tradició aquesta, que s'ha mantingut fidel fins no fa molts anys. Nosaltres mateixos hem col·laborat -en alguna ocasió- amb la capella del mestre Santiago Sansaloni, el qual, heretant la tradició paterna ha regit la seua pròpia capella fins el moment de la seua jubilació -produïda uns anys arrere- realitzant infinitat d'actuacions per acompanyar celebracions religioses, en pràcticament totes les esglésies de la ciutat i les seues rodalies.

2.2.2.

Música i litúrgia romana.

No és la nostra intenció exposar el desenvolupament històric produït al llarg dels prop de dos mil anys de cristiandat transcorreguts, cosa que evidentment seria una utopia –al marge de pretensions- i desbordaria amb escreix el marc traçat per a la nostra investigació. Però és impossible arribar a un enteniment clar, o siga a una apreciació veritable de la música cristiana, siga de l'est o de l'oest, sense apreciar i entendre almenys l'hàlit animador que va crear el seu cant, el va alimentar i va permetre que es desenvolupara: l'esperit litúrgic⁹⁷. Per això ens pareix necessària encara que siga succintament, una mínima exposició de determinats esdeveniments, que al nostre entendre, van ocasionar la pròpia evolució de l'església catòlica i la consecució d'un ritu -relativament unificat- per a la seua litúrgia. De fet, així és com ens trobem els rituals catòlics practicats en les esglésies i convents valencians a la fi del segle XVIII. En tots ells, com en tot l'orb d'influència catòlica, se segueixen els dictats traçats des de l'església de Roma.

Poder arribar a tenir aqueixa unitat de criteri en els rituals -fins i tot de la llengua vehicular emprada⁹⁸- en tota la cristiandat, amb l'enorme quantitat de cultures i pobles que abraçava, evidentment no va ser tasca fàcil ni es va produir

⁹⁷ Com ens indica A. Robertson “La palabra griega liturgia se deriva de otras dos que significan “pueblo” y “trabajo”: en el sentido cristiano comprende toda la vida de oración de la Iglesia y de todos los cristianos..” (AAVV. [1.966] 1.983, I:213).

⁹⁸ “Hasta la segunda mitad del siglo IV, la lengua de la iglesia romana era el griego, un idioma internacional, que enlazaba a Asia con Roma; pero a mediados del siglo IV apareció la versión itala, o latina antigua, de la *septuaginta griega*, que a su vez, fue reemplazada por la *editio vulgata*, o *Vulgata*, compilada en 382 por San Jerónimo, por mandato del Papa Dámaso, y completada finalmente a principios del siglo V”. (Robertson, Op. cit.: I: 229).

de forma ràpida. Van haver de transcórrer més de deu segles, fins que els alts dignataris, pontificis, dirigents de la cúria eclesiàstica i també governants i polítics dels diferents pobles i països implicats en el procés -sense oblidar els nombrosos poders fàctics locals que van haver d'acceptar i col·laborar en això- aconseguiren assumir el que la història ens mostra avui com un fet inevitable: la unitat de l'Església Catòlica⁹⁹, Apostòlica i Romana¹⁰⁰.

Aconseguir-ho va portar parella la destrucció de pobles i cultures, guerres santes, cismes de diferents papats, reunificacions, disgregacions, naixement de nous cultes i un llarg etcètera de sobra conegut. La unió del poder terreny amb el celestial, inevitablement, comportava tota aqueixa quantitat de lluites internes de la pròpia església i també d'aquesta amb el seu entorn. Però tot això va haver de succeir perquè arribara fins a nosaltres el món eclesiàstic que ens trobem en aqueix moment històric –encara llavors, ostentant un immens poder polític, social i econòmic-, en abordar la nostra investigació.

Com és sabut, algunes ordes monàstiques¹⁰¹, i de manera especial la benedictina¹⁰², van ser les responsables de la transmissió de principis i costums, heretats de la cultura romana, alhora que realitzaven les seues pròpies tasques

⁹⁹ "El término *católico* [procedeix] del griego *Katholon* [Καθολον.] y significa universal" (Leuchter, [1.941] 1.946, 16).

¹⁰⁰ Evidentment ens ocupem de manera especial de l'església que depén de Roma. Els cismes i separacions que es van produir al llarg de la història i que van aconseguir el desmembrament d'aquella unitat primigènia, pels que es van originar altres esglésies "reformades" (Lutero, Calvino, etc.) no afecten directament a l'assumpte que ací tractem.

¹⁰¹ Per a la renovació monàstica que es produïda alhora que l'evolució de la teologia i la pràctica religiosa de l'Alta Edat Mitjana, una més de les conseqüències de la pròpia extensió de la litúrgia romana -elaborada en els segles IV al VII- a tot l'Imperi, es pot veure (Ladero, [1.987] 1.992 : 335 – 346).

¹⁰² Apud (Conde Linage, 1.973).

evangelitzadores. Per açò, l'època feudal¹⁰³ va portar amb sí, també, la divulgació d'un determinat estil de vida –com ara el propi *compagium* romà- que ocasionava a més la necessària renovació dels cultius i conseqüentment la renovació del paisatge en gran part del món occidental¹⁰⁴.

La tradició atribueix a Sant Gregori el Magne¹⁰⁵, entre altres coses, la unificació de l'església catòlica i la regularització¹⁰⁶ de la litúrgia que rep el nom de *romana*. En parèixer, realment aquest Papa -que va viure segons la *Regula Benedicti*¹⁰⁷- va estar un important difusor de la primacia de la seu romana, enviant missioners a les províncies d'occident i reprenent l'evangelització d'Anglaterra, tot i què era un moment en el qual el papat pareixia agonitzar¹⁰⁸. No obstant, el mèrit principal que se li atribueix històricament és la reunificació de la litúrgia, prenent per a això la base dels distints focus litúrgics existents llavors. Però realment la refosa de l'antic repertori -*Ritual Romà*- no es va produir fins uns anys

¹⁰³ La transició del món antic al medieval, o dit en altres termes de la societat esclavista a la feudal, ha sigut objecte d'interminables debats historiogràfics. Hem seguit a Guy Bois ([1.989] 1.991), les investigacions del qual constitueixen una important contribució per a l'estudi d'aquest tema.

¹⁰⁴ Seguim ací també Georges Duby ([1.976] 1.987), que va estudiar tot el procés de difusió dels principis feudals – monàstics pel continent europeu. De manera especial les repercussions produïdes a conseqüència del dit procés, durant l'Alta Edat Mitjana.

¹⁰⁵ Sant Gregori (Roma ca. 540 - 604). Va ésser doctor de l'església catòlica i besnét del papa Fèlix III. A la mort d'aquest, el poble i el clero romà, aterrits pels desbordaments del Tíber, els estralls de la pesta i les amenaces llombardes, el va elegir Papa per aclamació. Aquest fet no ha d'estranyar-nos, perquè com diu Miguel A. Ladero Quesada, la pràctica habitual al llarg de l'Edat Mitjana –sobretot a partir del segle IV- era precisament, que el clero i els laics d'una determinada comunitat elegiren al seu propi Bisbe, càrrec que a més era vitalici (Ladero, Op. cit. II : 38).

¹⁰⁶ Unificació i regularització, que pel que fa a la música, equivaldria a establir un determinat programa per a cada ofici de l'any eclesiàstic.

¹⁰⁷ *Regla de San Benito*, qui en el segle VI va proposar una nova regla monàstica més adaptada a l'esperit i la mentalitat occidentals i va unir a les hores dedicades a les pregàries, períodes consagrats a l'estudi i el treball manual, seguint el principi *Ora et labora* (AAVV. 1.985, X : 18).

¹⁰⁸ Seguim en aquesta qüestió, entre altres, Eduardo Vázquez (Vázquez *et altri*, en AAVV. 1.985, X).

després de la seua mort, entre el 680 i el 730 aproximadament. Aquest fet va ser d'una importància capital, al aconseguir amb això una unitat de criteri en les fórmules litúrgiques, que incloïa també els cants emprats¹⁰⁹. Que tot allò es va tractar realment d'un compendi i recopilació de les ja existents és un fet irrefutable, com ho demostra el que encara avui en dia es mantinguen cert nombre de fórmules procedents de la litúrgia bizantina –evidentment traduïnt-la a la llengua llatina-, com ara l'*Agós* de Divendres Sant.

"Mientras que la Iglesia romana sólo poseía un idioma único para el culto, el latín, las Iglesias orientales, erigidas sobre el principio de las nacionalidades, habían adoptado los idiomas griego, sirio, caldeo, armenio, copto, etiópico y, posteriormente, el eslavo, y su primera tarea en la empresa de cristianización consistió en la traducción de las Sagradas Escrituras a los idiomas respectivos de los pueblos conversos."
(Wellesz, [1.926] 1.930 : 31)¹¹⁰.

En la península Ibèrica, el procés seguit per a la reunificació del culte en un sol, també va ser semblant a l'ocorregut en altres llocs. L'existència anterior de diverses escoles locals necessitava un més o menys llarg procés d'acceptació i adaptació a la nova realitat. Com ens indica Adolfo Salazar, és sabut que l'Espanya romana, la visigòtica i l'àrab van continuar vivint simultàniament per un cert temps, com diverses estructures culturals i estils de vida sobre el fons

¹⁰⁹ Quant a aqueixa atribució que tradicionalment se li adjudica també, d'haver recopilat -a partir dels ja existents i d'altres de pròpia creació- els cants que es conserven a l'*Antifonari* i el *Liber Usualis*, nombrosos autors es posicionen en contra. De fet, ja s'havia rebutat aquesta teoria gregoriana durant els segles XVII i XVIII, i decisivament pel musicòleg belga Gevaert en 1.890. Apud (Robertson, OP. cit. I : 231- 233) el qual ens remet als estudis de Willi Apel, en els que es qüestiona tot l'assumpte, a partir de la hipòtesi de la falta de notació musical en els temps del papa Gregori, per poder transmetre les melodies d'aquells cants. D'altra banda, el propi Dr. Apel, assenyala que les fonts primitives de l'anomenat Cant Gregorià procedeixen totes de llocs com St. Gall, Metz, Einsiedeln, Chartres, Laon i Montpeller, Ripoll i Montserrat, en contrast amb l'origen romà exclusiu d'altres fonts.

¹¹⁰ Per a les qüestions relacionades amb la música per al culte en el ritu bizantí, hem seguit el Dr. Egon Wellesz, l'obra del qual sobre aquest tema ens pareix que no ha sigut superada –almenys nosaltres no tenim constància d'això- malgrat els anys transcorreguts des de la seua publicació. Per exemple el segueixen i redunden en el mateix tema –amb poques novetats- (Salazar [1.944] 1.983, I : 112-113) i Robertson *et altri* (AAVV [1.966] 1.985, I : 229-230).

autòcton del país, fins que un sentit de major unificació les va absorbir gradualment (Salazar, [1.953] 1.972 : 73 –75). Així, el que avui entenem per música visigòtica és la música de l'*església llatina* en l'Espanya visigòtica; i la música mossàrab és la música de l'*església llatina* en l'Espanya mossàrab, que era el règim dels cristians espanyols sotmesos al domini de l'islam. D'aquesta forma, el cant mossàrab suposava la continuació del cant de la litúrgia visigòtica a Espanya¹¹¹. El ritu hispà-visigòtic era, probablement, el primitiu de Roma i la seua major prosperitat s'aconseguia entre els anys del IV Concili de Toledo (633) fins l'entrada dels musulmans (711). No obstant això, són evidents diferents influxos exteriors en aquest ritu, que es devien a l'existència del corrent monacal que circulava per tot l'Occident i que va servir –com ja s'ha dit anteriorment- de vehicle d'importació i exportació litúrgiques. Aquestes qüestions també van estar posades de manifest per Adolfo Salazar en dir que:

“Los preladados de la época tenían un criterio abierto para las importaciones, y con ello entraron en el rito visigótico influjos galicanos, milaneses o ambrosianos, benedictinos e irlandeses inclusive”.

(Salazar, Op. cit.: 80).

Tots aquests fets compartien territori mentre les construccions romàniques –un dels més intensos moviments arquitectònics demostratius de l'evolució del cristianisme occidental- i l'hegemonia del cant romà va anar gradualment acceptant-se. La difusió i prosperitat a Espanya del nou estil es van deure principalment a la política de Cluny, com ens aporta César Vidal Manzanares. Aquest monestir estava

¹¹¹ Ismael Fernández de la Cuesta (1.983 : 87) amplia aquesta mateixa qüestió, denominant-lo genèricament “Canto hispánico” i insinuant la gratuïtat de l'etiqueta “Canto mozárabe” per no ésser específica d'aquests cristians “no árabes” dels regnes àrabs.

“situado cerca de Mâcon en Borgoña y fundado por Guillermo el Piadoso, duque de Aquitania, en el 909. A partir del gobierno de su segundo Abad, Odón (927 – 42), el monasterio comenzó a disfrutar de una considerable influencia que llevó a varios monasterios de Italia y Francia a realizar una reforma de acuerdo con sus principios. Durante los siglos XI y XII, el papel de Cluny en el seno de la Iglesia Católica fue aún más relevante; así, contribuyó a la aceptación del rito latino por parte de Castilla, a inspirar las reformas de Gregorio VII y a fundar un número de casas que durante el siglo XII superó el millar. Durante la Baja Edad Media se produjo una abierta decadencia de este monasterio que, finalmente, fue cerrado en 1790”.

(Vidal, 1.997 : 25, *sub voce* Cluny).

Els monjos d'aquesta abadia benedictina del país borgonyó van exercir una política -certament dominadora- la qual tendia a imposar el ritual de Roma i les seues maneres de cant per tota la cristiandat. Malgrat que el grans monestirs del nord – Saint Gall, Metz, Limoges, Jumièges, etc.- desenvoluparen una important tasca respecte d'aquestos propòsits, lluitant per obtenir la supremacia sobre els ritus regionals, va ser cap al segle XI quan la poderosa abadia de Cluny ja havia aconseguit imposar-se i es va convertir en el centre de propaganda, per excel·lència, del nou estil de cant romà. Tot això arrossegava també amb sí nous tipus de vida -com s'ha dit- els quals van transformar les tradicions visigòtiques espanyoles en el nou estil imperant. No obstant això, encara avuí es conserven més de vint còdexs que contenen l'antic cant mossàrab, utilitzant tant la notació *pneumàtica* com la *vertical*¹¹².

L'evolució de la Missa com una gran forma musical.

A diferència de les misses resades –que són les més habituals en els serveis religiosos actuals- la missa medieval era cantada. En ella intervenien solistes –

¹¹² Per més informació al respecte de les diferents escoles d'escriptura musical a l'Edat Mitjana, Cfr. (Salazar, [1.944] 1.983, I : 89-109; [1.953] 1.972 : 81).

Cantors o Sotchantres pròpiament dits-, el cor i l'assemblea, i cada grup tenia una intervenció diferent. Així, el poble cantava la part que li estava reservada, que en certs casos a penes passava d'accentuar el text amb simples frases més o menys recitades o murmurades. El cor tenia encomanada –especialment- la Litúrgia de les Hores -qüestió que abordarem més endavant- i no estava necessàriament format per un cos d'excel·lents cantors, sinó pel conjunt de clergues o monjos asseguts en el seu lloc especial –pel regular situat en el centre del temple- que rebia aqueix mateix nom; no obstant, sabien cantar melodies més prolixes que les encomanades a l'assemblea de fidels. Al contrari, els *Chantres* solistes eren millors cantants que havien realitzat la seua preparació vocal, aprenent de memòria la gran varietat de melodies litúrgiques existents llavors.

L'evolució dels dits cants litúrgics –tant en la forma com en l'estil- derivava del seu origen responsorial o antifonal¹¹³, principis que es van desenvolupar al llarg de la història de la música. Podent relacionar-se amb algun d'ells gran part de les formes musicals existents en l'actualitat. Aqueixes melodies podrien reduir-se a quatre estadis principals: el *Gradual* i l'*Ofertori*, que procedeixen de l'estil responsorial, i l'*Introit* i *Comunió*, que procedeixen de l'estil antifonal. Cadascun d'ells desenvolupa frases i detalls que li són peculiars, però el primer cant és molt més extens que el segon. De fet, l'estil es fa distint entre els quatre tipus, però en els cants que procedeixen de l'estil responsorial es reconeix el procediment d'una nota recitant, mentre els antifonals s'inclinen per donar major importància a la clàusula final i a la tònica.

¹¹³ Entenem avui per *antífona* - *antienne* en francès, *anthem* en anglès- un curt versicle que introdueix a un salm. Derivada del cant antifonal, consisteix en una frase curta treta de les escriptures, en relació amb la festa específica que es celebra en el dia. Cantant enterament o en part –sempre abans del salm o d'un altre càntic- i que es repeteix en la seua totalitat, serveix d'entrada o clausura dels dits càntics. Per la seua banda els derivats del responsori, participen del principi contrastant entre el “solo” i el “tutti” en primer terme, éssent cada vegada més important aquesta part del cant i adquirint gradualment més importància com part solista. Apud (Salazar, [1.944] 1.983, I : 119).

Adolfo Salazar atribueix a Sant Isidor¹¹⁴ l'explicació del vocable “missa”, fent-ho procedir del baix llatí, en el sentit de *missio*, o com nosaltres diríem *dimissió*

“Esto es: el acto por el cual el Sacerdote despedía en los tiempos primitivos a los catecúmenos, que no eran admitidos a contemplar el Santo Sacrificio, sino que lo estaban solamente en las oraciones e instrucciones que precedían a la ofrenda”. (Salazar, [1.944], 1.983, I : 111).

En parèixer, la forma invariable de la missa grega que incloïa *Kyrie Gloria, Sanctus* i *Agnus Dei* –a la qual posteriorment es va afegir el *Credo*¹¹⁵ –formaria l'*ordinarium missae*¹¹⁶, o part permanent de la missa romana. No obstant això, la missa romana –a diferència d'aquella grega- admet la presència d'altres cànctics variables que depenen de la festivitat del dia. Així, la gran diversitat de possibilitats que presenta la missa romana és molt extensa, assenyalant a més les particularitats que la distingeixen¹¹⁷. Precisament aquestes particularitats van definir el que en contraposició amb l'*ordinarium* s'entén per *proprium missae*

Va ser al voltant del segle XI¹¹⁸ –segons alguns autors un poc abans¹¹⁹- quan trobem ja constituïda la missa en aquesta litúrgia, mostrant una successió d'actes

¹¹⁴ Arquebisbe de Sevilla que va morir l'any 636.

¹¹⁵ “El *Credo* fue fijado en el Concilio de Nicea (325) y aumentado en el de Constantinopla (381). De esta iglesia pasó en el siglo VI a la de España. Comenzó a ser recitado en Francia a comienzos del siglo IV. Por esta época pasó a Italia, donde se le recitaba, no siendo cantado hasta el siglo XI” (Rougnon, Paul: Petit Dictionnaire Liturgique. París, 1921; *sub voce*: *Credo*). Cit. per (Salazar, [1.944] 1.983, I : 119).

¹¹⁶ Vid.: document 007.

¹¹⁷ Per exemple: “missa per al Diumenge de Passió”, “Missa per al segon diumenge d'Advent”, etc...

dividida en sis parts essencials, en les quals es pot apreciar la barreja d'adoració al vell déu bíblic, amb la pròpia de la segona part d'aquesta religió, vinculada amb la figura de Jesús¹²⁰. Tots ells, formen com una espècie de subdivisió en actes -del drama diví- que pretenen simbolitzar la Passió, Mort i Resurrecció del nou Déu, el qual havia estat predit pels profetes bíblics: el Messies, fundador de la nova religió. A cadascun d'aquests moments també li correspon un tipus de cant amb caràcter i estil ben diferenciat –a més de rebre un nom particular-, per completar la cerimònia i són aquests:

A. Se canten antífonas mentre els fidels entren al temple, fins que els alts dignataris eclesiàstics ocupen els seus setials.

B. Càntics amb els quals es demana a Déu Pare i al Fill pietat per als fidels.

C. Càntic per glorificar el Senyor des de les altures.

D. Ofrenes representatives de les que es feien en el Temple de Jerusalem.

E. Comunió en les divines essències.

F. Finalitza la missa.

¹¹⁸ De fet, cap a la fi del segle XI s'havia adoptat plenament en tota la península: "La liturgia y el canto hispánicos fueron suplantados a fines del siglo XI por la liturgia y el canto gregorianos" (Fernández de la Cuesta, Op. Cit. : 87).

¹¹⁹ Aureliano de Reonné ho situa en el segle IX. Cit. per (Salazar, [1.944] 1.983, I: 111).

¹²⁰ Apud (Rougnon, Paul: Op. Cit. *sub voce*: Messe).

Aquests moments també els podríem agrupar, pel que fa a la simbologia que representen i els noms que reben els cants per a cadascun d'ells, de la següent manera:

La preparació.

Prèviament, es reguen el temple i l'altar amb aigua beneïda -cerimònia amb evidents connotacions màgiques de la més antiga procedència- per purificar-los, acte que s'acompanya amb l'antífona *Asperges me*

A. L'antífona que es canta mentre s'ingressa en el temple, rep el nom d'*Introit*.

B. El *Kyrie* –que es repeteix tres vegades, també com en les fórmules màgiques- en llengua grega i llatina barrejades, és el cant amb el qual s'implora la pietat divina de Kyrie (el senyor Jehovà) i de Christe (l'ungit).

C. Segueix el *Gloria in excelsis Deo*, cant d'alabança del déu a les altures. El subdiaca entona el cant de l'*Epístola* i el *Gradual*, seguit per l'*Aleluia*. El *Tracte*, que és un cant de penediment. L'*Evangeli*, cantat pel diaca al que segueix el *Credo*.

L'Ofertori.

D. L'*Ofertori*, cantat pels Chantres.

El Sacrifici.

El *Prefaci*, amb un diàleg entre l'Oficiant i els Chantres. El *Sandus* seguit del *Benedictus*. El *Cànon* que porta fins a la gran oració de l'*Eucaristia*, acabant per la doxologia¹²¹ “Per ipsum et cum ipso et in ipso...”.

La comunió.

E. El *salutaris Hòstia. Pater noster*, que entona l'oficiant. L'*Agnus Dei*, després de partir l'Hòstia el Sacerdot. La *Comunió* i la *post -Comunió*, cantats pels Chantres.

Finalitza la missa.

F. Últimes oracions i darrerament, l'*Ite Missa est*¹²², o frase de comiat, en algunes èpoques es substitueix per la fórmula *Benedicamus Domino*. Així s'obtenia una periodització detallada de cada moment del ritu de la missa, que quedava des d'aleshores, clarament definit i el qual a penes ha sofert variació alguna amb el pas dels segles:

1. Introito.
2. Kyrie.¹²³
3. Glòria.
4. Col·lectes.
5. Epístola.

¹²¹ En la litúrgia catòlica, aquest terme s'utilitza per fer referència als himnes d'alabança de la *Santíssima Trinitat*. Es dona aquest nom al *Gloria in excelsis Deo* de la missa, al versicle *Gloria Patri* amb el qual acaben els salms, a l'*Ipsum* del cànon de la missa i per extensió a qualsevol fórmula d'alabança de la divinitat.

¹²² D'ací procedeix -com s'ha vist- el mot de “missa”, en dir l'oficiant respost pels cantors: "marxeu-vos, ací us acomiadem", textualment *missa est*: aquest és el comiat.

¹²³ Hem subratllat les paraules que indiquen les parts fixes o invariables.

6. Gradual – Al·leluia¹²⁴.
7. Evangeli.
8. Credo.
9. Ofertori.
10. El Cànon.
11. Pater noster.
12. Agnus Dei.
13. Comunió.
14. Oracions finals.
15. Comiat.

Com podem comprovar, de tots ells, cinc trossos serien especialment *ne varietur*: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Credo* i *Agnus Dei*. Aquell seria doncs, el model a seguir pels compositors de música sacra i formaria el que anomenem “Missa”, entenent això com una de les grans formes que, en el transcórrer del temps, ens han legat algunes de les més emotives obres de l’art dels sons. És evident que amb el tractament contrapuntístic que els polifonistes del Renaixement li atorgarien, s’aconseguiria modificar el ritual considerablement en l’exterior. Però en essència, la cerimònia que originaria aqueixes grans formes musicals de l’art sacre al llarg de l’evolució històrica, havia quedat definitivament instituïda –al voltant del segle XI com hem vist- en el que ja coneixem com l’*ordinarium* de la missa. Posteriorment, les parts pròpies d’aquest ordinari es van combinar, d’una forma decisiva, amb els propis de cada festivitat determinada i precisament per això portaven el qualificatiu de *proprium*.

¹²⁴ O dues al·leluies i cap Gradual, o el Tracto després del Gradual i sense al·leluia, o Seqüència després del al·leluia, tot d’acord amb l’estació o festa.

En parèixer, la primera teoria polifònica en l'art sacre es descrivia en un tractat anomenat *música enchiriadis* que data del segle X¹²⁵. Les formes de composició que es mostren en el dit tractat amb el terme "organum" es basaven en una melodia gregoriana tradicional amb la qual es combinava una nova veu. La melodia gregoriana, que era la veu principal de l'*organum*, figurava en aquest sense modificació alguna, per la qual cosa es va convenir en anomenar-la "cantus firmus" i ocupava la veu superior, fet que destacava encara més la seua missió de centre espiritual del conjunt resultant. Tot aquest procés contrapuntístic de composició basat en el *cantus firmus* tindrem ocasió de desenvolupar-lo àmpliament, per ser el mètode utilitzat per la majoria dels compositors de música litúrgica al llarg de l'evolució històrica d'aquest gènere i precisament és la base sobre la qual Josep Pons va compondre la seua missa sobre l'antífona *Eccē sacerdos magnus*, fonament d'aquest treball, que passarem a estudiar més endavant.

En intentar traçar un esbós històric de l'evolució del pensament musical religiós, per petit que intentem fer-lo, no podem oblidar-nos d'alguns esdeveniments sobreixents de la història de la música que representen punts obligats de referència. Durant el segle XIV, l'*Ars Nova* no va suposar tan sols l'adveniment d'un nou estil musical, sinó d'una completa i absoluta revolució que va canviar profundament la imatge de tota la cultura musical del seu temps. Les polèmiques sorgides entre els defensors de l'*Ars Antiqua* i els de l'*Ars Nova*, la postura adoptada per l'Església, el ferment provocat per les novetats tècniques, estilístiques i culturals que la nova música va portar amb si, van suposar un fort

¹²⁵ El tractat "Musica Enchiriadis" va estar atribuït en un principi al monjo Hucbaldo de Saint-Amand; no obstant això, avui s'opina que realment el va escriure Odón de Cluny. El format que presenta aquest tractat -amb plantejaments decididament nous- és en forma de preguntes i respostes de l'alumne i el mestre, la qual cosa li dóna al text un rerefons pedagògic com si l'objectiu didàctic fóra més interessant que el teòric. Cfr. (Leuchter, [1.941] 1.946 : 36 ss) i (Fubini, [1.976] 1.996 : 103 ss).

estímul perquè teòrics i filòsofs de la música revisaren les posicions inamovibles que havien mantingut fins llavors. Segons el professor Enrico Fubini:

“Puede decirse que fue durante tal período, justamente, cuando nacieron las primeras polémicas, dentro del mundo de los teóricos, con verdadero trasfondo estético, y cuando comenzaron a entrecruzarse, con cierta claridad, las diversas posiciones asumidas por unos o por otros”.

(Fubini, [1.976] 1.996 :115).

Un dels documents més significatius de l'època, va ser la famosa butlla de l'any 1.322, amb la que SS. Juan XXII condemnava tant l'*Ars Nova* com qualsevol altra tendència modernitzant en matèria de música. Aquest notable document, deixa traslluir el tradicional recel que l'Església ha mostrat sempre que s'ha enfrontat amb qualsevol innovació en la música i l'intens signe moralista que semblant actitud ha comportat. Segons l'esmentada butlla:

“Algunos discípulos de una nueva escuela, poniendo todo su empeño en *medir* el tiempo, intentan expresar mediante nuevas notas aires inventados sólo por ellos, con menoscabo de los antiguos cantos, que ellos sustituyen por otros compuestos a base de breves y semibreves y de notas casi inasibles. Ellos interrumpen las melodías, las vuelven afeminadas debido al uso del discanto, las inundan a veces de un canto dado o de vulgares motetes, de forma que, frecuentemente, manifiestan su desprecio a los principios por los que se rigen el *Antifonario* y el *Gradual*, al ignorar los fundamentos sobre los que éstos se asientan y al mezclar unos tonos con otros sin discernirlos. La multitud de notas **[que ells utilitzen]** anula los sencillos y equilibrados razonamientos por medio de los cuales, dentro del canto llano, se distinguen unas notas de otras, corren y no se detienen jamás; embriagan los oídos y no se preocupan de los espíritus; imitan mediante gestos lo que cantan o tocan, de modo que uno se olvide de la devoción que se pretendía **[aconseguir]** y que uno aprenda la relajación de costumbres que debía haberse evitado”¹²⁶.

¹²⁶ Citat en (Fubini, [1.976] 1.996 : 115 –116).

Amb aquesta contraposició entre música antiga i música moderna se'ns revela, en el fons, les dues postures clarament diferenciades que aqueix estrany defensor de l'*Ars Antiqua* -el papa Juan XXII- mantenia, enfrontat amb els teòrics de l'*Ars Nova*. En la butla entren en col·lisió els antics valors de la senzillesa i la claredat contra la complicació i la novetat gratuïta, elements propis de l'eterna polèmica entre passat i present, i entre tradició i renovació.

“Las razones de la música devienen, poco a poco, más prepotentes y tienden a afirmarse prescindiendo, de forma cada vez más abierta, de motivaciones y justificaciones de tipo teológico, cosmológico y moralista; no obstante, los defensores de la antigua concepción de la música sobrevivirán durante largo tiempo todavía, al objeto de defender hasta el extremo sus propias razones, ligadas a menudo, no sólo a opciones teóricas de carácter abstracto, sino al control práctico de un vasto sector de la vida colectiva tendente a evadirse del campo de acción de la Iglesia, con la finalidad de organizarse autónomamente”.

(Fubini, [1.976] 1.996 : 116).

Però aquell procés evolutiu s'havia posat en marxa, i va estar impossible detenir-lo. El desenvolupament d'aqueixes primitives formes polifòniques, que tant escandalitzaven al papa Juan XXII, desembocarien uns dos segles després en la composició de la *missa polifònica* del Renaixement.

En la composició d'aqueixes misses de polifonia imitativa¹²⁷ intervindrien, no obstant això, altres aspectes formals. De fet, la pròpia imitació limita la repetició de la melodia als primers compassos. Després de la imitació d'aquests, cada veu evoluciona independentment, seguint els seus propis impulsos tant melòdics com rítmics. D'aquesta manera totes les veus es reuneixen en una unitat superior mostrant al principi la idea comuna, és a dir, el motiu inicial, conservant

¹²⁷ La imitació va derivar del "cànon", gènere de composició polifònica que s'elabora amb veus estrictament idèntiques, l'entrada successiva de les quals provoca una polifonia tan sols aparent. Apud (Leuchter, opus cit.: 62 ss).

al mateix temps la independència individual al desenvolupar-se lliurement després d'haver aconseguit la unitat per mitjà del motiu comú. La “imitació” va ser el fidel reflex de les tendències espirituals del Renaixement i no és per casualitat que sorgira específicament en aquella època. Sobre aqueixa base de la polifonia “cantabile” la música va seguir desenvolupant-se rumb a una major individualització de les veus. L'esdeveniment espiritual i polític més important en aqueixa època va ser la Contra-reforma catòlica, la influència de la qual sobre l'evolució de la música va estar molt més decisiva que la del moviment protestant. De fet, tots els grans compositors estaven del costat de la Contra-reforma i va haver de transcórrer més d'un segle d'evolució espiritual i social fins que del sí del Protestantisme sorgira una gran figura musical: J. S. Bach.

Les tendències espirituals de la Contra-reforma van cristal·litzar –quant a l'art sonor- en la subordinació absoluta de la música al text. Així, en la unió de la paraula i la música, el verb sagrat ocupava el primer lloc i la funció de la música no era una altra que la de perfilar i realçar el sentit espiritual i emocional de la paraula, fet que li va imprimir un marcat caràcter expressiu i dramàtic¹²⁸. Tot aquest procés de subordinació de la música al text es va conèixer amb el nom de “música reservata” i apareix per primera vegada en un compendi sorgit en 1.551¹²⁹. L'origen del terme es desconeix, però no així el seu significat que podríem definir com l'abandó de l'estricta estil polifònic amb veus equivalents, en favor d'una major accentuació de la veu superior, de la cantabilitat i de l'expressió afectiva. En altres paraules: l'assimilació incondicional de la música als vaivens anímics expressats pel text literari i que al seu torn va conduir a la desintegració

¹²⁸ Aquest aspecte específic de la música vocal d'aleshores, procediment amb el qual es pretén sobre manera subratllar la expressió del text literari -amb certa dosi d'intencionalitat didàctica-, es conegut com *retòrica musical barroca*; la qual cosa serà tractada àmpliament al seu moment.

¹²⁹ Cfr. (Leuchter, opus cit. : 66).

de l'estricta estil imitatiu. Però el poder d'expressió d'aquella forma d'execució és necessàriament limitat, perquè tant la polifonia com l'homofonia representen mitjans d'expressió essencialment objectius.

“La solución de tal problema estaba supeditada al destino de la evolución que se iba realizando en el sentido de una individualización progresiva de todas las manifestaciones humanas. (...) la misión esencial de la nueva fase evolutiva consistió en la elaboración de las formas musicales, monódicas y de ejecución solista, entre las que se destaca la ópera como producto típico de la nueva concepción artística”.
(Leuchter, Op. cit.: 67).

Aquella subordinació incondicional de la música al text¹³⁰, va arribar a tal extrem que els compositors van intentar novel·lar la diferència entre la expressió musical i la parla, acostant el *melos* musical al de l'oratória. Aquella nova forma de fer que la música col·labore definitivament amb el text literari, va estar representada pel *stile recitativo*. Açò va estar una conseqüència del problema que havia sorgit de la crisi del món musical polifònic, la conclusió de la qual, es feia cada vegada més urgent:

“La solución de la relación entre música y palabra, entre lenguaje verbal y lenguaje musical, entre lenguaje de los sentimientos y lenguaje de los sonidos .../... La apelación de carácter humanístico que se hiciera a la antigua Grecia representaba una polémica implícita, pero declarada, contra el contrapunto y sus complicados e irracionales galimatías. En la segunda mitad del *Cinquecento*, son numerosos los teóricos y los músicos que claman por un retorno a la sencillez de los antiguos, como antídoto frente a las degeneraciones de los modernos.”
(Fubini, [1.976] 1.996 : 141).

Aquesta polèmica va implicar tots els músics i teòrics del moment. Així, de fet, veiem com també Caccini, en el prefaci de les *Nuove musiche*, es referia a aquest problema de les relacions entre música i paraula en els següents termes:

¹³⁰ Procés que s'ha convingut en denominar *Teoria dels afectes* –com ja hem vist anteriorment-. Cfr. (Fubini, [1.976] 1.996 : 141).

"Avendola frequentato anch'io¹³¹, posso dire d'aver appreso più da i loro dotti ragionari, che in più de trent'anni ne ho fatto nel contrapunto. Imperò che questi intendentissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato e con chiarissime ragioni convinto a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, gusta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia..."
(Caccini, 1.601).

No obstant tot el que ha estat exposat, en la composició d'una missa intervindrien també altres aspectes formals, com ara la divisió en seccions de quasi totes les seues parts principals. Per exemple, les nou invocacions inicials¹³² - per la seua pròpia naturalesa- solen anar dividides en tres seccions en correspondència amb la triple invocació -ja comentada- de què consta cada una. La secció central, el text de la qual és "Christe eleison", és de vegades a menor nombre de veus i pot acabar en l'acord del cinquè grau. Amb major motiu, a causa de la seua extensió, divideixen els autors en diverses parts el "Gloria" i el "Credo". De dos sol constar el "Sanctus", corresponent la segona secció al "Hosanna", de ritme contrastant la majoria d'ocasions, i igual fenomen s'observa respecte al "Benedictus-Hosanna", fragment aquest segon, que sol ser una mera repetició de l'anterior. Rares vegades es compon música per a cada una de les invocacions del "Agnus Dei"; amb molta freqüència l'escriuen només per a la primera. De quina mena de reflex tenia tot açò en les composicions del segle XVIII -que és el que realment ens ocupa- tindrem, no obstant això, ocasió de tractar-ho amb detall més endavant. De fet, la gran varietat de criteris adoptats pels diferents compositors -també quant a les seccions en què dividien els

¹³¹ Es refereix a la "Camerata fiorentina" dels Bardi, esmentada anteriorment.

¹³² Kyrie i Christe eleison.

moments inamovibles de la missa- serà un dels aspectes al què li dedicarem un estudi especial.

Però, quan parlem de misses de qualsevol compositor polifonista hem d'entendre que va escriure música precisament per a aqueix conjunt de textos que hem anomenat *ordinarium*, no per a l'Introït, Gradual i Comunió, que són -com ja s'ha vist- algunes de les peces del *proprium* de cada solemnitat. Açò no vol dir, no obstant, que no s'hagen utilitzat aquestos textos per compondre peces polifòniques, però nosaltres ens n'anem a ocupar exclusivament del primer. Com indica Samuel Rubio, la composició d'una missa polifònica obeeïa a uns processos determinats amb denominacions concretes, atenent a la manera específica que el compositor havia adoptat per la composició de la seua obra. Així, el mateix autor¹³³, la divideix en: missa "original", missa "tenor", missa "paràfrasi", missa "paròdia" i missa "cantus firmus", (Rubio, 1.983 : 77). Precisament a aquest últim tipus, correspon –des del punt de vista del mateiral temàtic utilitzat- la missa de Josep Pons sobre l'antífona "Ecce Sacerdos Magnus".

Hem de tenir en compte, no obstant això, que el procés compositiu havia evolucionat notablement en el transcurs d'aqueixos dos segles. De fet en l'època dels polifonistes, com ja hem vist,

"el edificio sonoro se cimentaba sobre un canto o melodía preexistente, religioso o profano, que se encomendaba a la voz llamada "tenor", canto que se oía a través de toda la misa con mayor o menor constancia y uniformidad rítmica. El tema, que prestaba su nombre a la misa, se entonaba a veces con su texto propio, incluido el caso de los temas profanos."

(Rubio, 1.983 : 77).

¹³³ Coincideixen també en aquesta divisió altres autors diferents. Apud (Ulrich, [1.977] 1.982).

També va ser aquest el criteri seguit pels compositors que adoptaven aquella forma segles després, encara que, evidentment, el llenguatge musical utilitzat ja no seria el mateix. Però és indubtable que el treball contrapuntístic al qual els compositors recorrien per a les seues obres sacres -en contraposició amb el llenguatge més superficial utilitzat en la resta de composicions- no tindria en el transcórrer del temps, variacions significatives.

La missa polifònica del Renaixement i les compostes en les següents èpoques van ser l'edifici que va albergar els més radicals sentiments religiosos. Aqueixes grans formes de l'art musical van ser i són patrimoni exclusiu de l'Església, de la pluralitat de la qual eren expressió i recer. De fet, des de la nostra perspectiva històrica veiem com aquesta gran forma de l'art musical, no es mantingué ja com la única manifestació capaç de representar simbòlicament la fe i la congregació de fidels. El que la missa portava implícit: unitat de consciència, unitat de disciplina, unitat de criteri, unitat de llengua i unitat d'expressió (proporcionada pel cant litúrgic), va anar perdent gradualment el seu contingut mitjançant els segles. Tot allò es va mantenir encara en la missa dels nous temps, però ja en qualitat de supervivència, com fossilitzat. El que va aconseguir llavors la cohesió de la missa com gran forma, va ser un principi enterament aliè a la pròpia religió: el principi artístic. La missa com el temple -l'edifici- expressava sensiblement l'existència de l'Església; o per dir-ho d'una altra manera, la missa omplia el temple i traduïa la seua manera d'existir inert en forma audible. Portava al temps el que es manifestava en l'espai i aconseguia traslladar a un art "viu" - pel que té de diferent en cada nova audició- els sentiments i l'espiritualitat que els petris murs de l'edifici arquitectònic conservaven inamovibles mitjançant els segles.

La *Liturgia Missae Valentiae*, entre els segles XVIII i XIX.

Segons la definició de SS. Pio XII, en la seua encíclica *Mediator Dei* de 1.947¹³⁴, la litúrgia de l'església catòlica és el culte oficial i públic que des de la dita Església se li tributa a Déu. En el llenguatge cristià d'orient amb el terme litúrgia s'indicava sempre l'ofici per excel·lència: la *Missae*¹³⁵. Al contrari que ocorre a la cristiandat occidental –de manera especial des del segle XVI- on el mot *litúrgia* va prendre un significat més ampli, aplicant-se a totes les funcions del culte: sacraments, sacramentals i ofici diví. Però serà a partir del segle XVII, quan la litúrgia anirà prenent la seua forma definitiva –pràcticament com la coneguem avui en dia- amb l'encíclica de SS. Urbano VIII: *Divinam Psalmodym sponsae* (Roma, 25 de gener de 1.631)¹³⁶.

Com veurem, la definició realista i objectiva de SS. Pio XII s'oposava al concepte excessivament *rubricista* que presidia la litúrgia dels segles XVIII i XIX. De fet, la renovació del culte per ell promoguda culminaria en el Concili Vaticà II i la *Constitución sobre sagrada liturgia* (4 de desembre de 1.963) amb la qual es torna a la litúrgia el seu sentit de celebració del *Misteri Pasqual* de Jesucrist, unint-se els creients i participant així de la Mort i de la Resurrecció del Senyor.

És també Vicente Rodríguez Volo qui ens raona el que s'entenia -ja al mateix segle XVIII- per *rubriques*, proposant-nos una justificació històrica i filològica per la utilització d'aquest mot, en referir-se a les diferents regles que

¹³⁴ Especialment es tracta aquest tema, pel que fa al tipus de música que és més adequada per al culte, en la seua posterior carta encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* de 25 de desembre de 1.955.

¹³⁵ “En la iglesia bizantina se emplea el nombre *leiturgia* exclusivamente para designar el Oficio eucarístico, por oposición a la ordenada sucesión de actos y rezos de la *akoluthia*, de que se servía la Iglesia en todas las demás acciones sagradas” (Wellesz, Op. cit.: 32).

¹³⁶ Citada per (Rodríguez Volo, 1.747 : 46-49).

regeixen la celebració del culte. Ens mostra també la contraposició de significació que l'església d'aleshores entenia entre aquestes i els *ritus*

"(...) la Iglesia deseosa que los fieles entiendan lo misterioso y santo de las Ceremonias, y con esto las veneren y observen con puntualidad, pone en nuestra misma boca palabras en que pedimos á Dios, encienda la luz clara de su fé en nuestro corazón para conocer y entender nuestras Ceremonias y acciones sagradas.

Estas Ceremonias se llaman Rubricas porque antiguamente las leyes se escribían con color bermejo ó rúbeo, para que así fuesen visibles, y moviesen la curiosidad de los lectores á saber su contenido y con eso hallasen en ellas su instrucción.

También se llaman Ritus, por estar ritamente [**sic**] instituidos y mandados por legitimo superior y legislador supremo. Pues según sentir del Concilio, por Ceremonia entendemos la misma acción sagrada, y por Ritu el modo que se nos prescribe y manda hacer esa misma acción".

(Rodríguez Volo, 1.789 : 6-7).

Sabem també que l'església sempre s'ha servit per arribar a complir els fins del seu propòsit –evidentment– de fórmules, matèries, actituds, gestos i llibres litúrgics.

a) Les formes principals de les *fórmules litúrgiques* són les lectures bíbliques, els salms, les aclamacions, les lletanies, els càntics, els himnes, les benediccions, les doxologies, els símbols de la fe i la pregària eucarística o *cànon*.

b) Les *matèries litúrgiques* de les quals se serveix l'església són elements o substàncies materials; com ara el pa, el vi, l'aigua, el foc, l'oli, la cendra, la cera, la sal, els rams i l'encens.

c) Durant la pregària, els clergues celebrants i els fidels adopten diverses *actituds* corporals i realitzen *gestos* que expressen el respecte, l'atenció o la súplica. Els més característics d'aquests són la genuflexió, la prostració, de peu, les mans juntes, les mans elevades, la imposició de mans, etc.

d) Els *llibres litúrgics* són les col·leccions oficials dels textos que s'han de cantar o llegir, dels ritus que cal realitzar i de les regles que cal practicar en els actes del culte.

Tots els ritus i funcions de la litúrgia catòlica es trobaven dividits en dos estadis clarament diferenciats. D'una banda, tindriem representada la litúrgia practicada pels clergues de les esglésies situades en àrees urbanes, que respondria a l'*ordo cathedralis* i, per una altra, l'*ordo monasticus*, que era la litúrgia practicada en els monestirs. El mot *ordo cathedralis*, segons ens informa Ismael Fernández de la Cuesta (1.983 : 123), apareix per primera vegada en el segle XI¹³⁷, però anteriorment la litúrgia així designada, era coneguda amb altres noms, citant-la com *publica officia* o *eclesiastica officia* (concilis de Braga i de Toledo, respectivament). Així, l'ofici catedral comprenia l'oració del matí (*Matutinum*) i la de la vesprada (*Vesperum*) i a partir del Concili de Toledo incloïa també en el mateix rang la *Missa* com una hora canònica més.

Tot això, al contrari del que tradicionalment ocorria en l'*ordo monasticus*, que obeïa al principi d'*universa laus*¹³⁸, pel qual tot monjo –per vocació– havia de practicar fins i tot quan estava dedicat al treball manual. L'oració monàstica que originàriament consistia en el rès diari i ininterromput dels 150 salms del saltiri bíblic, va ser limitada als moments més importants de l'horari civil pel mateix San Benito en la seua regla:

“(...) la necesidad de atender a las labores de subsistencia de las comunidades impedía muchas veces el rezo ordenado y continuo de todas las horas, pues no era posible interrumpir el trabajo cada hora diurna ni el sueño, tres veces durante la noche, para

¹³⁷ Al manuscrit núm. 7 de l'arxiu de l'abadia benedictina de Santo Domingo de Silos, Burgos.

¹³⁸ Es a dir: d'oració contínua.

reunirse en el oratorio. Así, se estableció la oración cada tres horas, durante el día, y se unieron las tres vigiliass en una sola, para no tener que despertarse tres veces durante la noche. Esta distribución de la liturgia durante las horas es la que aparece en la Regla de San Benito (S. VI) y la que se practicaba en toda la iglesia occidental. Las horas así establecidas se llamaron universalmente *canónicas*".
(Fernández de la Cuesta, Op. cit.: 137-139).

Malgrat què, com es pot comprovar, tampoc avuí existeix unitat de criteri respecte de l'autoria de l'ordenació del ritu, Vicente Rodríguez Volo instruí acabant el segle XVIII els seminaristes valencians -en una publicació dedicada als estudiants del *Seminario Sacerdotal de Santo Tomás de Villanueva* de València- sobre la importància que devien atorgar-li a la pràctica de les Hores Canòniques, atribuint-li al papa Sant Clemente la divisió d'aquestes en

"Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Maytines".

(Rodríguez Volo, 1.797 : 29)¹³⁹.

No obstant l'exposat, pensem que la principal diferència entre les celebracions litúrgiques dels monestirs i de les esglésies no consistiria en la quantitat de vegades –al llarg de cada dia- que es realitzaren les cerimònies, sinó en la diferent forma de presentar-les als fidels. En el convent d'una determinada orde, la funció principal que es compleix és la de la pregària i oració personal i col·lectiva dels propis monjos que integren la comunitat. Allí s'aprecia – especialment en els ubicats en el medi rural- més severitat, més rigidesa i també certa monotonia –sobretot per al llec- aconseguida a base de la repetició diària de les mateixes funcions. Els seus mitjans –freqüentment certa precarietat en els

¹³⁹ En aquesta referència, l'esmentat autor ens remet a l'opinió expressada pel cardenal Bona en "Lib. 8 Cap. 34, apud Bona: *De Divina Psalmodia*, cap. I".

específicament musicals- generalment, tampoc eren els mateixos que una catedral podia desplegar per donar major esplendor a les seues cerimònies.

Al contrari, en les esglésies urbanes cal aconseguir la implicació de la assemblea de fidels –que en aquells moments integrava a tota la societat, indistintament de l'estament social de procedència- i per la qual cosa no s'escatimen mitjos de cap tipus. Les celebracions havien d'anar acompanyades de la major pompa possible i així aconseguir enlluernar i atraure l'atenció de la població en general.

De manera especial, la posada en escena dels ritus litúrgics, en una catedral de la importància de la Seu Metropolitana de València, devia impressionar els fidels assistents a l'acte. Qualsevol gest, les vestidures, les olors, les pauses i la pròpia llengua utilitzada pels celebrants –incomprensible per al poble pla i afamegat-, havia d'excitar els sentits i commoure els assistents, deixar la seua empremta en la població i mostrar amb tota sort de protocols la manera d'acostar-se al *totpoderós* i veure quan gran era el seu poder, reflectit també mitjançant les mostres del poder real de la pròpia església. De fet, podem acostar-nos a la imatge que devien rebre els assistents a una d'aquelles celebracions d'especial rellevància, quan concorrien els canonges, dignitats, beneficiats, músics, el cor i la resta de la multitud de participants en la cerimònia litúrgica d'aleshores: amb els cridaners colors dels seus robatges, la llum travessant les vidrieres, l'olor de la cera i l'encens, la gran quantitat de pauses, genuflexions i altres gestos rituals¹⁴⁰, i en general amb la utilització de tots els mitjans al seu abast per aconseguir esglaiar a l'assemblea¹⁴¹.

¹⁴⁰ La millor i més detallada explicació de tot això, incloent gestos i reverències que havien de practicar-se pel celebrant, les trobem en (de Herrero, [1.701] 1.761). Theodosio de Herrero y Bonilla,

En nombroses ocasions hom ha posat de manifest l'excessiu *barroquisme* de la societat valenciana, que històricament aprofita qualsevol ocasió per mostrar el seu caràcter ple de desbordant mediterraneïtat, exagerant públicament les seues manifestacions de jubileu. Potser el clima, la lluminositat, el color..., són causes que influeixen perquè sobretot el poble pla porte les seues celebracions majoritàriament al carrer, a la llum pública. No s'aprecia aqueixa espècie de sentiment de rubor per revelar les seues més íntimes emocions, com al contrari sol ocórrer en altres cultures més septentrionals amb caràcters més introvertits. Açò li fa exterioritzar a la població -de forma bastant exagerada- els seus sentiments més nobles. Indistintament, siguen mostres de dolor o felicitat, d'alegria o tristesa, totes tindran el seu reflex, amb reaccions que poden resultar un tant histriòniques al foraster.

era prevere, mestre de cerimònies de la Santa Església Metropolitana de València i beneficiat. El seu tractat conté la censura de l'Il·lm. Sr. D. Joseph de la Torre i Orumbella, Canonge Doctoral de la mateixa i Bisbe de la Santa Església d'Oriola. "El autor alcanzó gran fama en su práctica de las ceremonias y ritos sagrados, no sólo en España sino que llegó hasta Roma, en donde se atendieron en gran manera sus dictámenes. Era consultado de muchos lugares. Durante más de 40 años fue Maestro de Ceremonias de la Catedral. formó la "Consueta de la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia" en 1.705, con cuya dirección se conserva en ella el culto divino". (Extret del pròleg).

¹⁴¹ De com estaven distribuïts els textos utilitzats per a la celebració de la litúrgia en la catedral valenciana en aqueix moment, podem obtenir també una idea molt precisa amb el *Manuale Valentinum...*, publicat a València a principis del segle XIX pel propi arquebisbe de la diòcesi (Company, 1.811). El llibre conté tots els ritus catòlics per practicar-los en les esglésies valencianes, des de l'*Ordo Baptismi Parvuloru[m]*, fins d'*exorcizandis obsessis a daemónio*, incloent tot tipus de cerimònies de benedicció de termes, camps, etc. D'altra banda, és curiós destacar que gran part dels textos que conté estan traduïts al castellà: *Vel lingua Hispana* i també, i açò és el que ens pareix més extraordinari en aqueix moment –donada la prohibició expressa que va fer al respecte l'Arquebisbe Majoral en gener del 1.762- al català: *lingua Vulgari*. Des del punt de vista exclusivament musical, malauradament per a nosaltres, no era habitual que es musicaren aquest tipus de ritus especials. Possiblement es tractava de cerimònies excepcionals on primaven raons d'intimitat o privacitat sobre altres qüestions. De fet, el lògic era que no es comptara amb la participació de la capella de música per a aqueixes cerimònies. Almenys en el cas de Josep Pons, no tenim constància que composara cap obra per a aqueixes cerimònies de caràcter especial.

Així li ocorria a la comtessa de Gasparín en la seua visita a València, coincidint amb les celebracions dels oficis de la Setmana Santa. Havia entrat en la ciutat per l'horta que la rodejava. Li va sorprendre l'original construcció de les barraques i la riquesa dels cultius la varen enlluernar.

"En medio de arrozales, de campos de habas, de moreras, de alfalfas y trigos, destácanse, de dos en dos, casitas blancas, como las tiendas de campaña, cuya forma tienen. Sobre su agudo techo, tejido de bálago, crecen los lírios, y á su lado proyecta alguna palmera su esbelto perfil."

(Condesa de Gasparín, 1.875 : 67)

Però de manera especial, pel moment, ens interessa el seu detallat relat sobre les actituds a les cerimònies i les decoracions dels temples i de la catedral, disposades per a aquells dies especials, en els quals fa falta silenci i arplegament que invite a la població a la reflexió interior. La comtessa va arribar pel nord, venia de Catalunya i allí havia assistit a les cerimònies religioses de la Setmana Santa de l'any anterior a les catedrals de Barcelona i Tarragona. Ens posava en relleu en el seu relat, la religiositat d'aquells temples i la severitat de les seues cerimònies. Mereixent especial interès la seua descripció de la particular forma d'interpretar les "músicas antiguas" en aquell marc barceloní "fugas y motetes con notas largas y pausadas" que invitaven a l'arplegament i traslluïen la presència de Déu, en traslladar els ecos dels sons per les naus d'aquell temple gòtic i per les mostres d'autèntic sentiment de dolor que tot allò despertava en els fidels. En contraposició, li va sorprendre les mostres de vertadera teatralitat que va trobar en els temples valencians en els mateixos oficis de l'any següent.

Creiem que aquest puntualitzat relat, amb tot tipus de descripcions dels decorats, els comportaments, la música que s'escolta i la forma de cantar-la, de la

posada de tota la funció litúrgica en escena, val la pena de reproduir-se, malgrat poder resultar excessivament ampli.

“En aquellos templos, en los que se celebran los oficios vespertinos, acaba de asombrarnos una decoración enteramente profana y teatral. ¿Qué se han hecho Barcelona y su catedral, que llenaba una multitud respetuosa? ¿Dónde está aquella inmensa nave, inundada de solemnes esplendores? ¿Dónde están sus cantos tan tristes, y aquel sentimiento de la presencia de Dios en su incomparable majestad?”.
(Condesa de Gasparín, 1.875 : 69).

De la postura estètica que J. Pons prenia respecte d'això, és prou de repassar del seu catàleg catedralici les obres destinades a diferents moments de la Setmana Santa per a comprovar que estan emmarcades en el que s'ha vingut a denominar "stilo antico", l'estil per a la litúrgia: majoritàriament amb un llenguatge on predomina el contrapunt imitatiu, fent ús de gran quantitat de retards, apoiatures, brodadures i altres recursos melòdics i harmònics, que li confereixen aqueix caràcter auster característic i la severitat necessaris en unes músiques que pretenen ser, primer que res, oració d'església. Tot al contrari de les obres no exactament litúrgiques, com per exemple els seus villancets per a la nit de Nadal, on la teatralitat que porten implícita els textos es tradueix en un llenguatge musical més simple, que permet un més fàcil accés i comprensió del gran públic al qual estan destinats, utilitzant per a això recursos més exteriors i efectistes, emmarcats en un llenguatge més superficial i menys transcendental, on impera una fàcil melodia i un acompanyament de caràcter més vertical.

Quant als gestos, pauses i reverències necessàries per al ritu, a les quals feiem referència més amunt, ens mostra la citada comtessa el caràcter certament amanerat que havien adquirit en els celebrants dels oficis d'aquella Setmana

Santa¹⁴². Les decoracions eren -sempre al parèixer de la dita senyora- vertaderament molt més teatrals del que es poguera pensar des de la nostra mentalitat actual, però no podem oblidar que els signes externs eren els que més podrien impressionar els assistents i així pareix que ho entenien els dirigents eclesiàstics d'aleshores. De fet, es tractava d'autèntics decorats escènics, suposem que carregats de simbologia representativa dels misteris en el quals es fonamenta la pròpia fe. No ens ofereix exactament la data, perquè l'any de referència del capítol respectiu està incomplet, però sabem que els fets narrats ocorrien cap a mitjans del segle XIX, el 14 d'abril de 1.86...

"Verdaderamente decoraciones de teatro, bosques, fuentes, cabañas y monumentos de colores charros, se ven junto al altar mayor. El culto adquiere aquí cierto carácter afeminado; á cada paso los sacerdotes hacen graciosas genuflexiones, acompañadas de persignaciones elegantes. Han sacado de la sacristía todas las alhajas, todos los ornamentos, y por todas partes se ven arañas, candeleros y baratijas.

A las puertas, detrás de mesas cargadas de candelabros y bandejas de plata, algunas hermosas damas, vestidas con arreglo á los figurines de París y con una expresión ceremoniosa, mecen en sus brazos devotos tiernos niños¹⁴³, cubiertos de encajes y con amable y rebuscada sonrisa piden limosna para el hospital. Del fondo de las Españas hemos vuelto de pronto al seno de nuestra civilización ficticia y de nuestras virtudes aparatosas."

(Condesa de Gasparin, 1.875 : 69-70).

No obstant açò, malgrat els esforços per mostrar amb absolut realisme les imatges representades, diu la Comtessa que no pareixia provocar sentiments religiosos o piadosos en els assistents. Únicament s'aconseguia atraure'ls per la curiositat que despertava en ells admirar aquells impressionants muntatges.

¹⁴² La pausa i la parsimònia en els gestos i moviments que havien de mantenir durant els oficis els celebrants, ens l'explicava detalladament Vicente Rodríguez Volo (1.789 : 101), en els consells que oferia -en un dels seus manuals- als seminaristes valencians de finals del segle XVIII, ja esmentat anteriorment.

¹⁴³ Les senyores de les capes altes de la societat, tradicionalment venien realitzant obres pies amb els xiquets òrfens de la ciutat.

"A cuatro pasos de distancia, el cuerpo del Salvador, tal como lo bajó de la cruz Josef de Arimatea, yace en el umbral de una capilla. Ahí está desnudo sobre la dura piedra: nada de lo que puede impresionar á los sentidos, se ha descuidado. Este espectáculo no llega á conmoverme, y en cámbio me disgusta realismo tan crudo y pueril. La gente, sin embargo, se detiene á mirar las flores de papel y las sagradas imágenes vestidas de brocado, y pasea por las iglesias; pero no se observa que reze. El espectáculo escita la curiosidad; pero no promueve a la devoción".
(Condesa de Gasparin, 1.875 : 70).

En la seua apreciació del mode de cantar els canonges de la Seu, no sabem amb certesa que ens vol expressar. Es refereix potser a una certa italianització per les excessives vocalitzacions melismàtiques utilitzades? O pel contrari, li resulta massa cuitada la tècnica vocal emprada en la interpretació i ella haguera desitjat una forma més natural, intuïtiva i menys estudiada? Es tracta de l'expressió del seu gust personal o està mostrant-nos un criteri estètic més generalitzat? Evidentment són preguntes per a les que difícilment podrem trobar unes respostes satisfactòries. Pel moment, ens conformarem en transcriure les seues paraules de les quals hem tret aquestes reflexions.

"Los canónigos, sentados á ambos lados del coro, en medio de la Catedral, van á celebrar los oficios. Su canto no me conmueve, se notan demasiado en él los primores de la ejecución, que reemplazan al sentimiento religioso. Esto puede deleitar al dilettante; pero no agrada al cristiano, ni tampoco al artista, porque ese amaneramiento perjudica á la poesía tanto como a la fe"¹⁴⁴.
(*Ibíd.*).

D'altra banda, obtenim també dels seus escrits una mostra més de la imatge de poder i opulència que es pretén oferir. La descripció de les aparatoses

¹⁴⁴ Ja ha estat exposat que amb el mot *dilettante* es feia referència -en la Itàlia del segle XVIII- als aristòcrates menys pròspers, que pretenent aconseguir prestigi cultural, intentaven millorar la seua imatge pública a la recerca de reconeixements en el camp de les arts. Sempre per descomptat, amb la condició de no exercir semblant activitat de forma professional, com ja havíem vist anteriorment. Apud ([Russomanno, en] Marcello, 2.001 : 16).

indumentàries utilitzades, els rics adorns i la parsimònia en els gestos realitzats al llarg de la processó claustral que ens descriu, no fan sinó oferir-nos una ampliada visió de la grandiloqüència amb la qual es realitzava tot el cerimonial.

“El obispo, con el báculo en la mano, y seguido del clero, avanza debajo del pábulo, y dá la vuelta al templo. En el fondo el altar mayor, rico en preciosas esculturas, se destaca, bañado en viva luz, con sus columnas retorcidas de madera, y su trascoro trasparente, de alabastro tallado.

La cúpula, abierta en los aires, inunda la nave con sus vagos resplandores; las cruces pasan lentamente, llevadas por sacerdotes con túnicas y capas de brocado: por todas partes chorrea el oro.”

(Ibíd., : 70 - 71).

Tota aquesta decoració especial es muntava i desmuntava en cada ocasió per a les mateixes celebracions. De fet, una vegada concloses les funcions, es desarmava tot l'entramat amb evident rapidesa. Així, es necessitava de la col·laboració i l'esforç de nombrosos treballadors empleats pel capítol per a la dita tasca.

“Después se aleja el religioso séquito; desaparecen los caballeros, con su capa, y las señoras, envueltas en su mantilla; una turba de obreros penetra en la nave desierta, y comienza la demolición. Los tapices son arrancados, los andamios deshechos; unos arrastran las tablas, otros se llevan las arañas, otros apartan los bancos, y aquel desorden caótico me recuerda (aunque la comparación sea irreverente) un salón parisien al día siguiente de un baile.”

(Ibíd.).

Tot el que hem vist ocorria durant els oficis vespertins del dia de Divendres Sant. Aqueixa mateixa nit, la citada senyora va acudir a la funció que se celebrava a l'església del Patriarca¹⁴⁵. Així, amb la mantellina que li prestaren –donada la prohibició explícita que les senyores assistiren al temple sense vel- per cobrir-se

¹⁴⁵ El traductor ens informa, en nota a peu de pàgina, que per equivocació en l'original la viatgera ho diu en plural: de los *Patriarcas*.

el cap, es va disposar i acudí a l'església. Molt gràfica resulta la seua explicació sobre la multitud immensa que abarrotava el recinte sagrat i la plaça –mostra evident de l'interès que despertaven aquestos actes i la participació massiva que s'aconseguia de tota la ciutat-, de tal forma que arribava a resultar difícil l'entrada.

La descripció que dels càntics escoltats al Patriarca realitza, novament, ens fa plantejar-nos –com un dubte raonable- sobre el grau de realisme o d'invenció, fruit de la imaginació de la senyora, que existeix realment en el seu relat. Mai no podrem saber si veritablement les veus van sonar com ella les descriu, però evidentment no es tractava de cants que mostraren arreplegament piadós.

“Palpita el coro y voces penetrantes acompañan los febles acordes del piano. Aquellas voces chillonas nos disuenan; el *Gloria in excelsis* verdadero final de la ópera, acaba por disgustarnos. La gente nos aprieta contra la balaustrada de la avenida, cubierta de tapices, que va del coro al altar mayor. Todos están serios y graves, especialmente los hombres...”

(*Ibid.* : 72)¹⁴⁶.

Tornen a sorgir-nos els dubtes de la fiabilitat del relat d'aquesta senyora, en plantejar que es cantà el *Gloria in excelsis*. L'himne de Glòria, ens resulta difícil creure que es cantara en el dia de Divendres Sant, quan el costum era que tota la ciutat estiguera de rigorós dol per tres dies, les imatges de les esglésies cobertes amb vels negres i per descomptat, prohibida qualsevol manifestació d'alegria. Cap

¹⁴⁶ Reforcen els nostres dubtes el comentari que realitza sobre la utilització del piano, que creiem devia tractar-se de l'orgue existent en la dita església; ja que en el col·legi del *Corpus Christi* es comptava amb un esplèndid instrument pràcticament des de la seua fundació, que es devia a la família dels *Bordons*, d'origen francès. Els quals -al llarg de tres generacions (1.538 – 1.650)- van ser famosos constructors d'orgues, segons ens informa Louis Jambou en la seua interessant ponència (Jambou, 1.994 : 129). Coincideix també aquest autor amb José Climent (1.963), al qual pareix seguir en aquestes conclusions. Raó més que suficient perquè dubtem de la utilització d'un *piano* per acompanyar els cants, precisament, de Setmana Santa en l'esmentada església. Per a més informació al respecte de l'esmentat instrument de l'església del Patriarca, es pot veure *Orgues del País Valencià*, XVIII : 2; XXV : 16; XXVI : 10, 28-29. *Cabanilles*, VII : 24; XIV; XV; XVI; XVII : 2; XXII : 22-25; XXV : 29; XXVI : 31; XIX : 11, 16, 30.

la possibilitat que confonguera el dia i no fóra divendres sinó dissabte ja que, com és sabut, durant aqueixos tres dies de Passió el cant de l'*Aleluia* o del *Gloria* estaven restringits. Aquestos es reservaven per l'explosió jubilar que havia de produir-se la nit del Dissabte Sant, amb la simbologia que representa per a tota la cristiandat i sobre la qual basa tots els seus principis. Aqueix dia és el reservat per commemorar la resurrecció de Jesucrist. Així ens ho corrobora Francisco A. de Escartín en el seu *Ordinario de la Santa missa con...*, publicat a València, quan en nota explícita ens informa que

"En las misas de los Difuntos y en las desde la *Dominica de Pasion* hasta el Sábado Santo exclusive, se omite el Salmo *Judica me Deus*, con el *Gloria Patri*, y la repetición de la *Antífona*".
(Escartín, 1.813 : 55).

2.2.3.

Música religiosa no litúrgica.

La música litúrgica havia aconseguit l'autonomia que gaudia, desenvolupant-se de manera tancada a mesura que anava evolucionant la seua estructura. Així la cristianització progressiva que havia experimentat la societat al llarg dels segles no s'havia produït des de l'absoluta assimilació dels elements religiosos pagans, ja que la litúrgia va quedar prompte oficialitzada –com s'ha vist- i sense deixar lloc per l'entrada d'elements nous. Per això, els responsables de l'Església, davant de la inevitable presència d'alguns vells costums pagans, només podien optar per dues vies: l'erradicació de les mateixes o la seua cristianització, deixant sense tocar els elements rituals i doctrinals que no entraven en col·lisió directa amb l'essència del cristianisme.

“Esta segunda vía, por la que se optó sólo en algunas circunstancias, llevó a la creación de una música que podíamos llamar paralitúrgica”.
(Fernández de la Cuesta, 1.983 : 174).

Com veiem, és Ismael Fernández de la Cuesta qui ha utilitzat el mot “paralitúrgia” per designar aquelles obres musicals que, malgrat interpretar-se dins del temple i servir d'acompanyament dels oficis divins, no són –pròpiament dit- part integrant del cerimonial. Estaven tolerades però no canonitzades, donat que provenien de l'àmbit pagà.

Malgrat que aquest autor es refereix ací específicament a càntics del cicle solar, epitalàmics, de mort, etc., que es van introduir o es van mantenir en la litúrgia des de temps visigòtics¹⁴⁷ potser podríem acceptar, amb certes premisses,

aquest terme per denominar genèricament tots aquells cants i músiques religioses -o que tracten assumpte religiós- però que no són en veritat part indispensable de la litúrgia. És a dir, que no formen part de l'Ordinari, el Propi o les Hores Canòniques.

José Climent també aborda aquesta qüestió en plantejar que l'església té com a missió el culte; el culte genèricament parlant, i per a això proposa la separació del culte "litúrgic" i el culte "extralítúrgic". El culte litúrgic -segons Climent-

"(...) guardaba una sobria uniformidad, elegante, ritualista, mucho más recia y conforme con los textos y disposiciones que nunca ha sido conocido en la músicas y en los actos extralítúrgicos".

(Climent, 1.997 : 16).

Però redunda també en el fet conegut de que, en tots els temps, moltes de les composicions no estrictament litúrgiques s'han interpretat dintre de l'església formant part dels actes litúrgics. Per tant nosaltres -que també compartim el criteri d'aquests autors- assumirem ambdós termes i els utilitzarem per referir-nos en general a totes aquelles peces -amb text invariable o no- que col·laboren enriquint la litúrgia en la seua decoració i donant-li varietat al ritual, però no són part indispensable de la mateixa. Algunes d'aquestes peces, com ara motets, himnes, lamentacions, responsoris, etc. -no considerades estrictament litúrgiques- van mantenir el llatí com llengua vehicular (llengua oficial de l'església romana com sabem). Però la gran aportació que s'havia produït en el segle XVII en aquest camp va estar la tolerància en la utilització de la llengua vulgar, romanç -que així s'introduïa definitivament en el temple- per als villancets. Amb això es van aconseguir dues coses: que l'assemblea formada pel poble pla comprenguera el text amb què es narraven fets o situacions relacionades -directa o

¹⁴⁷ Apud (Fernández de la Cuesta, 1.983 : 174 - 183).

indirectament- amb la religió i, d'altra banda, que la temàtica profana s'introduïra en els temples de la mà dels assumptes tractats o del caràcter intencionadament "popularitzat" amb el qual es mostraven determinades qüestions que suposaven dogmes de fe. De fet com veurem, el villancet havia evolucionat notablement des del punt de vista de la forma literària i musical, però continuava essent una aportació, carregada de simbolisme i d'esperit certament didàctic, de la cultura popular i laica a tot el cerimonial catòlic.

No podem deixar de costat, el fet que l'evolució d'aquest gènere - precisament- va estar una conseqüència de la liberalització de la llengua utilitzada i de les noves possibilitats que als compositors se'ls presentaven, en superar l'obligatorietat d'uns textos -que els constrenyien i forçaven a mantenir-se dintre d'uns determinats cànons-. La llibertat, de la qual el compositor podia disposar amb els textos establerts per a la música litúrgica, era molt limitada; de fet ja hem plantejat el ferri caràcter tradicionalista i la inamovibilitat de les estructures en les altes esferes eclesiàstiques. Per tant, sabem que el compositor abandonava amb facilitat aqueixos cànons quan la rigidesa textual no li era imposada. La música extralitúrgica donava així origen al que coneixem com "seconda prattica" que suposarien l'arrancada de les formes "progressistes" en el desenvolupament posterior de la música.

Els villancets¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Compartim totalment el criteri de José Climent, respecte a la confusió regnant encara avui -fins i tot en alguns ambients de gestió cultural-, respecte de la utilització del terme "villancico". Està massa generalitzat l'ús d'aquest vocable per designar aqueixes petites cançonetes del folklore nadalenc, que resulta difícil separar aquestes del *villancico* pròpiament dit, com a forma lírico-poètica que no tracta amb exclusivitat sobre assumpte nadalenc. El mateix Vicenç Ripollés (1.935) sense fer-ho constar tàcitament, ja mostrava l'equívoc que es produïa amb la utilització d'aquest vocable; a més quan ell posava de manifest el paral·lelisme existent -al menys en la forma externa- entre aquestos "villancicos" del període barroc valencià i la cantata. Malauradament, fins i tot en els traductors

Alguns autors solen caure en l'error de plantejar que amb l'estudi de la forma musical s'esgota el coneixement que es pot obtenir dels villancets. Però és evident que açò es tracta només d'una faceta del mateix; fins i tot potser què, com el Pare Samuel Rubio ens proposa

"(...) la menos importante, por ser la más extrínseca, y por depender, en muchos casos, no tanto de la voluntad del músico cuanto de la del poeta".
(Rubio, 1.979 : 8).

Evidentment, el villancet pot estudiar-se des d'altres punts de vista més profunds i més significatius: com fenomen literari, manifestació social, mitjà de transmissió i adoctrinament teològic, etc. Amb un simple repàs d'alguns d'ells, és fàcil comprovar com els poetes se serveixen -en ocasions- d'un llenguatge, d'uns personatges, d'uns fets, que s'allunyen notòriament (almenys en aparença) de la sublimitat dels misteris que se celebren i canten, però -i açò és el vertaderament important des del punt de vista sociològic- absolutament a l'abast del poble senzill, sense una cultura refinada¹⁴⁹.

oficials de la Generalitat Valenciana, automàticament s'aboca el terme per *nadalenca*, malgrat el que s'ha dit. Per tot açò, és evident que necessitem emprar un mot en la nostra llengua, amb el qual designar aquestes formes cultes d'origen popular, a les que ens referim. Hem optat -com s'ha vist- per utilitzar el terme "villancet" que estimem prou clarificador i apropiat, a partir de la referència que vam trobar en el "Dietari" de Mossén Porcar, beneficiat de l'església de Sant Martí de València: *Coses evengudes en la ciutat i regne de Valencia. Dietari de mosén Porcar, capellán de San Martín*. Madrid, 1.934. Mossén Porcar, en relatar-nos la festa que els ministrers de la catedral van celebrar "en el convent de Predicadors" (el 26 de maig de 1.625) a la qual van assistir-hi els mestres de la catedral i del Patriarca a més del "mestre Comes", utilitza -per primera vegada per a nosaltres- aquesta accepció com sinònim de motet dient: "casco d'aquestos havia compost certs villancets o motets". Més informació al respecte es pot trobar en (Climent, 1.977 : 7; 1.997 : 11, 22, 35).

¹⁴⁹ Per qüestions relacionades amb el desenvolupament històric del *villancico* com forma literària, els tipus de rimes, nombre de versos i demés aspectes tècnics, es pot veure (Navarro Tomás, 1.973).

El propi Samuel Rubio (1.979 : 9) formula una sèrie de preguntes retòriques entorn del llenguatge utilitzat pels compositors de música religiosa, bé siga per a la música que participa en la litúrgia o per als villancets; de fet, els compositors desenvolupaven uns recursos absolutament diferents quant a la tècnica musical utilitzada. Els villancets es nodrien amb unes músiques creades especialment per a les dues ocasions concretes, en el calendari de cada any litúrgic, en les quals Déu més s'humanitza: el *Corpus* i *Nadal*. Per això, la concepció estètica dels villancets és intencionadament molt més “humana”, més superficial, menys densa, i fins i tot podríem dir que frívola en ocasions, comparada amb la severitat, profunditat, religiositat, transcendència, elevació i dramatisme en què es resolen les *Lamentacions*, els *Salms* i alguns passatges amb especial densitat del text literari de les *misses*..

Durant els segles XV i XVI¹⁵⁰ el villancet evoluciona des de la forma de cançó popular –exclusivament sobre tema profà– que venia essent des dels seus orígens cap a una forma de cançó popular però treballada amb mitjans cultes, arribant a un elevat grau de sofisticació en la seua factura tècnica. És en aqueixos moments del seu desenvolupament quan es produeix una evident separació, quant a les temàtiques tractades. Així, d'una banda, l'evolució de la forma villancet sobre temàtica profana, generalment amb assumpte pastoral o amorós, i fins i tot amb el naixement de la cançó amb personatges que desembocarà en formes paral·leles a les produïdes en la resta del continent (els *madrigals amatoris* italians, la *chanson* francesa, etc.), les quals a Castella estarien representades per les *villanescas* i al País Valencià pot ser per les *folies*, que hom ha volgut trobar com

¹⁵⁰ El material per a l'estudi del villancet musical en els segles XV i XVI el podem obtenir, principalment, en les magnífiques col·leccions de cançons de l'època conegudes avui amb els noms de: Cançoner de *Sablonara* (Aroca, 1.919); Cançoner de la *Colombina* (Querol, 1.971); Cançoner musical de *Palacio* (Anglés, 1.947, 1951); Cançoner d'*Uppsala* [o de la Cort del Duc de Calàbria] (Mitjana, 1.980) i Cançoner de la casa de *Medinaceli* (Querol, 1.949, 1950).

una mena de imitació d'aquelles. D'altra banda, el villancet sobre tema religiós es va orientant cap a una forma, la finalitat última de la qual seria la d'educar “religiosament” el poble.

En el segle XV, trobem el villancet –des del punt de vista literari- com una forma comuna a les diverses civilitzacions ibèriques i amb un nombre lliure de síl·labes per vers –mostra evident de l'arrelat del seu caràcter popular-, a més de no guardar simetria entre la forma literària i la forma musical¹⁵¹. No obstant això, per a les seues dues accepcions, popular i cortesana, hi ha autors que defenen una forma musical oberta¹⁵² sobretot en la seua primera època.. El villancet sobre tema religiós, *omnium sanctorum*, procedeix d'unes cobletes amb les quals -segons se li atribueix- Fray Hernando de Talavera¹⁵³ autoritzava que es substituïren, dintre de l'església, els Responsoris d'aquells dies especials que Déu més s'humanitza: Nadal i *Corpus Christi* –com s'ha dit-¹⁵⁴.

“En lugar de responsorios hacía cantar algunas coplas devotísimas correspondientes a las liciones. Desta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa. Otras veces hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción.”¹⁵⁵

¹⁵¹ Vid.: exemples 001 i 002, on comparem la forma literària y la forma musical del villancico “Levanta Pasqual [del Cancionero de Palacio] de Juan del Enzina.

¹⁵² Cfr. Leopoldo Querol Rosso, en l'*Estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical*, en el Cancioner de la cort del Duc de Calàbria. ([L, Querol, en] Mitjana, 1.980 : 11-14); i també (M. Querol, 1.982, III : VII).

¹⁵³ (1.428-1.507) confessor d'Isabel la Catòlica i primer arquebisbe de Granada.

¹⁵⁴ És clar que açò va ser només al principi, ja que més endavant podem trobar en els arxius eclesiàstics, infinitat de villancets compostats per a la festa dels Reis, de la Verge, d'altres misteris de la Redempció, per als sants, per a professions religioses i amb molts altres motius.

¹⁵⁵ *Breve Suma de la santa vida del Reverendíssimo y Bienaventurado don Fray Hernando de Talavera*. [Ms. de la Academia de la Historia (sig. 9-25-6, c, nº 114, fol. 149v)]. Cit. per (Capdepón, 1.993 : 35-36).

Així, en el segle XVI ens trobem ja amb una forma culta, amb un llenguatge musical basat en l'estil contrapuntístic imitatiu, amb la utilització de certs recursos, per mitjà dels quals hi obtenim les seues característiques més destacades: síncopes i hemiòlies en compàs ternari i majoritàriament en estil sil·làbic que inclouen ritmes de dansa. També es va generalitzant una major simetria entre la forma literària i la musical, constant sovint de dues seccions: *estribillo* i *copla*, la primera de les quals solia repetir-se a discreció. Però també -i açò és el més importat- a poc a poc es va introduint dintre del temple, destacant-se particularment l'atracció que el poble pla sentia per escoltar aquestes peces que comprenien i trobaven properes per sobre la resta de les músiques utilitzades per al culte dintre de l'església.

Les reaccions en contra del nou gènere però, no es van fer esperar i el rei Felip II va prohibir que s'interpretaren villancets en la seua Reial Capella, segons el Reial Decret del dia 11 de juny de 1596:

"Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos, ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia. Yo el Rey. A García de Loaysa, mi capellán mayor"¹⁵⁶

El teòric Pietro Cerone critica en la seua obra *El Melopeo i el Maestro*¹⁵⁷ la nova moda dels villancets, en especial pel perill que suposava substituir la solemnitat religiosa per la comicitat dels arguments emprats pels poetes; de fet Cerone lloava la decisió adoptada per Felip II en prohibir-los¹⁵⁸:

¹⁵⁶ Cit. en (Capdepón, 1.993 : 39).

¹⁵⁷ Vid.: documents 015 i 015b.

¹⁵⁸ Però es sabut que aquest precepte no va arribar a complir-se en molts llocs, com s'ha posat sovint de relleu. De fet, a partir del regnat de Felip IV els villancets van estar interpretats de nou amb

“No quiero dezir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recebido de todas las Yglesias de España: y de tal manera, que parece no se pueda hazer aquella cumplida solemnidad que conviene, si no hay. Mas tampoco quiero dezir que sea siempre bueno; pues no solamente no nos combida a la emoción, mas nos destrae della: particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes. Entre los italianos acostúmbrase a cantar canciones con diversidad de personajes y variedad de lenguajes (a las cuales llaman Mascherate) en las Músicas de recreación, hechas en tiempo de Carnestolendas y Bacanerías, para reyr y holgarse. Porque el oyr agora un Portugués y agora un Byzcaino, quando un Italiano, y quando un Tudesco; primero un gitano y luego un negro, ¿qué efecto puede hazer semejante Música sino forçar a los oyentes (aún no quieran) a reyrse y a burlarse? ¿Y hazer de la Yglesia de Dios un auditorio de comedias: y de la casa de oración, sala de recreación?”
(Cerone, 1.613, I : 196).

No obstant açò, en el segle XVII veiem com –inevitament- el villancet penetra definitivament en el temple i es sacralitza, reservant-se aquest terme, quasi exclusivament per designar el gènere religiós. Amb J. B. Comes es comencen a emprar altres denominacions com “tono”, “tono a lo humano” o “folies”, per designar-hi obres amb temes profans¹⁵⁹; i es a partir d'aquest moment quan s'aprecia una doble direcció en el desenvolupament de la forma villancet: d'un costat els villancets de tema religiós s'incrementen sovint amb l'addició d'una secció més –qüestió que esdevindrà en una constant del segle XVIII- i d'un altre, tant el *tono* com el *tono a lo humano* -que s'ocupen de temes profans com s'ha dit-, romandran ancorats generalment en les seues dues seccions: *estribillo* i *copla*, encara que excepcionalment pugua trobar-se alguna variació. Aquesta diferenciació en el tractament de la forma externa, per raó del text, s'aprecia fins i tot en aquells autors que aborden simultàniament la composició d'aquestos dos tipus –com succeeix amb J. B. Comes-, ja que les poques obres que té amb text profà consten únicament d'*estribillo* i *coplas*, mentre

regularitat, inclòs el mateix monestir de *San Lorenzo del Escorial*, com es lamentava Fra Martín de Vera en 1.630. Apud (Capdepón, 1.993 : 39)

¹⁵⁹ Apud (Climent, 1.977).

que els seus “tono a lo divino” religiosos abunden en una part més. De fet, sense abandonar per complet la tradicional forma *estribillo-copla*, comença a practicar-se d'una manera generalitzada la forma integrada per tres seccions distintes (A-B-C) més les repeticions opcionals a què hi haguera lloc, que segons opinió del P. Samuel Rubio, suposava un punt de partida de la forma ternària:

“aunque con nombres diversos [aquesta forma] se deriva, por lo que hoy podemos saber, del villancico de Rimonte y de Comes...”
(Rubio, 1.979 :47).

Podem veure que, malgrat estar àmpliament documentat l'ús en el País Valencià d'aqueixa forma -exclusivament amb temàtica profana- des de molt abans¹⁶⁰, són diversos els autors que insisteixen que va ser amb J. B. Comes, amb qui el villancet va fer la seua aparició en els temples valencians, ocupant-se ja de temàtica religiosa¹⁶¹.

“Durante la segunda mitad del siglo XVII se produjo la gradual sacralización del villancico, proceso que llegó a su término con Juan Bautista Comes, cuyos villancicos presentan únicamente contenidos religiosos.”
(Capdepón, 1.993 : 33-34).

Així doncs, cap a la fi del segle XVII és ja un ús comú el villancet de tres seccions ben diferenciades, a cada una de les quals se li apliquen els noms respectius d'*Introducción*, *Estribillo* i *Copla*. Són molts els autors que entenen que aquesta evolució de la forma del villancet va estar una aportació de la cultura musical valenciana del moment i del compositor J. B. Comes en particular; fins i tot J. Climent va molt més enllà –i creiem que no és massa aventurat- en

¹⁶⁰ Recordem per exemple el cançoner de la Cort del Duc de Calàbria.

¹⁶¹ Apud (Climent, 1.977 : 7).

plantejar que tota l'evolució posterior de la música espanyola estaria deutora - d'alguna manera, en major o menor mesura- d'aquestes importants innovacions degudes al geni creador de Comes.

“El arte musical valenciano ha jugado un papel primordial en el proceso evolutivo de esta forma compositiva, y los compositores valencianos han sido factores y actores importantes en la innovación de la misma. En gran medida, el proceso evolutivo de innovación musical española ha tenido como punto de arranque el villancico”.
(Climent, 1.997 : 11).

En aquest segle XVII, la forma musical del villancet experimenta també altres nous rumbos, mitjançant la incorporació gradual d'elements i aportacions que no havia conegut anteriorment. De fet, l'evolució d'una forma musical determinada no pot comprendre's aïlladament sense observar paral·lelament l'evolució del propi llenguatge musical i l'evolució social, estètica i estilística que la produeix. Així, amb aquest progressiu enriquiment i l'adquisició de tècniques diferents, el villancet

“traspasa el estrecho e inflexible marco originario, [de] estribillo – copla – estribillo, hasta el punto de convertirse en una especie de cantata o de diminuto oratorio...”
(Rubio, 1.979 :37).

Encara que veiem com bàsicament, es mantenen dividits en aquelles tres seccions primitives, malgrat la confusió que suposa el costum que comença a estendre's d'utilitzar noves nomenclatures per denominar-les¹⁶². Per exemple:

¹⁶² Com en el seu moment es veurà, hi ha un verdader galimaties en els termes tècnics utilitzats pels diferents autors per denominar aspectes estructurals i formals. Dit d'un altre mode, no existeix ni un àpex -ni un índex d'intenció tan sols- d'unanimitat entre els termes utilitzats pels teòrics, per descomptat també entre els actuals. Hi ha certa unanimitat quant als conceptes, però els termes utilitzats per a anomenar-los són diferents depenent de quin autor es consulte. Una mateixa cosa és anomenada de formes totalment diferents entre els uns i els altres; i amb els mateixos termes, es

“La forma musical del villancico de Comes, que luego se encuentra por doquier, consta esencialmente de tres partes: Tonada, Responsión y Coplas”.

(Climent, 1.977 : 8).

Aquestos villancets se solen qualificar habitualment pel nombre de veus de la *Responsión*, així, si en la portada es diu “Villancico a 8” significa que la dita secció és a vuit veus, encara que les altres parts no ho siguen, com sol ocórrer.

La popularitat de què van gaudir els villancets entre el poble pla des de la seua entrada en l'església, i a la qual es referia Cerone en “El melopeo y maestro” (Cerone, 1.613), va originar nombrosos problemes als capítols catedralicis, per la qual cosa es va imposar el costum de revisar els textos d'aquestos villancets per part d'una comissió de Canonges abans de la seua interpretació¹⁶³. Tota aquesta evolució va fer que el màxim apogeu dels villancets s'aconseguira cap a la meitat del segle XVIII. Però malgrat tot això, en parèixer, al llarg d'aquest mateix segle es va arribar a la decadència d'aquestes peces, potser pels abusos als quals s'havia arribat i per les reaccions en contra de la seua introducció en els temples, que van anar accentuant-se, arribant a decretar-se la prohibició d'interpretar-los per part de nombrosos capítols. Tot això també ha de ser emmarcat en el nou clima de moralisme que Espanya va viure a partir dels començaments del segle XVIII. De fet, els teòrics espanyols insistien que la música havia de ser un mitjà de devoció i

denominen qüestions totalment diferents. No obstant això, en cada moment intentarem especificar exactament quin cosa volem delimitar i quin terme utilitzarem per a això.

¹⁶³ Aquest costum s'havia estès per tot el país i així ocorria efectivament també a València, com tindrem ocasió de comprovar en el capítol dedicat a les activitats de la capella de música de la catedral valenciana, on anualment, el capítol designava una comissió de canonges perquè revisara tot el concernent als villancets que s'anaven a interpretar la nit de Nadal.

arreplegament religiosos i no un motiu per al plaer auditiu. Pablo Nasarre¹⁶⁴ ho expressa molt clarament, quan ja en l'any 1.723 afirmava que:

“(...) deben pues los Maestros de Capilla, Compositores y Músicos hacer acuerdo de la Synodo Provincial Milanesa del año 1.565 (...) que dispone sean las canciones y sonidos graves, piadosos, esto es: claros y acomodados a la Casa de Dios, Divinas alabanzas y utilidad de los fieles (...) nunca debe ser causa final de la Música Eclesiástica el deleite del oído, pues sólo la delicia del canto causa perniciosos efectos en pluma de San Agustín, lib. 10, Conf. Cap; 33: Cum mihi accidit ut me plus cantus quam res quae cantatur moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallem me non audire cantatem. Si esto confiesa un agustino penitente del todo extrañado de profanas músicas y empleado sólo en el devotísimo canto de los Psalmos, ¿Qué dirán los que en sus oídos sólo resuenan impuros teatrales y provocativos modos a vanos deleites?”.
(Fra Pablo Nasarre: *Segunda parte de la Escuela música. Zaragoza, 1.723.*)¹⁶⁵

Un altre teòric, el P. Benito Feijoo¹⁶⁶, va exercir una gran influència en la cultura espanyola del seu temps. Seguint la tendència apuntada per Nasarre -el qual, com és sabut, assumia en part els criteris de la teoria dels *affetos* ja comentada-, Feijoo es mostra partidari que la música en les esglésies no disperse l'atenció dels fidels, per la qual cosa la música més apropiada per a l'església és aquella que condueix a la religiositat i espiritualitat:

“(...) de los males en que puede caer la Música Eclesiástica, menos inconveniente es que sea escándalo de las orejas que el que sea incentivo de los vicios (...) el Maestro que compone para el templo, debe, cuanto es de su parte, disponer la Música de modo

¹⁶⁴ Pablo Nassarre (ca. 1.655-ca.1.730), important teòric i compositor espanyol. Religiós de l'orde de Sant Francesc, en el convent de Saragossa d'aquella, ocupava la plaça d'organista. Per a més informació, Cfr. ([Juan José Carreras, en] AAVV. 2.000, VII : 981-983).

¹⁶⁵ Cit. en (Martín Moreno, 1.976 : 121).

¹⁶⁶ Benito Feijoo i Montenegro (1.676-1.764) benedictí. Entre 1.726 i 1.740 van aparèixer els vuit volums de la seua obra més important: *Theatro crítico universal* (Vid.: documents 008 i 009), que va estar una de les obres més discutides de la literatura de l'època. L'esperit crític de Feijoo, que li portava a superar el conformisme intel·lectual i a combatre la rutina, li va fer abocar en les seues obres unes idees que prompte serien causa de trobades polèmiques. Per a més informació, Cfr. ([María Sanhuesa Fonseca, en] AAVV, 2.000, V : 8-13).

que mueva aquellos afectos más conducentes para el bien espiritual de las almas y para la magestad, decoro y veneración de los Oficios Divinos".
(Feijoo, 1.727 : 298).

No obstant això, va ser en aquest segle quan els villancets es van convertir absolutament en l' "espectacle" esperat per la ciutat; l'ocasió solia convertir-se en un veritable esdeveniment. Dies abans, es posaven a la venda uns fulls amb els textos impresos dels villancets que s'anaven a interpretar per a aqueixa ocasió.

"(..) pues no hay duda de que en el siglo XVIII alcanzó su práctica la mayor intensidad y el máximo esplendor, según queda inequívoca constancia en los archivos catedralicios de música, en sus respectivas actas capitulares y finalmente, en los pliegos sueltos que por doquier se publicaron con los textos literarios de los propios villancicos".
(Rubio, 1.979 : 8).

Per completar aquesta visió genèrica, hem tingut en compte la varietat formal que presenten. Hi ha villancets compostats d'*introducció*, *estribillo* i *coplas* – que és la forma predominant en el segle XVIII com ja s'ha dit- i també n'hi han amb aquests elements més un ària, o amb recitatiu i ària, però sense *coplas*. Hi ha uns amb *estribillos* i altres amb una conclusió a manera de coral –quasi sempre amb un contrapunt rígid de nota contra nota i estil homofònic-; altres en canvi, utilitzen els ritmes de danses –d'influència francesa- com conclusió final.

Però per al nostre treball, després d'aquesta succinta exposició de l'evolució històrica de la forma villancet, ens interessa de manera especial saber quina era la realitat de la pràctica d'aquests en les esglésies valencianes, i de manera especial en la catedral, durant el segle XVIII. S'ha posat sovint de manifest el difícil que resulta delimitar amb exactitud una data determinada per mostrar el canvi de tendències -les quals definirien l'estil- que es produeix en l'art en general. La música, a més, afig l'evident problema que si només roman en els arxius, muda,

ens resulta absolutament impossible poder arribar a conclusions versemblants respecte d'això. La tradició -o millor el continuisme especialment potenciat per la musicologia espanyola de la primera meitat del segle passat- imposa dates fixes com delimitacions d'un corrent determinat davant de l'aparició d'un altre diferent -per l'habitual com a reacció al precedent, amb caràcter contrastant-. Prendre com model per a açò els processos produïts en la resta d'Europa ens pareix senzillament una aberració. Els arxius eclesiàstics espanyols -i podem donar fe d'això pels molts que hem consultat- conserven immensos patrimonis musicals que encara no han estat estudiats. No obstant això, hem de reconèixer que aquesta lamentable situació pareix que està canviant de rumb en els últims temps, amb l'aparició d'importants treballs d'investigació musicològica -sempre fruit de l'encomiable esforç individual i moltes vegades altruista- que estan recuperant part d'aqueix enorme patrimoni. Però, malauradament, es tracten de treballs puntuals i específics d'un determinat autor, o de les obres d'un determinat compositor existents en tal o qual arxiu, com una petita gota d'aigua en mig de la mar. Falta realment una visió general, seriosa i objectiva -que de moment veiem molt llunyana-, obtinguda mitjançant estudis d'investigació rigorosos, que ens donen a conèixer amb precisió quina va ser la realitat musical nacional d'aqueixos temps pretèrits. Sense tot açò, l'única cosa que podem fer realment és donar petites pinzellades, mostrar petits esbossos, conjecturar i el que encara és pitjor, continuar abocant opinions alienes que en molts casos estan absolutament viciades i faltes de rigor científic. Aquest és un dels objectius que ens hem plantejat amb la nostra tasca investigadora: col·laborar en la recuperació del nostre patrimoni cultural comú, utilitzant per a allò uns mitjans adequats i una perspectiva analítica que resulte eficaç.

De fet, al País Valencià, les dates que s'utilitzen per delimitar el període anomenat Barroc -centreuropeu- no sols no ens serveixen i ens porten a confusions, sinó que a més amb la seua utilització -i lamentablement és així fins i tot en moltes classes d'història i estètica de la música dels nostres conservatoris- estan potenciant la idea d'una uniformitat cultural, falsa i inexistent, i ignorant la nostra pròpia realitat històrica i cultural. També en la utilització del villancet en les esglésies valencianes del segle XVIII -que és com dir en la societat valenciana d'aqueix moment- ens trobem davant d'un procés diferent a la resta d'Espanya, que podem considerar com específicament autònom. Ací es manté amb aqueixa mateixa denominació, almenys fins els primers decennis del segle XIX, la tradició d'interpretar villancets en aqueixes determinades ocasions anualment, ja comentades. No es pot entendre d'una altra manera, a la vista dels exemplars conservats¹⁶⁷, dels nombrosos plecs publicats per a coneixement general dels textos dels villancets que s'anaven a interpretar en la catedral la nit de Nadal. Evidentment, podem deduir que si es continuaven publicant és perquè encara existia una important demanda dels mateixos.

Però tampoc cal emportar-se a engany i pensar que aquestos villancets es van mantenir amb la forma, estètica i llenguatge musical del segle anterior. De fet, tot el procés evolutiu del llenguatge musical, per descomptat incloent les noves aportacions de l'estil italià, veiem com van reflectint-se en els villancets que compon cada mestre de capella. Puntualment es reflecteixen en aquestes composicions els nous procediments compositius a mesura que apareixen, com ara el recitatiu acompanyat només del baix continu; l'adopció de l'ària amb complexitats vocals pròpies del virtuós; la introducció de nous instruments de la

¹⁶⁷ En la mateixa biblioteca de la Universitat de València es conserva una sèrie completa de les lletres dels villancets del mestre Josep Pons, per a ésser cantats en els matins de la nit de Nadal del anys 1.805, 1.806, 1.807, 1.808, 1.809 i 1.810 respectivament. Vid.: documents 010 i 011.

família del violí i l'ampliació de la plantilla orquestral existent; la utilització d'una escriptura específicament instrumental, etc.

Tot açò és, sens dubte, una mostra de com pot resultar de complicat intentar una periodització al nostre país, dels tres estadis bàsics que se sol dividir el període Barroc: primerenc - mitjà - tardà, perquè com ja va posar de manifest el professor J. J. Carreras, durant el segle XVIII espanyol conviuen diferents estètiques i a partir dels primers decennis d'aqueix segle assistim a un gradual afonament de la música barroca. Però això no implica que durant períodes més o menys llargs -en funció de cada mestre de capella- s'afaiçonen aqueixos períodes de transició, difícilment classificables per participar d'unes i altres tendències, i ser -per principi- un moment d'experimentació, proves i noves temptatives. Així, si pel contrari pretenem abstraure aquest concepte del Barroc, el preu que pagarem serà el d'anul·lar aqueix canvi continu i constant que és propi de tot esdevenir històric.

“Por el contrario, todos nuestros esfuerzos por *ordenar* el material musical históricamente, aún al precio de detener el tiempo, se ven desafiados en los inevitables intersticios que dejan nuestros grandes bloques de división periódica. Los grandes bloques, precisamente por lo grande y compacto, ocuparon en un primer momento todas las energías de los investigadores para mantener unido cada uno de ellos, es decir, especificar todas las características formales que le definen como tal. Así, no han tenido en cuenta la complejidad que revestían estos *períodos de transición*, definidos de una forma más bien negativa, por exclusión de los dos bloques colindantes. Y el siglo XVIII es seguramente el ejemplo más claro de este hecho”.

(Carreras, 1.983 :15).

La forma externa, evidentment, tampoc va romandre inamovible en aquelles tres seccions del model de Comes. De fet obtenen major importància els passatges orquestrals amb l'adopció generalitzada d'un preludi instrumental a manera d'obertura. Els temps corals -sempre mantenint criteris de

multicoralitat¹⁶⁸- serveixen de cohesió interna entre els diferents temps reservats a l'especial llüiment de solistes, amb duos o tríos que cada obra -sense excepció- inclou.

Tot això, com sabem, són característiques pròpies del que s'ha vingut a denominar estil Barroc, certament prolongades algunes d'elles ací fins al segle XIX. Encara que tampoc hem d'emportar-nos a engany, el llenguatge musical utilitzat ens reflecteix que evidentment els nostres compositors no van romandre aliens a aqueixa constant d'evolució del sistema musical. L'abandó de la primitiva modalitat és un fet irreversible, que sense cap dubte havien superat amb l'adopció definitiva del sistema tonal des de la primera meitat del segle.

¹⁶⁸ Qüestió que hom ha volgut veure com una característica específica de l'escola valenciana de polifonia, con ja hem dit.

2.2.4.

Les migdiades musicals.

L'escarida definició que del terme “siesta” ens facilita Felipe Pedrell al seu diccionari (Pedrell, [1.894] 1.992: 418) és literal i idèntica a com ve arrelgada en una de les accepcions que per a aquesta paraula li adjudiquen el Diccionario de la Real Acadèmia de la Lengua (AAVV., 1.927: 1.783) i d'altres (Moliner, 1.991, II: 1.162). Cap d'ells no ens aporten moltes dades, es limiten a:

“siesta es (...) la música que en las iglesias se canta ó se toca por la tarde”.

Però és ben cert que les Migdiades o Concerts sacres, eren actuacions musicals orquestrals, simfònic-corals, d'orgue o bé de música de cambra, que es realitzaven a les principals catedrals espanyoles els dies de celebració més solemne, abans dels oficis de Vespres. No formaven part de les hores canòniques¹⁶⁹, ni de cap altre ritu litúrgic; més bé és tractava d'un tipus de manifestacions artístiques per solemnitzar d'una forma especial el dia de la festa de l'advocació a la qual estaven adscrits, bé el convent o l'Església Major, i aconseguir fer més atractiva la celebració per als fidels. Representen una mostra més de la prolongació d'aquell sentiment barroc tan arrelat en el nostre país, en el qual es conceptuava la música religiosa com un espectacle. Així, desposseint-la de la seua severitat i gravetat tradicionals, s'acreixen els seus caràcters profans i es converteix de vegades, fins i tot, en mera diversió per a la feligresia.

¹⁶⁹ Vide: *Estructura de la liturgia hispánica y formas musicales*, en (Fernández de la Cuesta, 1.983 : 121-145).

El seu origen podríem trobar-lo en l'espècie de preludis instrumentals a les Vespres, que segons el professor Samuel Rubio es realitzaven en les principals catedrals espanyoles, al voltant del 2n quart del segle XVI, on:

"(...) después del repique de campanas, vuelven a oírse los ministriles y el órgano".
(Rubio, 1.983 : 65).

Però les Migdiades, ja enteses com a tals concerts sacres, no han estat datades sinó a partir de principis del segle XVII, o bé com diu el professor López-Calo potser fins i tot a partir de finals del segle XVI:

"The siestas date from the beginning of the seventeenth century, perhaps even the end of the sixteenth. At first they were used solely in the feast of Corpus Christi, but in the second half of the eighteenth century they were extended to other major feast, and even to lesser ones".
(López-Calo, 1.983 : xxxvi).

Efectivament, ací a València també sabem que en un principi només es realitzaven en la festa del Corpus Christi, però en la segona meitat del segle XVIII les veiem perfectament instal·lades, també en altres festes majors i fins i tot en festes menors.

Ha estat sovint publicada l'existència de nombroses notícies documentals, que ens parlen de les solemnes sestres que es realitzaven a les catedrals i basíliques menors, tant a Castella i Andalusia, com al Principat de Catalunya, durant els segles XVII i XVIII (López-Calo, 1.988), (García Fraile, 1.999), però no sabem que haja estat estudiat específicament el tema a València, almenys en el període que ens ocupa. Més prompte al contrari, les poques referències que respecte

d'això hem trobades a la bibliografia pareix que s'obstinen en afirmar que aquest fenomen hi havia passat de llarg i no s'havia arrelat al nostre país.

Malgrat no tenir-hi notícies de que haja estat estudiat aquest assumpte al País Valencià, basant-nos en els avisos de celebració de cultes i festes religioses publicats a la premsa del moment, hem aconseguit referències suficients per poder afirmar que a finals del segle XVIII era una pràctica habitual, que mostra una tradició mantinguda i ben estesa tant a les esglésies parroquials com als nombrosos convents que es repartien per la ciutat de València¹⁷⁰, el fet de realitzar una “harmoniosa siesta” de música abans de les *Maytines*, les *Vísperas* o la *Novena*, “para más solemnizar la función” (DV. LIII, 38 : 154-155),¹⁷¹ el dia de la celebració del patró titular o per encàrrec d'algun noble o gremi, com acció de gràcies pels beneficis rebuts. Es tracta d'una mostra més que reforça la realitat viscuda en aqueix moment: qualsevol motiu és bo per realçar la teatralitat que acompanya les funcions d'església del moment.

La continuïtat en la celebració d'aquests concerts sacres a València -fins ben entrat el segle XIX-, en parèixer també diferencia la pràctica i costums relacionats amb les migdiades musicals en el País Valencià d'altres indrets espanyols, on a partir de l'últim quart del segle XVII es van començar a prohibir aquestes "siestas musicales" per l'excessiu protagonisme que estaven prenent en detriment de la celebració del propi culte -al qual acompanyaven- i perquè els fidels arribaven a abarrotar els temples de tal forma, que es perdia totalment el

¹⁷⁰ Sanchis Guarner ens relaciona 42 convents i catorze esglésies parroquials dintre del perímetre de les muralles de la ciutat, als que caldria afegir dues dotzenes de convents situats extramurs. (Sanchis Guarner, 1.997 : 316-318).

¹⁷¹ Del diumenge 4 de setembre de 1.803.

decor i l'espiritualitat que es requerien pel lloc en el qual se celebraven¹⁷². A més, que en la majoria d'ocasions, les migdiades, solien acompanyar la "reserva", qüestió que suposava la presència en l'altar de les hòsties consagrades.

En el cas de la catedral de València en concret, també es pensava fins ara -i així ha estat publicat sovint tal informació- que mai no s'havien celebrades aquestes Migdiades, al menys dins del temple catedralici. Però nosaltres hem replantejat aquesta qüestió, a partir de la breu nota que trobarem en el diari de València, anunciant en 1.794 que:

"En la Santa Metropolitana Iglesia habrá siesta por la tarde a Santo Tomás de Villanueva."
(DV. XVII, 85 : 344).¹⁷³

És fàcil deduir per l'escarrit d'aquesta nota, que devia ser una cosa bastant habitual la celebració d'aquest tipus de concerts en la ciutat. Tant ho era, que no calia afegir més explicacions i era suficient en avisar que s'anava a produir l'esdeveniment. Els lectors del *Diario de Valencia* estaven tan acostumats a trobar-se aquest tipus d'anuncis -com veurem- que resultaven del tot innecessàries

¹⁷² Recentment, amb la publicació de les Actes del simposi internacional sobre l'òrgue històric celebrat a Salamanca, hem conegut noves i interessants dades relatives a la celebració, costums, horaris, obres que s'interpretaven, i la resta de qüestions relatives a les "siestas musicales" a Saragossa, Sevilla, Salamanca, Segòvia, Palència, i fins i tot en convents de religioses a Perú i altres països iberoamericans. Ens complau en gran manera, comprovar com les tesis defeses per Dámaso García Fraile en la seua ponència sobre "la fiesta barroca", coincideixen absolutament amb les motivacions que nosaltres proposàvem (ja mostrades en el nostre treball d'investigació sobre les simfonies i obertures de Josep Pons) per les quals es van començar a realitzar aquestos concerts dintre del temple. Podem afirmar sense cap dubte, que tant en aqueixos llocs com en els temples i convents de la ciutat de València, no eren altres que aconseguir captar un nombre més gran de fidels al temple per mitjà d'oferir-los, a més de la pròpia celebració religiosa -que ja suposava una festa plena de teatralitat-, l'atractiu d'escoltar una música (en ocasions totalment aliena al propi culte) l'objectiu últim de la qual no era un altre que el d'adornar encara més, tota aquella parafernàlia que havia d'enlluernar els sentits dels assistents. Cfr. (García Fraile, 1.999).

¹⁷³ Del dimarts 23 de setembre de 1.794.

majors explicacions. A més a més, la capacitat de convocatòria que la catedral exercia en la població i l'interès que despertaven les brillants actuacions de la seua capella de música, suposaven que l'espectacle es prometia llüidor.

Inclusiu sense anomenar específicament la capella musical que intervenia, fàcilment podem deduir-hi que es tractava de la capella de música de la mateixa catedral al front de la qual es trobaria el prevere D. Josep Pons com el seu mestre, perquè el capítol mai no hauria permès que una altra capella de música intervinguera a la Seu catedralícia. Aquest petit anunci de premsa ens suposà una dada molt important, perquè per primera vegada es traia a la llum, revelant-nos la pràctica habitual d'aqueixes migdiades per la capella de la catedral. A més, en aquest cas que la migdiada estava dedicada a Sto. Tomás de Villanueva, era l'ocasió perfecta perquè s'escoltara entre les peces que s'interpretarien al concert l'himne d'aquest sant "Pastorem canimus", el qual Josep Pons hi havia compostat per la seua oposició al magisteri catedralici, fet que havia ocorregut, com sabem, a penes un any abans.

Les Migdiades i la capella de la catedral.

Aquest fet no ocorria llavors per primera vegada, doncs era una tradició llargament mantinguda i per descomptat romania ben arrelada, perquè havia estat practicant-se des de temps immemorial. Així havia estat almenys des de principis del segle XVII com podrem documentar. Hem arribat a aquesta conclusió gràcies a la troballa d'una breu referència a aquest assumpte, escorcollant a l'arxiu documental de la catedral valenciana, apareguda en les coses notables de

Fuster¹⁷⁴. Allí es fa referència a una deliberació capitular de l'any 1.655 en la qual es va definir el que cada músic havia de cobrar per la seua participació en les migdiades.

"A 4 de Junio de 1.655 deliberó [el capítol] que se saquen de la cuenta aparte Canonical veinte y una libras, que se paguen las Siestas de los siete días de la Octava del Corpus á los Músicos de ellas".¹⁷⁵
(ADCV. ms 91 : 298-299).

Vam buscar aqueixa deliberació capitular i vam trobar que coincidint amb les tesis del professor Samuel Rubio sobre les migdiades per al *Corpus* que se celebraven en altres llocs d'Espanya ja esmentades, per primera vegada podíem documentar que també ací, en la catedral de València, venia essent habitual la celebració de migdiades de música coincidint en les mateixes dates, doncs ací ocorria també per la mateixa festivitat del *Corpus Christi*. Però, a més a més, podem aportar també una petita precisió que ens sembla definitiva per aclarir aquest assumpte: no sols es realitzava el dia de la festa major com pensarem en un primer moment, sinó durant tots els dies de la vuitena que -com és tradició que es manté encara avui en dia- porta associada la celebració del Santíssim *Corpus Christi*. Diu textualment l'esmentada deliberació capitular del 4 de juny de 1.655 de la qual dóna fe el notari Antonio Juan Tortrella:

"Unánimes et concordés et nemine discrepante providerunt et deliberarunt quod ap hinc inde perpetuis futuris temporis separentur apare canonicale viginti una libre monetæ valentiæ pro solbendis mucissis dictæ Sanctæ Ecclesiæ laboribus substinendis in

¹⁷⁴ Fuster, M.: "Deliberaciones modernas y notables y cosas dignas de advertencia del muy ilustre cabildo de la santa Iglesia de Valencia". Manuscrits arreplegats pel Dr. Melchor Mauricio Fuster, Canonge Magistral i Paborde de la catedral de València. (ADCV ms 90 a 93; 4.760: 1).

¹⁷⁵ El subratllat és nostre.

septimis diebus octavae Corporis Domini nostri Iesu Christi ad rationem trium librarum pro quolibet siesta¹⁷⁶ in quolibet ex dictis septem diebus fienda et celebranda.”
(APCV, llig 3.128 : 879v).

S'havia decidit per unanimitat del capítol que es pagaren les vint-i-una lliures de la *Cuenta Aparte Canonical* per a cobrir les despeses dels músics que participaven a les migdiades de cadascun dels set dies que completaven la vuitena i que així quedara establert perpètuament. També sabem que aquest costum es va mantenir almenys fins l'any 1.849, en el que Vicente Boix ens presenta aquest ús en el seu manual per a viatgers, com quelcom habitual en totes les esglésies de la ciutat:

“Los días de la octava están consagrados á las procesiones de las demás parroquias. Compiten todas en lujo, en adornos de calles y en músicas.”
(Boix, 1.849 : 242).

D'una altra banda, també sabem que la realització d'aquestes sestres no era un fet que es limitara només a la ciutat de València. Per llavors segurament també es van fer en altres localitats, com ho testifica el document que Josep A. Lluesma i Espanya va donar a conèixer en el seu estudi sobre la parroquial de Santa Maria de Sagunt (Lluesma, 1.999 : 8). Allí apareixen reflectits -en una època molt primerenca- els pagaments realitzats pel clavari de la confraria del Santíssim Sagrament d'aquella església saguntina -que per a aquell any havia sigut D. Jeroni Barta- al mestre de capella i a dos cantors més per cantar i tocar l'orgue en la migdiada celebrada el dia principal de la festa d'aquell any de 1.650. Tanmateix aquest autor ens suggereix que tot açò delata una pràctica absolutament habitual en les cerimònies litúrgiques d'aquella ciutat:

¹⁷⁶ El subratllat és nostre.

"Item, doní y paguí al mestre de capella, per lo cantar la siesta, tocar l'orgue, y cantar a les completes.....5 L.
Item, a mossén Romano, per lo mateix de cantar la siesta.....1 L.
Item, a mossén Barberà per lo mateix.....1 L."¹⁷⁷

De la continuïtat mantenida al llarg del temps que aquestes migdiades musicals van tenir, podem fer-nos una idea perquè n'hi ha referències periòdiques a elles, tant als llibres d'actes capitulars com d'altres documents de l'arxiu de la catedral. Per exemple, sabem com va ocórrer els dies 1, 4 i 6 de maig de 1.661 quan s'organitzaren les habituals rogatives i es feren processons generals per a demanar la pluja que estava essent tan necessària per la sequera que estava patint-se al País. Per a allò es varen unir totes les forces vives de la capital i es comptava amb la participació de tots els estaments ciutadans i no sols dels religiosos. Així, van assistir-hi l'arquebisbe, el capítol, els convents, les parròquies i tot el clero general de la ciutat, portant les relíquies de Sant Vicent Ferrer en processó de rogatives, fins arribar-hi al convent de Sant Domènec el dia 1; i també -com s'acostumava- es va comptar amb la participació del virrei, el governador, el batlle, la ciutat i tots els oficials reials que romanien a València. Va estar exposat el santíssim en la catedral -els tres dies que es marquen segons costum-, i van ser els dies 4, 5 i 6. La Mare de Déu dels Desemparats també va estar exposada en la seua capella. Els tres dies va haver-hi migdiada a la catedral com ens relata detalladament el canonge Fuster.

"Processó general de Sent Vicent a Sent Domingo [sic], per aigua. A 1 de maig, 1.661, se féu processó general a Sent Domingo, per aigua, ab tots los convents y parròquies, portant la custòdia y relíquia de sent Vicent. Y assistí el senyor arquebisbe, virrey, ciutat, governador, bal-le y demás oficials reals.

¹⁷⁷ El subratllat és nostre.

Nostre Senyor patent, nostra Senyora y sent Vicent, per aigua. A 4 de dits estigué nostre Senyor patent en la Seu, y nostra Senyora dels Desemparats y la relíquia de sent Vicent Ferrer, per pregàries de aigua. Y estigué tres dies en esta conformitat.

Tanquen a nostre Senyor y tornen a nostra Senyora y a sent Vicent a ses capelles. A 6 de dits tornaren, després de haver tancat a nostre Senyor, a nostra Senyora y a sent Vicent a ses capelles. Y tots los tres dies agué siesta y una ora de oració mental en lo chor, y el senyor arquebisbe, después que era de nit, baixava en tota sa família y dien lo rosari a chors.¹⁷⁸

(Fuster, M.: “Deliberaciones modernas y notables...” ADCV, 91 : 298 – 299;

92 : 9).¹⁷⁹

La convocatòria va ser tan general que a partir del dia següent, 7 de maig, totes les esglésies de la ciutat per orde de jerarquia van continuar amb els actes d'exposició del santíssim, música i sermó que havia iniciat la catedral com a església matriu. Així es van realitzar migdiades musicals per tot arreu de la ciutat:

“Nostre Senyor patent en totes les parròquies per aigua. A 7 de dits comensaren totes les parròquies per son orde, a tenir un dia cada una, patent, a nostre Senyor, ab música y sermó cada día.”

(Ibíd.)

En parèixer -si atenem el resultat aconseguit- els cels van ser complaents, perquè com explica el mateix canonge Melcior Fuster va estant plovent tres dies i tres nits sense parar:

“Plou en València tres dies y tres nits, sens parar. Dit dia fonch nostre Senyor servir de oir les oracions de tantes ànimes bones en tan gran aflicció y apreto en la falta de aigua, pués comensà a ploure y ploqué tres dies en ses nits, sens parar, que foren 8, 9 y a 10.”

(Ibíd.).

¹⁷⁸ El subratllat és nostre.

¹⁷⁹ Citat a més en (Aierdi, 1.999 : 173).

Les celebracions litúrgiques d'agraïment i l'alegria que portava l'aigua rebuda es van multiplicar, i així veiem que el dia 19 del mateix mes, en la catedral, després de celebrada la missa i cantat el solemne Te Deum d'acció de gràcies, quan ja s'havien retirat el senyor arquebisbe que vestia de pontifical, el virrei, la il·lustre ciutat i la representació de totes les parròquies que també van assistir a la cerimònia, i després de l'hora d'oració a migdia que van tenir els senyors canonges i els beneficiats de la catedral, es va realitzar una hora de migdiada abans de les vespres segons costum:

"A 19 de dits, per donar a nostre Senyor les degudes gràcies per la mercé que ens féu de donar-nos aigua en necessitat tan apretada –pues ya les plantes, així com de arbres com de vinyes, molt a presa se anaven secant-, en la iglesia machor descubriren a nostre Senyor, tenint-lo patent (...).

A migdia agué vel·la, en lo altar machor, de canonges y beneficiats, però no estigueren achenollats com en la ocació pasada, perquè entonces eren plegàries y ara eren gràcies. A les dos ores agué siesta y a les tres se digueren les vespres¹⁸⁰, les quals foren del dia, ab molta pausa però sinse música..."

(ADCV, ms 91 : 299; 92 : 9v).

Com també ocorria en un altre tipus de celebracions, ja que a l'agost de 1.663 la confraria de la Mare de Déu dels Desemparats -de la qual era prior el mateix senyor canonge D. Melcior Fuster- essent majordoms de la festa D. Balhasar de Borja i D. Raymundo Polop, van celebrar amb molt de luxe i gran dispendi de mitjos tots els dies de la vuitena que també se li va afegir. Arribant a córrer els mateixos senyors amb les despeses de les migdiades que –al llarg de totes les vesprades dels set dies- va estar realitzant la capella de música de la catedral i com imaginàvem, tots els actes contaren amb una important assistència de públic, com també posava de relleu en el seu relat el canonge Fuster:

¹⁸⁰ Els subratllats són nostres.

"(...) después de haver los beneficiats de la Seu cantat ab molta devoció un[a] salve, es cantà una siesta per la copla dels músichs de la Seu. Agué, així de matí com de vesprada moltíssim concurs de chent."¹⁸¹
(Aierdi, opus cit.: 318).

També més avant, en 1.728, sent José Pradas el mestre de la capella, es torna a insistir en les normes dictades anteriorment –doncs ja ho havia estat el 9 de maig de 1.626 i el 17 d'agost de 1.714- per al bon govern de la capella de música, ja que en parèixer s'havien produït alguns abusos per part dels músics relacionats amb les quantitats que es pretenien cobrar en les eixides de la capella per actuar fora de la catedral. En aquestes normes queda específicament determinada la quantitat exacta que s'ha de cobrar en funció de si la capella acudeix completa o només una part d'ella i del tipus d'actuació que es realitzaria. És a dir, si es tracta d'una Missa, Vespres, Completes, Sesta de Villancets, o bé si en l'església on s'actua hi ha orgue o pel contrari cal transportar-lo. Queda clarament exposat tot el referent a aquestes actuacions, delimitant exactament quant correspon a cada tipus d'actuació. Per elles sabem també de la continuïtat que van tenir les migdiades de música realitzades per la capella de la catedral a la resta de la ciutat i les rodalies. Vegem-la novament:

"Deliberació Capitular 15 de Desembre de 1.728.

(...) Primerament: Que no podent, com no poden subsistir en la decencia deguda, les mitjes Capelles, que se han tolerat fins lo dia de hui, menys que ab gran desdoro del cor de la Capella, es revoca esta practica, y pera de hui en avant determinem, que no es puixa admetre funció alguna menys que de Capella sansera, exceptant els Misereres, els actes de Capella de la de Nostra Señora del Milacre, y de la de Nostra Señora dels Desamparats, en los quals es podra dividir la Capella com se ha fet fins hui en la forma que se ordená en dit any mil setcents catorce.

Item; Que no es puixa rebaixar cosa alguna de la tasa que baix se espesara, que ha de servir de regla en tots els actes de Capella, exceptant les funcions amortizadas, y de temps in memorial, con son la música del dia de Sant Ambros en Sant Nicolau, y la del dia

¹⁸¹ El subratllat és nostre.

de la mare de Deu de la Esperanza en Sant Martí, y altres semejants, en les quals deu assistir la Capella per lo estipendi, que ab antiquo se li ha donat; y que dita tasa dia en esta forma: en los actes de Misses, Vespres, Completes y Siesta de Villancicos en la Esglesia que haura Orgue, en cascun acte es donará pera la Capella set Liures y huit Sous y pera el organiste, dotze sous y si el orgue se ha de portechar es convindrà el organiste en la part; Y en les Misses ab Te Deum se añadiran tres Liures mes: en los actes de processons claustrals en qualsevol Esglesia, o, per lo rededor de ella, es donarán set Liures y huit Sous pero si se alluñaran notablement de la Esglesia, huit Liures y huit Sous; En los actes de Maytines y de Te Deum Laudamus, si hia Orgue en la Esglesia hon fan lo acte es pagarà pera la Capella huit Liures, y huit Sous, y dotze Sous pera el Organiste; En les soterrars de una tanda en Missa de Requiem, huit Liures: si es Missa blanca, ó, del dia, com també Vespres, nou Liures; en soterrar sens Missa, ni Vespres sis Liures y en los de dos, o, mes tandes, les dos primeres es paguen per sancer, y en les demes el Mestre, ab los quatre Músics sacerdots mes antics faran la conveniencia, que el pareixerá; de un Miserere ab tota la Capella sis Liures; En les funeraries de una Missa ab respons, á dotze, es donarán deu Liures, en una acció de gracies tant solament de Te Deum Laudamus sis Liures; y en funció de letanies, nou Liures.

Item; Que tots els actes acompanyats de violins, á mes de la Liura mes, y si es fora de Valencia, dos Liures, de forma que sien tres Liures en tot, per lo gran exces y diferencia del treball.

Item; Que quant la Capella está empleada en alguna funció y al mateix temps es canta alguna Siesta, Rosari o Motet, encara que solament estiga comensat qualsevol de dits actes durants lo acte de Capella, hatja de entrar en la masa comuna de la Capella, les porcions que aquells que faltaran a la Capella guañaran.

Item; Que es nomene un concertador, que juntament sia apuntador y contador, y que no puixa ser dels que canten Siestes ni Rosaris, ab lo Salari de huit sous cascun més, conforme es practicaba antigament donar per salari de contador..."¹⁸²

(APCV, llig 3.212 : 1.458 – 1.461v).

Com veiem el tema de les migdiades apareix tractat també en 1.728 amb tota naturalitat, com el que era, una cosa absolutament quotidiana. I així continua essent durant tot el segle i són nombroses les referències que es troben reflectides per tot arreu dels llibres de registres:

"(...) Siestas se convoque á Msn. Mariano Terranegra en 1 de Julio 1.788."

¹⁸² Els subratllats són nostres.

(ADCV, 1.631 : 78).¹⁸³

“(…) Oído el informe dado por el Señor Canónigo D. Luis Lasala al Memorial de Felipe Aranda, el Ilmo. Cabildo acordó, buelva al mismo Señor Lasala, y al Señor Canónigo Síndico para que oyendo al Maestro de Capilla y sobre los demás puntos en orden á las datas que disfrutan los Músicos en las Siestas y demás funciones dispongan las reglas que deben gobernarles en lo succesivo, y dejen á arbitrio del Maestro de Capilla el señalamiento de los Instrumentos, y Músicos que deben tocar en ellas.”

(ACCV, 338 : 103).

Les migdiades musicals a la ciutat de València (1.794 - 1.818).

Però no era només la capella de la catedral l'encarregada de realitzar les migdiades musicals a València. Potser quan el pressupost era més limitat i no es podia assumir el cost de la principal capella de música de la ciutat, o bé la capella de la catedral estava ocupada en altres assumptes i no podia acudir-hi, es recorria doncs a una altra de les nombroses capelles de música que -amb uns mitjans més modestos és cert- també exercien la seua labor des de les parròquies de Sant Andreu, Sant Martí, Sant Joan del Mercat, etc..., com ja hem vist. Totes aquestes capelles parroquials estan reflectides en els avisos de culte apareguts a la premsa del moment, realitzant sestres de música allí on se celebra la festa de la devoció d'una confraria, un gremi o un barri determinat. Si a més, tenim en compte la possibilitat que no totes les migdiades que es van celebrar estigueren anunciades en la premsa, per un o un altre motiu, ens trobaríem -segurament- amb un

¹⁸³ “Libro de Salarios y nombramientos...”.

important entramat de concerts sacres repartits per tota la ciutat i en totes les èpoques de l'any.

Escorcollant les publicacions periòdiques d'aqueixos anys hem trobat les ressenyes d'un total de 52 migdiades celebrades a les diferents esglésies de la ciutat de València des de l'any 1.794 fins 1.818, marc que s'imposarem com a franja en la qual treballar estos aspectes. Per la important transcendència que considerem, tenim que donar-los. Amb estes noves aportacions que fem de les actuacions de les capelles a les migdiades per tot arreu de la ciutat, canvia notablement el plantejament i la imatge que fins ara podem trobar-hi a la bibliografia que tracta la referida activitat musical valenciana d'aqueix moment històric.

Aquestes dades les hem obtingudes de l'única publicació periòdica valenciana que es manté a la venda durant tot aquest espai de temps: el *Diario de València*. Malauradament, de totes les migdiades que hem pogut documentar, podem comprovar que sols en 21 es fa referència a la capella de música que actuava; en 31 només apareix una “orquestra de música”. Atorgant-li, aixó sí, qualificatius tan expressius com: “acorde música, harmoniosa siesta de música, devota siesta de música, plausible música, lucidíssima música”, o senzillament només es diu: “habrá siesta”.

En una ocasió que era de gran rellevància -la funció va haver de ser realment sumptuosa- celebrada amb motiu de la inauguració del nou Retaule de l'Altar Major i les obres de reforma del Presbiteri i Cor, de l'Església Parroquial del proto-màrtir Sant Esteve –una de les més importants parròquies de València i molt unida a la catedral- ve ressenyat de la següent manera:

"(...) acompañando dicha función el mejor concierto de instrumentos músicos"
(DV. L, 83 : 375-376)¹⁸⁴.

Podem comprovar com el periodista, sense cap tipus de rubor, denomina l'actuació com "concierto". Açò suposa una tímida mostra més de la relativa permeabilitat dels termes laics, que a poc a poc es van adoptant malgrat els esforços dels rígids estaments catedralicis en no deixar que ocorrira i per poder-hi continuar mantenint aquell privilegi social que mantenia, el qual havia estat assumit al llarg dels segles. No hi ha dubte que aquest dia va ser important. Perquè per a aquesta celebració, la Capella de Música de la catedral amb el seu mestre Josep Pons al front va mostrar les seues millors gales, triant per a l'ocasió el *Te Deum* compostat pel mateix mestre de la capella Josep Pons, per a l'actuació que va tenir lloc a la catedral, amb motiu de la visita de "SS.MM. y AA. a esta Ciudad" l'any 1.804 i en la qual participaren més de 60 músics (DV. L, 77 : 349 ss).¹⁸⁵

Pel que fa al repertori que s'interpretava només en 6 ocasions ve especificat que es cantaren els villancets de la Nit de Nadal, o bé que s'inclourien, a més dels villancets, les lletanies. En una d'elles es fa referència a "dos coros de música", que ens podria portar a deduir la participació també de veus humanes -solistes o cor- amb aquell plantejament policoral ja esmentat, o bé faria referència al cor vocal i el cor instrumental en aquestos concerts sacres. Però és evident, que la pràctica habitual venia sent que actuaren veus i instruments, encara que la decisió

¹⁸⁴ Del dimecres de desembre de 1.802.

¹⁸⁵ Del dijous 16 de desembre de 1.802.

de quines veus i quins instruments devien participar-hi en cada actuació ben bé era assumpte que concernia al propi mestre, perquè el violins sempre hi anaven:

“Que en cuanto a los Rosarios, y Siestas, ò, cosa semejante, hayan de ir unos una vez, y otros otra a dirección del Maestro respeto de las voces, por que los violines es preciso que vayan”.¹⁸⁶

Exceptuant fins i tot els pocs casos en què només es diu que hi haurà una “siesta de música” sense especificar quins instruments hi participen, suposant que només actuara l'orgue, és evident que a la majoria de les migdiades, a més de la música vocal, se completava el programa amb l'interpretació de gran part del repertori amb música purament orquestral.

Pel que fa a la duració que podia suposar qualsevol d'aquestes actuacions, comprovem que tampoc no hi havia un criteri uniforme, variant molt d'un lloc a l'altre i d'una festa a l'altra. Així podem veure que de vegades la duració podia estar al voltant d'una hora:

“(…) por la tarde habrá una hora de siesta, á que seguirá la Novena”.
(DV. XLIV, 73 : 325).¹⁸⁷

Una hora i mitja o més:

“(…) desde las 5 hasta dicha hora [7 de la vesprada] habrá siesta con orquesta de música”.
(*Ibid.*, XX, 140 : 197).¹⁸⁸

¹⁸⁶ Capítol 25 dels Estatuts fundacionals de la capella de música del Palau Reial. Citat en Pingarrón (1.983 : 14).

¹⁸⁷ Del divendres 12 de juny de 1.801.

I fins i tot arribar a les tres hores de duració, com va ocórrer el 5 d'abril de 1.798, quan a més hi havia en dos llocs a la mateixa vegada :

“Esta noche en la Iglesia Parroquial de Santa Cruz y en la del Convento de Capuchinos, habrá siesta de música, desde las 7 hasta las 10 de la misma”.
(DV. XXXII, 94 : 383).¹⁸⁹

Aquestes duracions que avui poden parèixer exagerades, no ens resulten gaire estrany ja que possiblement gran part de les celebracions litúrgiques del moment estarien a prop de durar el mateix, vist l'important aparell de pompositat que les acompanya i eixa certa “teatralitat didàctica” típicament barroca que les presideix com ho mostren les descripcions -perfectament detallades per un altre costat- que trobem als documents capitulars als quals hem tingut accés al llarg de la nostra investigació.

Per tant, podem parlar de grans concerts que se celebraven a les esglésies, on els protagonistes eren les capelles musicals i els oïdors els feligresos, pertanyents a totes les capes socials. No obstant, els cavallers i les senyores estaven situats en un cadafal a propòsit, i açò és una mostra més de l'evident separació de categories socials que regia la vida diària d'aquella societat immersa llavors, a principis del segle XIX, en aqueixa dinàmica de privació dels principis d'equitat -qüestió que estava gestant-se- símptoma notori del poc que s'havia avançat en la consecució dels drets humans arran el nostre país:

“(...) los senyores acudiren a l'estrado ab molt lloiment...”

¹⁸⁸ Del dimecres 20 de maig de 1.795.

¹⁸⁹ Del dijous 5 d'Abril de 1.798.

(Aierdi, op. cit.: 318).

La grandesa del temple, la majestuositat del cor, amb les seues cadires replenes del clero, la riquesa del retaule, la fastuositat dels ornaments sagrats, el nombre dels oficiants -potser presidits pel bisbe aposentat al seu setial- i la nau abarrotada de fidels, constituïen sense cap dubte un espectacle enlluernant, que exigia el complement d'una música agradable, composta d'acord amb el gust dels oïdors als quals anava dirigida:

"(...) y de 5 a 6 de la tarde habrá una agradable siesta..."

(DV. CXIII, 63 : 186).¹⁹⁰

A la vista de totes aquestes dades, vàrem llançar la nostra hipòtesi de que les obertures i simfonies de Josep Pons, les quals es conserven a l'arxiu de música catedralici i nosaltres donàrem a conèixer amb el treball d'investigació ja mencionat, van ser composades per a ser interpretades en els ofertoris i altres moments de la missa en els quals com diu el costum, venia realitzant-se des de bastant temps arrere, però –i això és el més important- també formarien part del repertori d'obres que s'interpretaven en les nombroses sestres musicals, que com hem vist, va realitzar la capella de música de la catedral valenciana, als anys en què Josep Pons va estar al front de la mateixa. Perquè donat el prestigi social i econòmic que venia associat al càrrec de mestre de capella a la catedral, entenem que cap desestimar la possibilitat que dites obres exclusivament orquestrals estigueren composades per servir altres fins que els propis de la interpretació dins del temple. Josep Pons no necessitava rebaixar-se de la dignitat del seu càrrec per

¹⁹⁰ Del divendres 3 de juliol de 1.818.

formar part d'aqueix grup de músics que tocaven als teatres ni a les acadèmies; a més, ja ha estat comentat que el capítol catedralici ho tenia rigorosament prohibit. Per un altre costat, la seua pròpia condició de prevere el va induir a compondre durant tota la seua vida, de manera fonamental, música per al culte.

Al quadre 001 hem fet coincidir la data i lloc de celebració de cada migdiada, a més de fer referència a la capella que intervenia. Malgrat no haver-hi trobat dades dels anys 1.800, 1.809, 1.812, 1.813 i 1.814, creguem que la seua inserció pot aclarir i ajudar a comprendre la rellevància que van tenir i el tracte que hem d'atorgar-lis, donat el gran nombre de migdiades musicals que es van realitzar a la ciutat de València¹⁹¹.

¹⁹¹ Al quadre 001 tenim la referència general col·lectiva del nombre de migdiades celebrades a la ciutat de València.

3.
JOSEP PONS: VIDA I OBRA.

3.1.

LA SEUA VIDA.

3.1.1.

De Girona a València.

La formació a Girona.

També Josep Pons –com tants altres- pertany a aqueixa categoria de músics que a dures penes tenen una cita en els diccionaris o enciclopèdies, i les obres dels quals, les que es conserven, pareixerien definitivament condemnades al descans en els vastos cementeris dels arxius¹⁹². No es tracta d'una d'aqueixes grans figures indiscutiblement reconegudes en el món de la composició musical, però sí pertany a aqueixa categoria mitjana de mestres amb una important formació musical i tècnica, els quals, amb el talent de la seua producció han fet evolucionar l'art musical, i dels quals indubtablement ens sentim deutors. Molt bé podria dir-se que la seua mort va ser en cert mode doble: a la seua desaparició física va seguir també un discret oblit, d'on no anaven a traure'l els musicòlegs, sinó en diversos intents de recuperació patriotera (Saldoni, 1.881; Soriano Fuertes, 1.855-59) o per encasellar-lo en una subvaloració francament desdenyosa. Fins i tot els crítics que més honestament i objectiva el jutjaven (Querol, 1.962; Mitjana, 1.920 : 2.143,

¹⁹² Així ha succeït, malauradament, amb la majoria dels artistes i pensadors d'aquell temps. Aqueixes personalitats i les seues obres romanien en el més discret oblit -com tindrem ocasió de comprovar- fins que algun investigador els recupera. Aquest és el cas, per exemple, de José Antonio Conde: intel·lectual literat, acadèmic, lingüista i traductor de l'àrab d'aquesta mateixa època; la figura del qual ha estat recentment recuperada (Calvo, 2.001).

2.279; Parada, 1.868 : 320) ho feien amb un quasi total desconeixement de la seua obra.

Quan trobem Josep Pons com mestre de la catedral de València, sabem que procedia de la catedral de Girona, on havia estudiat amb Jaume Balius i Emanuel Gónima com veurem més endavant. Però així com s'accepta generalment que Pons va nèixer a Girona, no obstant això, existeixen dubtes sobre la data del seu naixement. Normalment a la bibliografia es dóna l'any de 1.768 i pareix que Civil Castellví (1.968- 1.969 : 168-169) també l'assumeix, al situar-lo amb 23 anys quan és nomenat mestre de capella de la catedral de Girona al gener de 1.791. Però es presenten alguns dubtes respecte d'això (López Calo, 1.983 : xxxiii), ja que Pons va pertànyer al cor de la catedral de Girona des de 1.780 fins 1.784, dates que obtenim per el “Llibre de Noms i Cognoms dels escolans de la capella...”¹⁹³ que es conserva a la catedral de Girona:

“Joseph Póns, Natural de Gerona, entrá dia 28 de Gener de 1.780, acabá lo dia 6 de Gener de 1.784.”

(Llibre de noms i cognoms..., : 6v).

Si Pons haguera nascut en 1.768 s'hauria convertit en xiquet de cor a l'edat de 12 anys, cosa que és difícil de creure perquè l'habitual era i és, per evidents raons fisiològiques, entre els 8 i 10 anys; però per un altre costat no es podria descartar la possibilitat que s'haguera allargat la seua permanència en el cor de xiquets, sense haver canviat la veu totalment, fins als 16 anys. És l'esmentat professor (López-

¹⁹³ “Llibre de Noms y Cognoms dels escolans de la Capella de Música, y Cor de la Santa Iglesia de Gerona”. Manuscrit que es conserva en l'arxiu catedralici de Girona, el qual conté inscripcions de les entrades i eixides dels mestres de la capella i els motius pels quals deixen de ser-ho. També conté referències als escolans, xiquets del cor que allí s'anomenen “monacillos”, que formaren part de la capella de música. D'ací en d'avant: “Llibre de noms i cognoms...”.

Calo, 1.983 : xxxiv) qui comenta un memoràndum autògraf de Pons, datat a Còrdova el 9 d'abril de 1.790 i dirigit al capítol de la catedral de Tuy¹⁹⁴, en el qual Pons diu ser un "clérigo tonsurado de 20 años cumplidos". Proposa l'eminent jesuïta que si a l'abril de 1.790 té 20 anys complits i per tant no havia arribat als 21, haguera d'haver nascut entre maig de 1.769 i març de 1.770.

Per aqueixos motius ens vam decidir a viatjar a Girona i intentar buscar algun document que ens aportara dades respecte d'això. Gràcies a la inestimable col·laboració de mossèn Gabriel Roura, canonge arxiver de la catedral gironina, vam poder tenir accés a una gran quantitat de dades i anotacions que existeixen tant en els llibres de les actes capitulars, com en altres documents conservats. D'aqueix mode, vam accedir també als registres de baptismes que es conserven a l'Arxiu Diocesà d'aquella ciutat. Consultant tots aquells toms, vam tenir la gran sort de trobar un acta baptismal que ens pareix de gran importància i que pot oferir un poc de llum sobre l'assumpte:

"Als nou de Abril de mil set cents setanta en las Fonts Baptismals de la Parroquial Iglesia de St. Feliu de Geróna, jo Balthazar Verdalet, Prebere y Curát de dita Iglesia, he batejat â Joseph, Narcís, Pere, nat als vuit dels referits Mes y Any. Fill legitiim y natural de Pere Pons, fuster de la dita Parroquia y de Josepha Pons y Mota, conyuges. Foren Padrins Narcís Bornás, fuster de Areñs de Empurdá y rosa, muller de Pere Busquets, mañá de Geróna".

(ADG, Libro de Bautismos de San Félix, III : 209).¹⁹⁵

¹⁹⁴ El qual tindrem ocasió de tractar detingudament més endavant, després de l'estudi que hem tingut ocasió de realitzar sobre el mateix, a la pròpia catedral de Tui, atès que encara es conserva en perfecte estat en aquell arxiu catedralici.

¹⁹⁵ Vid.: document 012.

Hem comprovat que entre els anys 1.768 i 1.770, no existeix reflectit el baptisme de cap altre Pons a la ciutat de Girona, ni a la catedral ni en les altres dues esglésies (Santa Eugènia i Sant Nicolau). Només trobem una altra família amb el cognom Pons (i Tarines) però a la parròquia d'Agullana (ADG. Agullana, Baptismes, III : 75 - 163). Aquesta família va tenir nou fills, dos dels quals van ser barons: Joan Joseph Julià, batejat el dia 10 d'octubre de 1.758, motiu pel que pensem que ha de ser descartat; i Pere Joan Joseph, batejat el dia 18 de setembre de 1.770. Però donat el costum de l'època d'utilitzar habitualment només el primer dels noms de pila, considerem que tampoc es refereix aquest al nostre Josep Pons.

Si prenem com cert el 8 d'abril de 1.770 com a data del seu naixement, i tenim en compte la inscripció en el llibre de noms i cognoms, Josep Pons entraria a formar part del cor de la catedral de Girona sense haver complit encara els deu anys, edat que coincideix amb tots els criteris generalment aplicats per a l'ingrés dels xiquets de cor en les capelles catedralícies.

En aquells moments, la ciutat de Girona -pel que fa a l'evolució de la seua població i nombre d'habitants- es trobava encara immersa en el que els especialistes han donat en anomenar "cicle demogràfic antic", que per al cas de la península Ibèrica fan arribar, fins i tot, a les primeres dècades del segle XX. Segons els professors Ramon Alberch i Narcís Castells -estudiosos especialistes en l'evolució demogràfica urbana del Principat com marc general i de la ciutat de Girona en particular- el cens de la ciutat gironina de l'any 1.787 donava un total de 8.014 habitants (Alberch/Castells, 1.985 : 11). Amb l'inevitable caire aproximatiu que permeten els recomptes d'època preestadística, aquesta magnitud de població es mantindria estable fins als finals del segon terç del segle XIX, moment en el qual el procés es mantindrà en creixement estable per

damunt del sostre dels 8.000 habitants. No obstant això, és important assenyalar el càlcul que aquestos professors realitzen quant a la distribució per estaments de la població per a aquell any de 1.787. Així, proposen que d'entre aqueixos 8.014 habitants "460 eren eclesiàstics i 1.050 estudiants, el que suggereix que tal vegada la població ens ha estat donada per excés" (Alberch /Castells, 1.985 : 95). No obstant això, si ho comparem amb el nombre d'estudiants que s'estima aproximat per a la mateixa època en la ciutat de Barcelona, el qual Josep Iglesias situa al voltant de 1.853 estudiants (Iglesias, 1.969 : 52), podem imaginar la important activitat que la universitat li aportava a la pròpia ciutat de Girona, malgrat tractar-se d'un fragment de la població amb certa mobilitat, donat que vivia a la ciutat mentre duraven els seus estudis. No obstant això, podríem considerar que la ciutat que va veure nàixer i en la qual va créixer Josep Pons, era una ciutat mitjana, quant al nombre de població, però amb una important activitat comercial per la pròpia dinàmica que aquest tipus de població li imprimia.

Així, els primers anys de la vida de Josep Pons podem resumir-los breument, dient que va formar part com escolà, del cor a la catedral de la seua ciutat de naixement entre 1.780 i 1.784. Els seus mestres allí van ser l'ancià Gónima¹⁹⁶ i Ballius, que com veurem més endavant seria decisiu en la seua formació i la influència del qual marcaria el futur de la seua vocació. De fet, a penes va coincidir un any amb Francisco Juncá i Carol, que era el mestre de la capella quan al gener del 1.780 hi va entrar a formar part Josep Pons, perquè en el mes de febrer de l'any següent va passar aquell a ocupar el magisteri de Toledo.

¹⁹⁶ Emmanuel Gónima es va jubilar l'any 1.774 del seu càrrec de mestre de capella a la catedral de Girona, però continuà vinculat a ella, col·laborant també en la formació del xiquets del cor fins la seua mort ocorreguda al voltant de 1.793. (Civil Castellví, 1.968 – 69 : 158, 163).

"(...) a 16 de desembre de l'any 1.780 lo Capítol de la Sta. Iglesia de Toledo lo nombrá per mestre de Capella Racioner de aquella Iglesia ahont passà a residir lo dia 3 de febrer de 1.781..."

(Llibre de noms i cognoms : 6v).

Al mestre Juncá li va succeir Jaume Balius, qui va prendre possessió el mateix mes de febrer.

"Dia 9 de febrer de 1.781, se mudà lo Mestre per ascenso del Rnt. Francesch Juncà al Magisterio de Toledo y entrà per Mestre en esta lo Rnt. Jaume Balius y Vila, Mestre de Capella que era de la Catedral de la Seu de Urgell, Opositor al sobredit Magisteri de Toledo, en lo qual logrà igual graduació ab lo provist."

(Llibre de noms i cognoms..., : 7).

Allí va romandre el mestre Balius fins la primavera de l'any 1.785, ja que va participar com a jutge en les oposicions per a cobrir una plaça de contralt que es van realitzar el 21 de maig d'aquell any, com ens informa Francesc Civil Castellví (1.968-69 : 164-165):

"(...) a los pocos días debió de ausentarse el Maestro para Córdoba donde iban a celebrarse oposiciones para cubrir la vacante al magisterio de aquella Capilla, ya que, el 25 de junio, se recibió del Rvdo. Jaime Balius, desde aquella ciudad, la notificación de habersele concedido la plaza, con salario de 1200 reales, más 6000 de gratificación, para subsistencias".

És per això, i gràcies a les anotacions en el "Llibre de Noms i Cognoms..." que resulta fàcil deduir que durant els tres anys següents, Josep Pons va estar estudiant amb el mestre Balius i també amb l'ancià Gónima allí a la capella de la catedral gironina. Però no hem de suposar que pel fet que l'any 1.784, en complir els 14 anys, haguera de deixar el cor, abandonara també l'entorn catedralici, ni tan sols que deixara els seus estudis amb el mestre Balius. De fet, podem afirmar que

va continuar davall la seua tutela, fins i tot quan Balius abandonà Girona, perquè el joveçà Pons també va marxar amb el seu mestre a les diferents capelles per les que aquell estigué, com tindrem ocasió de comprovar més endavant.

L'època de les oposicions.

Va ser a partir de la referència que ens ofereix Artero¹⁹⁷ sobre les oposicions al magisteri de capella de la catedral de Salamanca celebrades en 1.789 -qüestió que també desenvoluparem detingudament en el seu moment, ja que l'arxiu salmantí conserva en perfecte estat tot l'expedient de l'esmentada oposició-, en les quals va aparèixer reflectit Josep Pons com a músic de Madrid, que hem intentat esbrinar perquè se li va atribuir aquell origen. La conclusió a què pretenem arribar amb la reconstrucció de la trajectòria del seu mestre Jaume Balius, des que va deixar el càrrec que ocupava al front de la capella de la catedral de Girona el 1.785, és que el joveçà Josep Pons -a la saó havia de tenir uns 15 anys- també va haver de partir de Girona seguint el mestre Balius i així continuar amb la seua formació davall la tutela d'aquest, com esperem poder demostrar amb els resultats obtinguts al llarg de la nostra investigació.

Segons ens aporta el canonge arxiver de la catedral de Còrdova, el 25 de juny de 1.785 el capítol d'aquella catedral li va comunicar a Balius la seua elecció per al lloc de mestre de capella d'aquella capital andalusa, i a més, diu que les

¹⁹⁷ D. José Artero (1.890-1.961) era doctor en Filosofia i Lletres i llicenciat en Dret Canònic. Però la part de la seua activitat que ens interessa és la musicologia, camp en el qual havia col·laborat amb el Pare Otaño. En aquesta ciència va contribuir a donar nous impulsos des del seu càrrec de canonge prefecte de música sacra de la catedral de Salamanca i en la universitat pontificia, en la qual va ocupar el rectorat durant diversos anys. De les seues moltes publicacions en les revistes especialitzades, mereix especial atenció l'article "Oposiciones al magisterio de capilla en la España del s. XVIII", publicat en (AM, 1.947, II : 191-202).

oposicions s'havien realitzat el 1.781 ([M. Nieto Cumplido, en] AAVV, 1.999, II : 111). Com podem veure són dades que es contradiuen en les que aportà Civil Castellví. El ben cert, és que fóra com fóra, si fem cas a Felipe Pedrell (Pedrell, [sd.] 1.992; sub voce: Balius Jaime), ens assenyala que fins al 3 de juny no va prendre possessió de la dita plaça. Per aquest motiu s'havia admès al Reverend Domingo Arquimbau, que era mestre de la catedral de Tortosa, perquè ocupara el càrrec que quedava vacant en la catedral de Girona amb la marxa de Jaume Balius a Còrdova (Llibre de noms i cognoms..., : 7).

D'aquesta manera, Jaume Balius va romandre en el seu lloc de la catedral cordovesa per espai de dos anys, fins al 31 de juliol de 1.787, moment en què es va acomiadar del capítol perquè com aporta Manuel Nieto Cumplido (ibíd.) el rei el va nomenar per a la mestria de l'*Encarnación* de Madrid -monestir que estava sota el Reial patronatge-. De fet, trobem la seua inscripció com a germà de la congregació de la Soledat¹⁹⁸ fent constar la seua condició de Mestre de Capella de la Reial Casa de l'*Encarnación* el 12 de setembre d'aquell any:

"En 12 de septiembre de 1.787 se escribió por hermano de nuestra congregación de la Soledad Don Jayme Balius, maestro de capilla de esta real casa de la Encarnación y lo firmo (Jayme Balius)".

¹⁹⁸ La *Real Capilla de Ntra. Sra. de la Soledad* es trobava en el convent de la Victòria -convent de Mínims de Sant Francesc de Paula-. El dit convent no existeix actualment, però va estar vinculat al patronat d'Atocha. En l'Arxiu Municipal de la Villa de Madrid, es conserven una sèrie de manuscrits en lligalls en els quals es pot fer un seguiment de les provisions anuals que la ciutat feia, en concepte d'almoïna, precisament al convent de Sant Francesc. (Madrid. *Archivo de la Villa*. Sec. 1. llig. 46, núm. 99. Sec. 2. llig. 152, núm. 59; llig. 171, núm. 121; llig. 258, núm. 22; llig. 352, núm. 54; llig. 420, núm. 104–13).

Per altra banda, es conserva una escriptura amb data de 2 de maig de 1.745, en la qual consta la petició realitzada al rei perquè se li atorgara el títol de "reial" a la capella de música que s'havia fundat el 31 de gener d'aquell any baix la seua advocació en aquell convent, i que el propi rei assumira el seu patronatge, tal com hi havia ocorregut amb la capella de les *Descalzas Reales* del monestir de l'*Encarnación* (AGPR. Real Capilla: 164 / 37). Però no és aquesta capella a la qual va accedir el mestre Balius, sinó a la capella de música del monestir de l'*Encarnación*.

[Manuscrit autògraf amb signatura i rúbrica]¹⁹⁹

En aquell lloc va romandre fins que el 10 de juny de 1.789 se li va tornar a admetre novament i per unanimitat del capítol, per al càrrec de mestre de la capella de música de la catedral de Còrdova que ja havia exercit amb anterioritat com hem vist. De fet, en l'esmentat llibre de la congregació de Maria Santíssima..., trobem també la següent inscripció:

"El día 1º de julio de 1789 hizo dimisión de maestro de capilla de esta real casa por haver pasado a la Sta. Iglesia a Cordova y obtener el dicho empleo, que antes de venir a esta capilla obtuvo en dicha cathedral".

(*ibíd.*, : 75v, anotació al marge).

Tot s'havia originat quan el 26 de març d'aquell 1.789 el capítol cordovès va donar comissió als Srs. Diputats perquè practicaren les diligències corresponents i poder proveir el magisteri de capella vacant per l'absència de Balius.

"(...) It. Siguiendo el llamamiento para oír el informe de los mismos Srs. Diputados con la Presente sobre hallar Maestro de Capilla, oído que fue dicho informe, se acordó dar comisión a los referidos Srs. Diputados con la Presente para que practiquen las Diligencias sobre este asunto en la forma que se les ha comunicado en este Cavildo, y de sus resultas informen con llamamiento."

(ACCC, 92 : 2).

De fet, a la junta capitular del 10 de juny de 1.789, una vegada presentat l'informe dels Srs. Diputats comissionats per a aquell fi, el capítol per unanimitat va nomenar novament a Jaume Balius per al dit càrrec.

¹⁹⁹ (AEM. "Libro de la Congregación de María Santísima de la Soledad, que se venera en la Boveda de la Iglesia del Real Convento [sic] de la Encarnación" : 75v).

"(...) It. En continuación del llamamiento para oír el informe de los mismos Srs. Diputados con la Presente, leído dicho informe y oído lo demás que de palabra expusieron los Srs. acordó el Cavildo Nemine Discrepante nombrar y nombró Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia á D. Jayme Balius, Presbítero que lo es del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, con el salario de Quinze mil rs. vn. Delos caudales de Sta. Inés, con los honores de Capitan Perpetuo y la distinción de entrar en el Coro con las Mangas altas en la forma que practican los demás Capellanes, con la condición de que haviendo vacante alguna de las capillas de Ata. Inés ô otra, la ha de admitir con rebaja del respectivo salario si el Cavildo le nombrase en ella. Assimismo acordó el Cavildo perpetuar á D. Jayme Balius interin no le diese Capellanias, doscientos Ducados del situado que le ha consignado 15.000 rs vn. En los que deben incluirse también los gastos de copias y papel, y deducidos por este respecto quatrocientos Ducados de los 15.000 rs los demás quedarán sugetos a Aspas en las faltas que hiciese .../... It. Se dio comisión á los Srs. Diputados referidos para que informen con llamamiento sobre el arreglo de Músicos, con vista de sus obligaciones y Constituciones."

(ACCC, 92 : 27v).

Una vegada possessionat en la capital andalusa -cosa que va haver de realitzar-se amb certa celeritat- el capítol li va concedir permís, el 25 d'agost següent per eixir d'aquell bisbat i tornar a Madrid per liquidar el assumptes de casa seua i organitzar el trasllat de la seua família i efectes.

"(...) Se leio un Memorial de D. Jayme Balius y Vila, Maestro de la Capilla de Música de esta Sta. Iglesia, en que suplicaba al Cavildo le concediese su permiso y licencia para pasar á la corte y Villa de Madrid para disponer de su casa, poner cobro á algunos intereses y traer su familia. De lo que enterado el Cavildo acordó dar y dio a dicho suplicante su lizencia para dicho viaje por el tiempo de un mes y medio pero con la condicion de no salir hasta estar concluida la Bendición del Real Pendón que se hará en esta Iglesia en el próximo mes de septiembre."

(*ibíd.*, 92 : 28v).

Allí, a Madrid, es trobava encara dos mesos després, el 20 d'octubre, com reflecteixen també les actes cordoveses, quan el capítol prefereix esperar que estiga present el propi mestre Balius i a la vista del seu informe cobrir la plaça d'organista que es trobava vacant en aquells moments.

"(...) En vista del llamamiento dado ante diem para oír el informe de los Srs. Diputados de Escusados de Música con dicha parte sobre asunto de organista y determinar su provisión en el caso que lo tenga por conveniente el Cavildo; oído que fue, y la lista de organistas que presentaron dichos Srs., aviendo corrido un voto, y hablado cada uno de los Srs. en su lugar lo que tubo por oportuno, acordó el Cavildo que en suposición de estar el Maestro de Capilla en la Corte, y ser su venida a ésta muy pronta, se espere se restituia á esta ciudad y verificado que sea se le manifieste la dicha lista para que se haga cargo de los pretendientes, y además el dicho Maestro informe si ai otros que sean más adecuados para desempeñar el empleo, y actuando de todo con la exactitud que corresponde, de cuenta al Cavildo con toda claridad".

(ibíd., 92 : 76v).

No serà fins a l'any següent, el 23 de juliol de 1.790, quan tornariem a trobar alguna referència al mestre Balius en les actes cordoveses. Llavors va ser amb ocasió de sol·licitar llicència per absentar-se a causa d'estar afectat de continuats còlics nefrítics, com explica en la seua súplica:

"(...)En vista de el Memorial de D. Jayme Valius y Vila Pbro. y Maestro de capilla de esta Sta. Iglesia en solicitud de que se le conceda Licencia para salir de este Obispado, por padecer continuados dolores cólicos y Nefríticos, acordó el Cavildo dar y dio comisión a los Srs. Diputados de Arcas y certificación jurada de el Medico de el suplicante informen con llamamiento con la parte de su Ex^a."

(ACCC, 92 :165).

I així, en la següent reunió capitular, celebrada el 28 del mateix mes de juliol, a la vista del certificat presentat, que havia estat emès pel metge D. Manuel Troncoso, sobre l'estat de la salut de Jaume Balius, el capítol li va concedir la llicència sol·licitada per absentar-se d'aquell bisbat per a recuperar la seua salut.

"(...) Primeramente en vista del llamamiento para oír el informe de los Srs. Diputados de Arcasde vacantes de la capilla de Sta. Ynés en esta dicha Sta. Iglesia sobre la pretensión de Licencia a favor de D. Jayme Valius y Vila Pbro. Maestro de Capilla en esta, por razón de su quebrantada salud, oído que fue, y lo que dichos Srs. expusieron de palabra, juntamente con lo relacionado de la Certificación jurada de D. Manuel Troncoso Médico Revalidado: acordó el Cavildo conceder y concedió a dicho Balius Licencia para dentro y fuera de este Obispado, por razón de sus accidentes, por tiempo y espacio hasta fin de octubre de este presente año, con tal que si antes se mejorase,

este obligado a residir en el Coro, en lo que se le encarga la conciencia, y con tal que se atienda dicha Licencia supera a las Aspas que le correspondan en el tiempo de su ausencia."

(*ibid.*, 92 : 166v).

Novament el veiem marxar a Madrid²⁰⁰, en aquesta ocasió de fet va romandre per espai de tres mesos allunyat de la catedral cordovesa, ja que durant aqueix temps el capítol li va escriure en diverses ocasions perquè aprofitant que estava en la *Villa y Cortetrobara* músics ben preparats per a cobrir les vacants que al parèixer s'havien produït en la capella de Còrdova.

" (...) y asimismo que supuesto el dicho Maestro [Balius] se halla en la Villa y Corte de Madrid se le escriba por los Srs. Diputados de Arcas de San Acasio, para que practiquen las diligencias correspondientes á ver si encuentra en dicha Corte sujeto ó sujetos de más habilidades y mejores voces, dando de todo cuenta á dichos Srs. Diputados..."

(ACCC, 92 : 172).

Ja recobrada la seua salut, es va reincorporar al seu lloc el dia 13 de novembre d'aquell any, dia en què va sol·licitar que se li mantingueren les distribucions, ja que el motiu de la seua absència havia sigut el problema de salut comentat.

"(...) It. Se leyó un Memorial de D. Jaime Balius Maestro de Capilla, en el que solicitó, se le perdonen las Aspas causadas en su ausencia y en su vista, acordó el Cabildo se le perdonen, respecto ha haver estado ausente en la correspondiente Licencia."

(*ibid.*, 92 : 197).

Aquest ràpid repàs a l'activitat del mestre Jaume Balius era necessari per poder explicar com ens apareixen evidents coincidències de dates i llocs -en les

²⁰⁰ Nieto Cumplido (Op. Cit.) aporta també que en aquesta ocasió va viatjar a Saragossa, Barcelona i altres ciutats, però no aporta mes dades. Nosaltres tampoc hem trobat cap altra referència respecte d'això.

poques referències explícites a l'activitat de Josep Pons que hem pogut trobar- de manera que podrem comprovar que alumne i mestre van viatjar junts a aquells llocs comentats, des que Pons acabara com monaquet del cor de la catedral de Girona, el 6 de gener de 1.784, fins què el 30 de març de 1.791 el trobem novament en la catedral de la seua ciutat natal però en aquesta ocasió ja com a mestre de capella.

Com veurem més endavant, la seua missa sobre l'antífona "Ecce Sacerdos Magnus" en la qual hem centrat el nostre estudi, va ser composta per Josep Pons en 1.786 -si són certes les dades aportades havia de tenir llavors uns 16 anys-. En aqueix any, hem vist que el mestre Balius es trobava a Còrdova, on hem de situar també el jovençà Pons, ja que allí es troba una còpia d'aquesta missa com tindrem ocasió de comprovar. De fet en diverses ocasions insisteix ell mateix i amb les seues pròpies paraules diu que era vice-mestre de la capella de música de la catedral de Còrdova, dient que es cantaven les seues obres i que era deixeble del mestre de capella Jaume Balius. Però malgrat ser cert que es conserven diverses obres seues en aquell arxiu de música, no hem pogut trobar ni una sola referència a Josep Pons en els escorcolls realitzats a les actes capitulars, per la qual cosa deduïm que encara que és cert que es trobava a Còrdova -més endavant demostrarem que es conserven cartes seues remeses des d'aquella ciutat- havia d'estar tan sols en qualitat d'alumne del mestre i potser si el propi Balius va acceptar portar-lo amb si, havia de ser un deixeble prou avantatjat. De fet no és habitual que un jovençà de setze anys puga compondre una obra com la que estem estudiant. Volem pensar, no obstant això, que com tal alumne avantatjat, és perfectament possible que el mestre Balius interpretara alguna obra del seu alumne junt amb les seues pròpies, costum que no era estranya en l'època com ens aporta Rafael Gisbert (Gisbert, 1.988 : 29), i també li deixara assumir en

algun moment tasques de substitució. Però tot això sempre, de forma meritòria, pel que tampoc ha d'estranyar-nos que el capítol ni tan sols mencione en cap moment el seu nom.

Les oposicions a la catedral de Salamanca.

Malgrat puga parèixer un poc extens, estimem oportú realitzar un detallat estudi del desenvolupament de les oposicions per cobrir el lloc de mestre de capella de la catedral de Salamanca, perquè podem prendre-les perfectament com a prototip de totes les oposicions divuitesques que es van realitzar a Espanya. El propi D. José Artero (Artero, 1.947 : 191) proposava que el P. Eximeno pareixeria que les copiara per a les que descriu en la seua novel·la musical-satírica *Don Lazarillo Vizcardi*.

Aquesta plaça era especialment abellidora, ja que generalment -com aporta també Artero (Op. Cit.)- al magisteri de la catedral de Salamanca se li unia la Càtedra de música de la Universitat. De fet, va ser precisament Doyagüe -el qual guanyaria a la fi aquestes oposicions com veurem- l'últim Catedràtic. A més d'açò, també s'unia el tenir una capella i una orquestra molt nombrosa i un col·legi de xiquets de cor amb uns 25 infants. Tot això feia que aquest Magisteri fóra considerat un dels més importants d'Espanya, rivalitzant amb els de la Capella Reial, el monestir de l'Encarnació de Madrid o la catedral de Sevilla.

A L'abril de 1.789 va morir D. Juan Martín, ancià mestre de la capella, que es trobava des de feia 8 anys retirat en el lloc de Corrales, del bisbat de Zamora, a causa dels seus alifacs.

"(...)El expresado Señor vice Dean dixo: havia juntado al Cavildo en extraordinario para hacerle presente como en el día dos del corriente havia S.M. servidose de llevar para si en el lugar de Cornales de el Obispado de Zamora al Sr. Prebendado D. Juan Martín Maestro de capilla de esta Santa Iglesia para que en su vista viese el Cavildo quando havia de hacerse señal, y tocar según estilo, como tambien el día en que se podria hacer el oficio acostumbrado, inmediatamente a no poder ser en el día de mañana por la solemnidad y ocupación de el; y enterado el cavildo de dicha proposición acordó: se hiciese la señal y tocaren concluido el choro de la mañana presente y el oficio en la de el lunes proximo siguiente para lo qual el capellan substituto maestro de ceremonias a quien se llamó para este fin dixo: Encargaria la misa al Sr. Prebendado musico, menos antiguo a quien correspondia y el expresado Sr. Vice Dean encomendo a todos los Sres las tres misas y acordó el cavildo se escribiesen para el mismo efecto a los señores ausentes con lo que se fenecio y levanto este cavildo".

(ACCSA, 62 : 487).

Tots aquests anys venia exercint el càrrec, com a suplent, el capellà Doyagüe, que en aquell mes d'abril va sol·licitar permís del capítol per presentar-se a les oposicions al magisteri de la catedral de Zamora, possiblement intentant acréixer els seus mèrits amb l'ànim de conquerir la successió del mestre Martín en la pròpia de Salamanca.

"(...) Se concedió al Capellán Doyagüe substituto Maestro de Capilla Licencia, para hacer oposición al Magisterio de la Sta. Iglesia de Zamora y dese la certificacion que solicita".

(*ibíd.*, 62 : 490).

Les primeres notícies per cobrir la vacant es van produir en la reunió capitular del 29 d'aquell mes d'abril. Segons mostren les actes, era el moment oportú per realitzar l'oposició, donat el creixent abandó que s'advertia en els mossos del cor i la minvada qualitat que s'observava en la formació dels xiquets.

"(...) El Sr. Canonigo D. Nicolás Arredado y Zorrilla, hizo presente al cavildo hallarse vacante el Magisterio de Capilla de esta Sta. Iglesia, por muerte del Sr. Prebendado D. Manuel Martín y no parecer razonable se detubiese por mucho tiempo la provision deel por la falta que hacia y ser el mas oportuno para su oposicion, para que en su vista

resolviese el cavildo lo que estimase por mas combeniente: Y oida dicha proposicion, haviendose conferido à cerca de ella y expuesto se tuviese el abandono ó poco cuidado que se advertia de algunos años a esta parte en quanto a enseñar e instruir a los mozos de choro, mediante no haver entre 25 algunos que supieren cantar bien y servir para la capilla, quando en otros tiempos los havia sobrantes, para prevenirlo en los Edictos; con lo demas que pareciese oportuno. En vista de ello acordó el cavildo se llebasen para el ordinario proximo siguiente los autos hechos en la anterior vacante y Provision de el referido Magisterio, para con presencia del Edicto, entonces expedido acordar y resolver en esta lo que pareciese mas util y correspondiente”.

(*ibíd.*, 62 : 500-500v).

En la següent junta capitular, el Canonge Doctoral va aportar els antecedents de les altres ocasions en què s'havien realitzat dites oposicions i un exemplar de l'edecte que per al mateix fi havia editat la catedral de Burgos aqueix mateix mes. A la vista de tot açò, es va decidir publicar un nou edecte de convocatòria que estiguera conforme amb les instruccions i desitjos del capítol i que s'imprimira i expedira en la forma acostumada.

“(…)El Sr. Canonigo Doctoral con vista del Edicto expedido para el Magisterio de Capilla para la vacante antecedente y visto que se leyo el informe y uno nuevo para la presente y en vista de el se determinara lo que corresponda .../...el cabildo acordo: Pasasen al Sr. Canonigo Doctoral para que con vista de los dos [edictos anteriores] formase uno nuevo conforme a las intenciones y deseos del cavildo, y se trajese para el hordinario proximo siguiente, a fin de que mereciendo su aprobacion, se mandasen imprimir y despachar en la forma acostumbrada los correspondientes Edictos para la provision de dicho Magisterio”.

(ACCSA, 62 : 503-503v).

“(…)Se confirmo y aprobó el cavildo con la copia dispuesta por el Sr. Canónigo Doctoral de el Edicto para la oposicion al Magisterio de Capilla vacante y que se expida con fecha en el dia 16 de el corriente”.

(*ibíd.*, 62 : 504v-505).

També Artero ens indica què molt prompte van començar a rebre's sol·licituds dels aspirants. Així, la primera va ser la de Vicente Adsuar, sotchantre de la catedral de València -com tindrem ocasió de comprovar més endavant-, que en aquell moment tenia 32 anys. Però com res es deia en l'edecte que la catedral fóra a oferir alguna subvenció als opositors i es tractava d'un viatge tan llarg "98 leguas en lo más riguroso de la calor", suplicava que –a l'igual que es feia en la catedral de Toledo i en altres- se li oferira alguna ajuda per pagar el viatge. També Manuel Ibar, mestre de capella de la Col·legiata d'Alfaro, es dirigia al capítol en semblants termes. Aleshores, el capítol va determinar donar *viàtic* però que fóra en proporció a la distància i mèrit dels opositors i sempre que aquestos exerciren i compliren amb tots els exercicis que se'ls proposaren.

"(...) Don Manuel Ibar, Presbitero Racionero y maestro de capilla de la Iglesia Colegial de Alfaro para su Memorial expone: Haver llegado a su noticia estar vacante el Magisterio desta Santa Iglesia y que deseando desde luego, pasar a ser exercitado para el referido Magisterio, le es forzoso hacer presente al cabildo los cortos medios conque se halla para sufrir los graves gastos que en ello se le han de ocasionar, y que no le queda otro asilo, que el de recurrir a la protección del cavildo, suplicando se sirba concederle una ayuda de costa para por este medio poder subvenir a los crecidos gastos que en venir a esta ciudad se le han de originar y conseguir sus anelos de ser exercitado en esta Santa Iglesia; y enterado el Cavildo de la solicitud, acordó: se le respondiese, en los mismos terminos que al de Valencia de ese propio modo a los demas que escriviesen con igual pretensión".
(ACCSA, 62 : 532v).

Domingo Arquimbau, en aqueixos moments mestre de capella de la catedral de Girona com hem vist, també volia accedir a l'oposició. Però com expressava els seus curts mitjans per mamprendre un viatge tan llarg i que després fóra inútil el viatge, proposava al capítol que com amb els seus predecessors en el càrrec que ocupava a Girona, es prengueren informes sobre les seues funcions i aptituds i li remeteren les proves per realitzar-les des de Girona. El capítol ho va

desestimar per anar contra el que estava acordat i previst en els edictes i per no establir un nou precedent.

“(…) Se hizo presente al cavildo el Memorial remitido por el Maestro de Capilla de la Iglesia de Gerona; en que solicita se le permita hacer oposición en la Maestria de capilla vacante en esta Santa Iglesia desde aquella ciudad según se acostumbra en otras y practicaron sus dos antecesores que se hallan, el uno en la Santa Iglesia Catedral de Toledo, y el otro en la Encarnación de Madrid, atendiendo asuntos posibles para emprender un viaje tan dilatado y a contingencia de ser inútil: Y que en atención a lo qual suplica al cavildo le permita hacer presente su corto desempeño desde dicha ciudad después de haver tomado los Informes que mas gustase de singularidades i asegurando al cavildo que si la prueba que remitiere no fuere de tanto mérito como la que haya de hacer estando en esta ciudad, renuncia desde luego quanto dicho hubiere acreditado con motivo de la que remitiere.

Y oido por el cavildo habiendo tratado, y conferido acerca de su pretensión, no hubo por combeniente condescender a ella por no hacer exemplar, ni hir contra lo acordado y prevenido en los Edictos y en su consecuencia acordó el cavildo: Que por mi el Infraescrito se le respondiese en dichos terminos; pero que si gustaba venir à hacer la oposición al Magisterio vacante lo executase en la Inteligencia de que se acostumbraba dar alguna ayuda de costa en la misma conformidad que se le escrivio al Sochantre 1º de la Santa Iglesia Metropolitana de la ciudad de Valencia”.

(ACCSA, 62 : 523v-524).

Van continuar arribant més sol·licituds, com la de D. Josef Gargallo, mestre de capella de la catedral de León, que per estar convalescent d'unes febres terçanes, es dirigia al capítol en semblants termes als de Domingo Arquimbau, però el capítol tampoc va accedir a la seua petició.

“(…)Yo el Infraescrito lei una carta de D. Josef Gargallo Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Leon que decia al tenor de ella asi:

Ilustrísimo Sr. Señor: Desde luego que se posaron en esta los Edictos para el Magisterio de esa Santa Iglesia hice animo de presentarme a su oposición, lo que en el dia no puedo executar, a causa de unas tercianas que he padecido desde la Pascua al Pentecostes, y anteriormente una fluexión muy grande, de que en el dia estoy combaleciendo, y sin poder lograr mi intento (como consta de la certificacion adjunta) quedandome solamente el arbitrio de suplicar a VSI que si acaso no concurriese a la oposicion sugeto de las circunstancias que VSI apetece para el desempeño de ese Magisterio, y quisiese tomar Informes de mi; en ese caso no reusare embiar ni trabajar las obras que VSI gustase, De cuyo favor siempre agradecido, quedará con la oligación de rogar, al señor que la vida de VSI dilatados siglos su mas rendido y atento servidor

QBLP de VSI= Josef Gargallo: Maestro de capilla de la Santa Iglesia de León julio 9 de 1789 Ilmo. Sr. Presidente y Cabildo de la Stª Iglesia de SScª. Y oido por el Cabildo la sobredicha carta acordó: Que por mi el Infraescrito se le respondiese Quedaba enterado y agradecido, a sus buenos deseos y atención; pero que mediante a lo prebenido en los Edictos, no tenia arbitrio para condescender a su pretensión".
(ibíd, 62 : 534v).

A mesura que anava acostant-se la fi del termini prescrit, el capítol va començar a tractar totes les qüestions relatives al mètode en què havien de realitzar-se les proves i el tribunal que devia jutjar-les. Per a això es van nomenar dos tribunals -com era costum- el d'honor i presidència format pels canonges D. Josef Roldán i D. Mariano Mongrati, Doctoral; l'altre de facultatiu -que era com es denominava als tècnics- format per Gaspar Vaquero, organista; Joseph María Reynoso, compositor i Gaspar Galache, cantor.

"(...) El Sr. vice Dean Dijo: estaba resuelto, que para que se tratase acerca del methodo que se havia de obserbar para el examen y exercicios que se debia practicar en la oposicion del Magisterio de capilla vacante; en cuya atencion resolviese el cavildo lo que fuere mas de su agrado: Y oida dicha proposicion se confirio largamente sobre ella; pero no pudiendose por ahora el como y modo que havia depurarse en dichos exercicios ni tampoco los que huvieren de señalarse, sino que debia reserbarse hasta el tiempo oportuno con las noticias e Informe que para ello se tomaren de otras Stas. Iglesias por los señores a quienes se cometiese este encargo, en vista de todo ello acordó el cavildo; se nombrasen dos señores titulares que fuesen comisarios de la oposicion vajo las reserbas y precauciones, indispensables en dichos casos; y tambien dos otros señores Prebendados Musicos, de los mas antiguos, para que como facultativos dirigiesen e informasen en el asunto, y efectivamente nombró a los señores canónigos Doctoral y Gardon, y a los Señores Prebendados Musicos, Vaquero, Galache y Reynoso; pero dando el cavildo a los expresados señores canónigos comisarios todas sus voces y facultades, para que por si solos hagan y practiquen todo quanto estimaren mas util y correspondiente en dicha oposicion, y sus exercicios; y para en el caso de haver diferencias y etiquetas entre los señores facultativos, poder remober en el encargo y comision que va expresada a quienes pareciese nombrando en su lugar otros, si lo tubieren combeniente".
(ACCSA, 62 : 524v-525).

Una vegada finalitzat el termini que s'havia assenyalat en els edictes, el qual complia el dia 14 de juliol, el Canonge Doctoral va voler presentar al capítol el pla que s'havia preparat per al desenvolupament de les proves, però el capítol no va considerar necessari debatre-ho i es va conformar d'escoltar-ho; de fet, va aprovar tots els termes que els comissionats havien estudiat. Es va determinar també el lloc on anaven a estar allotjats els opositors, estimant-se com idoni per poder estar junts i separats al mateix temps -en funció de les necessitats de cada prova- el Seminari Conciliar. Amb tots els preparatius disposats es va determinar que a les 8 del matí del dia següent -18 de juliol- començaren les oposicions.

"(...) El Sr. Canónigo Doctoral Dijo: Que en fuerza de la Comision que el Cabildo se sirvió conferirle con el Señor Canónigo Doctor D. Antonio Josef Roldan, debia de hacer presente que en el dia 14 de este habia cumplido el termino de los Edictos expedidos por la provisión del Magisterio de Capilla Vacante a cuyo fin por los Señores Prebendados facultativos, nombrados se havia formado un Plan de los Exercicios, que estimaban propios y correspondientes, y del methodo y oir que debia obserbarse para la practica dellos, que presentó al Cabildo, por si gustaba de enterarse de el, lo que no tubo efecto por la satisfacción que tenia de dichos señores, contentandose en oir en relacion solamente los exercicios que por el se señalaban, para su inteligencia, y que habiendo meditado a que puesto podria destinarseles, en donde estuvieren con comodidad, y resguardo, juntos para trabajar, y separados para lo demas, que necesitasen por ser indispensable lo contrario, y que para esto no podria haver, proporción en casa de ningún Señor capitular, havian pensado que en sitio alguno podria haver mejor proporción que en el Seminario Conciliar y estancia de los exercitantes, lo havian propuesto al Ilmo. Sr. Obispo a quien parecio bien el pensamiento, no teniendo algun reparo el Señor Prior a quien igualmente lo propusieron, y combino gustosamente en ello, y ofreció dicho collegio, y quanto havia en el a disposicion de el Cabildo= En vista de lo qual conformandose con todo lo propuesto por dichos Señores, habiendo yo el infraescripto dado razon de haver firmado hasta el dia, seis opositores y quienes heran se pasó a tratar y conferir quando se havia de dar principio a los Exercicios, los quales todos havian de ser pocos a fin de no tenerlos mucho tiempo ni causar gastos escusados, y votando in voce se acordo= Que en la mañana proxima siguiente a las ocho se diese puntos en la Sala Capitular para el primero, para cuio acto asistiesen los señores Vice Dean, canónigos Comisarios y Prebendados facultatibos con el secretario por quien se citase a los opositores, y llegado este punto en la conformidad sobredicha se paso a tratar en razón de si havia de terminarse o no el termino de el concurso y oposicion de dicho Magisterio, o prorrogarse por el Cabildo y hasta quando para precaber las formas que de otro modo se podria seguir y habiendose votado in voce acordo: Se prorrogase hasta la efectiva provision de el, pero con la prevencion que concluidos que fuesen los exercicios, que quedaban referidos por los opositores residentes en esta ciudad no se daría ayuda de costa alguna, a los

demás que se presentasen y firmasen a dicha oposicion, con lo qual se feneció y lebantó el Cabildo".
(ACCSA, 62 : 540v).

S'havia determinat que els exercicis del pla establert foren públics, però no en el cor de la catedral; potser davant del temor de la cridòria i confusió que es podia ocasionar, pel gran nombre de públic que es preveia, donada l'expectació despertada. Així, es va decidir que aquells exercicis que devien fer-se de cara al públic, es realitzaren a la Sala Capitular, en presència dels senyors capitulars i la resta de persones que ells decidiren autoritzar.

"(...) el referido Señor vice Dean dijo: Que al tiempo que dieron puntos en la presente mañana a los seis opositores al Magisterio de Capilla vacante para el primero ejercicio de musica havian buuelto los señores Prebendados facultativos a hacer presente los reparos e inconvenientes que podria haver en que todos los exercicios que expresaba el plan formado, fuesen pocos como ordenaba el Cabildo, y no privados algunos de ellos según proponian porque ademas de que no parecia regular ni correspondiente que en el choro de esta Sta. Iglesia, que hera el sitio que se deputaba para ellos se pusiesen mesas y demas pertrechos para todos, seria una herreria, y confusion y tal vez mala punteria y desorden con los chicos de choro y otros muchos de fuera que concurrirían a verlos que cederia en ignominia y sonrojo de los mismos opositores por tener que cantar y hacer otras diferencias extrañas juzgando por lo mismo combeniente que dichos Exercicios se hicieren en la Sacristía, o Sala capitular à presencia de los señores capitulares y demas que fuera del agrado deel cabildo, quien en si vista determinaría lo que estimase mas correspondiente: Y enterado de dicha proposicion y de los motibos y razones insinuadas, se empezó a tratar y votar acerca de ello; pero haviendose pedido Aba y altramuz a fin de ebaquarlo mas facil y prontamente, el Sr. Vice Dean propuso se pasase a votar bajo la declaración siguiente: Aba en Aba: que los exercicios llamados privados se hiciesen en la Sacristia o Sala Capitular y altramuz en Aba, que se hiciesen publicamente en el Choro según estaba acordado: Y haviendose votado según estilo por maior numero de Abas salio acordado por el Cabildo, que los citados exercicios se tubiesen bien en la Sachristia o en la Sala Capitular, según juzgasen por mas combeniente los señores Comisarios y facultativos a cuya disposición y prudencia lo dejo el Cabildo".
(ACCSA, 62 : 541).

Per al moment de començar els exercicis van quedar definitivament sis opositors, com també ens aporta José Artero. I ací es on trobem l'assumpte que

ja havíem comentat abans, al aparèixer Josep Pons relacionat com “Músico de Madrid”, adjudicació que esperem poder raonar i justificar més endavant.

“Don Joseph Pons, Músico de Madrid.
Don Bruno Molina, cantor y Acólito de la Catedral de Cuenca.
Don Raymundo Luis Forné, Maestro de Capilla de la Catedral de Plasencia.
Don Manuel Doyagüe, Pro-Capellán de Choro de la Catedral de Salamanca.
Don Pablo Estorcui, Maestro de Capilla de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
Don Pablo Santander, Maestro de Capilla y organista de Santa María de Ledesma.”
(Artero, 1.947 : 194).

D'aquesta manera, van començar les oposicions el dia 18 de juliol, estant subjectes al següent pla per als exercicis, que ja citara José Artero (Artero, 1947 :193-194) i que encara es conserva avui en un plec solt sense cosir, que conté tot l'expedient de dites oposicions²⁰¹.

“Plan de los ejercicios que se hicieron en la oposicion del Magisterio de Capilla de la Sta. Iglesia Cathedral de Salamanca.

Dia 18 de julio año 1.789

1º ejercicio

Elegida la Antiphona se ha de componer en la forma siguiente se tomaran precisamente los puntos del canto llano, con que comienza y han de ser en numero a eleccion de los opositores y de ellos se ha de formar un paso a 4 voces en primer coro sin mas acompañamiento que un bajo y concluido este paso siendo la duracion a su arbitrio sin hacer pausa alguna comenzará el canto llano un bajo supernumerario en dicho primer coro dando el valor a cada punto en dos compases a compasillo, que seguira a cinco voces concluido en el bajo supernumerario los puntos que se han tomado de el para el intento, de lo restante del canto llano, sin haver echo pausa alguna se han de seguir como se pueda los intentos que este ofrezca, a cinco, o mas voces, hasta ocho sin dexar nunca el canto llano, ni repetirlo desde que empieza hasta su final, exceptuando un punto que elegirá para formar un tasto a quatro o mas voces, y se previene que en este se ha de formar el intento de los puntos anteriores inmediatos precisamente

²⁰¹ Tot aquest expedient es pot consultar avui en l'arxiu capitular de la catedral de Salamanca on ha estat traslladat recentment. Fins fa poc es trobava en unes caixes de documents, sense catalogar, que es conservaven en la sagristia d'aquella catedral. No conté cap signatura ni referència, al marge del propi títol de l'expedient.

concluido el canto llano de la dicha Antiphona, de los ultimos puntos de ella se tomara a su arbitrio y formara un intento que ha de seguir a quatro voces logicamente 80 compases, sobre la palabra Amen, su final será a 8. Termino de 48 horas.
Este ejercicio juntamente con los demas, fue porpique sobre un libro de canto llano.

2. Un canto llano para contrapuntos sobre bajo y sobre tiple. semibreves al alzar carreras de compasillo, sexqui altera a 6, sexqui altera de salto, sexquinona, ternario mayor y tres dos y as. Regir obras ajenas cubiertos los aires.

3. Contrapuntos de canto de organo, sobre bajo y sobre tiple. Proporción mayor y sexquinona sobre tiple, semibreves a el alzar carreras de compasillo, sexqui altera. Tercera voz que sobre un pique de un libro de canto de organo se copiaron las dos, y los opositores havian de poner la 3ª penetrando el espiritu si puede ser de la que se reserva. Quarta voz con las mismas circunstancias.

4. Villancico con las condiciones que se expresan, termino de 48 horas.

5. Un canto llano para un gradatin a 4, y otro para una fuga en 2ª transicion o Modulacion por suerte, pasando de un termino a otro con la mayor prontitud y sin que ofenda el oido, con el apunte correspondiente.

6. Se elegio un motete de facistol con claves altas, y se pregunto el tono que era, y que el opositor diese el tono para entrar las voces, y luego perderse una y entrarla; ademas se pregunto el valor de algunas figuras de facistol con lo que se concluo."

Per a major comoditat i economia, com ja s'ha dit, se'ls va aposentar en el Seminari Conciliar i estança dels Exercitants, separats en habitacions individuals i vigilades perquè es pogueren realitzar allí els exercicis individuals, que per ser de composició i amb les mateixes arrancades a partir dels cantorals, devien fer-los tots simultàniament.

Si estudiem els exercicis plantejats per a l'oposició, comprovem que eren importants i estaven ben calibrats, abraçant molt bé la composició dels grans motets en estil polifònic clàssic, donant opció a tot tipus de lluïments i artificis, com cànons, fugues, desenvolupament de temes del cant pla, alternança de cors, etc. Només amb aquest primer i fonamental exercici ja es podia apreciar perfectament la formació dels opositors. Però hi havia també exercicis merament escolàstics de resoldre contrapunts, contestacions, principis de desenvolupaments temàtics i aquelles *carreras*, *sexquialteras* y *sexquinonas* que tant

havia de ridiculitzar el P. Eximeno en el seu *Lazarillo*. També hi havia exercicis pràctics de direcció i amb el que avui anomenariem entrebancs, com per exemple dirigir obres alienes estant tapats els aires, és a dir, sense indicacions de moviment, dirigir un motet polifònic donant el to a cada veu per a entrar; perdre's una veu i fer-la entrar sense interrompre el discurs; i, fins i tot, suplir improvisant una veu d'una obra que se'ls presentava incompleta.

Però l'exercici que es considerava transcendental i el qual li va donar la plaça a Doyagüe –sempre segons José Artero (Op. cit. : 195)- era un villancet, a la moda del que llavors s'estilava per aquells temps a Espanya. Constava d'una Introducció a 4 veus, una Tornada a 8 veus i orquestra, un Recitat amb acompanyament de baix xifrat o orquestra, i un Ària per a solo. Perquè no pogueren portar l'obra preparada d'abans, se'ls va proposar al opositors la següent lletra, que puntualitza molts detalls del desenvolupament de la composició:

VILLANCICO

(A 4 voces solas con bajón)

INTRODUCCIÓN.

“Qué congojas, que susto,
Qué fúnebre concepto
Hace aquel que se opone
A cualquier Magisterio:
Más al de Salamanca
Que pone tanto aprieto:
Toda el alma se asusta
En concurso tan serio.”

ESTRIBILLO

(Con introducción para violines, flautas y trompas)

Pero no, ¡fuera el llanto!
Conviértase en festejo
Que con cuatro puntitos

Está todo compuesto
Manos a la obra y lo veremos.
La prebenda llevará
solo aquel que la merece
Facilmente se averigua
Mientras su trabajo muestra.
Resuenen, pues, los clarines,
Ut, re, mi, fa, sol, la.
Que aquel que mejor lo hiciere
Seguro la logrará.

El intento era nuevo
La letra ligera va,
Composición de verano
Será al fin lo que saldrá:
Pero un ligado de voces
En buen estilo pondrán
Los sostenidos subiendo
Con bemoles a compás,
Y así enlazando becuadros
En dulces ecos, dirá
La justicia el que ha de ser
Maestro de la Catedral.

RECITADO.

¡Qué grave sentimiento, qué cuidado
En un lance de honor tiene oprimido
Mi corazón, al ver que conturbado
No acierto yo a cumplir lo prometido!
Un agudo dolor... mas no, ¡que es hado
El que me precipita mi sentido!
Yo todo lo abandono: mas... ¿qué hago?
Empiezo, pues, el aria con que acabo.

ARIA.

Si yo me opuse constantemente
Y de mi honor soy amante
Corazón, dí, ¿qué me quieres
Con continuo palpitar?
O debías ser más fuerte
Para entrar en la contienda,
O, siguiendo ya mi suerte, No debes más temblar.²⁰²

²⁰² Tots els subratllats són nostres, en un intent de mostrar les paraules relacionades amb distints principis contrapuntístics procedimentals que els opositors havien de seguir. També hem subratllat els termes que suggereixen determinats estats anímics, que novament s'esperava estigueren reflectits en la

Com el gran Motet del primer exercici i sobretot el villancet amb orquestra havien d'executar-se públicament sota la direcció de l'autor i el dia 31 de juliol ja s'havien conclòs totes les proves a excepció dels villancets, els jutges nomenats per a assistir i dirigir els exercicis preguntaven al capítol si les obres s'anaven a enviar a altres mestres de capella perquè emeteren el seu dictamen o pel contrari eren ells mateixos els qui havien de fer-ho. El capítol va decidir que no s'enviaren i que foren els mateixos facultatius els que emeteren el seu judici per a després - com sempre el propi capítol es reservava la darrera paraula en aquestos assumptes- procedir a l'adjudicació de la plaça.

"El Señor canónigo Don Antonio Josef Roldán expuso: Que por los Señores Prebendados músicos nombrados por el Cavildo para asistir y dirigir los ejercicios de oposicion del Magisterio de capilla vacante se le havia insinuado estar aquellos concluidos, y provadas algunas de las obras, faltando solo los villancicos; pero que no haviendolos visto ni confiandoseles para ello deseaban se les dijese si tenian cumplido ya con el encargo, que les hizo o les restaba informar con vista de dichas obras, unicamente con el fin y deseos de saberlo, y executar aquello que fuere del agrado y satisfaccion de el Cavildo, en quien lo hacia presente, para que resolbiese lo que por vien tubiere:

Y oida dicha proposicion se trató y confirio acerca de ella y tambien sobre si las obras, se havian de embiar, o no a examen, y censura de Maestros de otras Iglesias según que tambien se habia propuesto en dicho Cavildo: Pero haviendose pedido Aba y Altramuz para mas pronta y mas facilmente evaquar este punto; y hecho determinar en razon los demas, lo que pareciese mas correspondiente se confirmó el Cavildo en ello y en su continuacion el Señor Dean propuso se pasase a votar vajo declaracion siguiente: Aba en Aba: Que no se embiasen las obras a Maestro de fuera y Altramuz en Aba, que se embiasen; y haviendose votado en dicha conformidad regulados los votos a la Mesilla según estilo por extenso numero de Abas, salio acordado: Que no se embiasen y ebacuado este punto se trató y confirio sobre la primera proposición y ordenó el Cavildo: Que las obras que ya estuvieren copiadas y probadas (y las demas en estandolo) pasassen a los Señores Prebendados facultativos destinados a este fin para que las viesen y las examinasen como correspondia y hecho diesen por escrito su dictamen y censura de todas ellas para Instrucción y gobierno de el Cavildo y en su

música, autèntica *expressio verborum*. Així es pot veure als versos acròstics de la tornada amb introducció de violins, trompes i flautes, on es presenta una escala descendent que es deuria de resoldre per moviment contrari en el 11é vers.

vista proceder a la Provision del expresado Magisterio, a cuyo efecto los Señores Canónigos Comisarios procurasen por todos los medios posibles se copiassen y concluyesen dichas obras a la mayor vriedad en atención a desearlo los opositores y a los crecidos gastos que en la dilatación se estaban causando; reserbando para despues el fondo de donde se hubieren de pagar mediante a que los efectos de la Prevenda vacante no podrian sufragar segun se expuso por la mitad de los que se hicieron".
(ACCSA, 62 : 548-548v).

Les oposicions es van prolongar fins el 7 d'agost. En la junta capitular d'aquell dia es va donar per tancat el concurs, i com a viàtic els opositors van percebre per comptadoria els respectius lliuraments de les dietes que s'havien meritat i a més les despeses de paper i les còpies realitzades de les composicions executades.

"(...) El Sr. Dr. D. Joaquin Mariano Monsagrati Canonigo Doctoral expuso que en cumplimiento de la comision que el Cavildo se sirvio conferirle junto con el Sr. Canonigo D. Antonio Josef Roldan para la Direccion de la oposicion al Magisterio de Capilla Vacante debia de hacer presente al Cabildo, que en la tarde de ayer, como era notorio, se havian cantado las ultimas obras y ejercicios señalados por los opositores, en cuya atencion podria mandar siendo de su agrado se les despache dandoles la ayuda de costa acostumbrada para no hacerles mala obra, y evitar se siguiesen mayores gastos de los causados, y hecho cometer el examen y censura de dichas obras a los señores facultativos nombrados a cuyo efecto estaban para que diesen su Informe al cavildo, cuando tubiesen por combeniente, y su vista se procediese a la provision de el recordado Magisterio Vacante= Y oida dicha proposicion, haviendose tratado y conferido acerca de ella y de otros puntos que con este motibo se tocaron, declaro el cavildo por cerrado el concurso de dicha oposicion".
(ACCSA, 62 : 550-550v).

Solemne i prolongat va ser el capítol extraordinari del dia 12 d'agost d'aquell 1.789. En ell s'havien de llegir els informes dels tres prebendats i procedir a l'elecció. Però cosa poc habitual, no s'havien posat d'acord en els resultats, i es van produir dos informes diferents. Un que van oferir Gaspar Vaquero i Juan Galache conjuntament i l'altre el presentava Joseph María Reynoso de forma particular.

Els primers proposaven els resultats ordenant als opositors en tres categories: el primer lloc per a Doyagüe, Molina i Forné; el segon per a Pons i Estorcui; i el tercer per a Santander. En el seu vot particular Reynoso posa únicament una diferència però que resultava del tot substancial, deixant a tots en el mateix lloc, excepte a Doyagüe que el baixa del primer al quart, i a Pons, que el puja del quart al primer; justificant i raonant fil per randa en el seu informe cadascun dels judicis emesos.

“El referido Sr. Dean dijo Que consiguiente a lo dispuesto y acordado en el ordinario proximo siguiente acerca de los Informes y censuras que debian preceder para tratar de la provision de el Magisterio de Capilla Vacante, y se havian pedido a los Srs. Prevendados facultativos, debia hacer presente al Cabildo Que por estos se le havian entregado para el efecto insinuado previniendo que los señores Prebendados D. Gaspar Vaquero y D. Jn. Galache lo hacian juntos y el Sr. Prevendado D. Josef Maria Reynoso por si solo, que estan leydos los sobre dichos Informes fueron del tener siguiente:

Ilmo. Sr.

Los Prebendados Musicos nombrados por V. Ilma. para formar el plan de los ejercicios que son precisos para hacer juicio comparativo e idea cierta del merito de los opositores, al Magisterio de Capilla, atendiendo a las circunstancias presentes ha sido forzoso disponerlo de modo que demos a V. Ilma. testimonio de nuestro sincero proceder, y de que quanto se ha practicado, ha sido por suerte y pique, aun en los ejercicios que se han puesto de pluma y cumpliendo con la orden que por su secretario se nos dio para que por escrito lo censuremos, decimos lo que firmamos, que reputados los hierros y otros según nuestra corta inteligencia lo que nos dicta la conciencia, y en caso necesario juramos atendiendo al mayor servicio de Dios y acertada eleccion del Ministerio de Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia Ponemos en primer lugar a Doyagüe, Molina y Forné= en segundo lugar a Pons y Estorcui= en tercero lugar á Santander. Asi lo sentimos y firmamos, estos mas fieles y obedientes individuos de VSIO. SMB. Gaspar Baquero= Juan Galache= y si V. Ilma. por su vondad se dignase tener la paciencia de ver en que lo fundamos, en el instante lo manifestaremos.

Doyagüe: Fundamentos de la censuras: En 1º lugar, por que aunque en la Antífona, no corrio mucho la pluma, sin embargo está trabajada y arreglada a las circunstancias que se pidieron, es muy igual con mucho asiento y Musica de Iglesia; En el recitado villancico y Area excede a todos y particularmente en el facistol, en los ejercicios presentados en primer lugar.

Molina: en primer lugar porque la Antífona es primorosa, y en el villancico Recitado y Area, que son muy buenos, sienta bien la letra y es musica de templo, en el facistol y en los ejercicios Reservados esta en 1º lugar.

Forné: en primer lugar porque aunque la Antífona no está tan trabajada como los antecedentes aunque tiene mucho trabajo voluntario es muy bueno: el Villancico Recitado y Area s de musica Vrillante y está bien, en el facistol y en primer lugar a los ejercicios reserbados.

Pons: en 2º lugar porque aunque la antifona es escelente y de mucho trabajo, y el Villancico Recitado y Area está bueno, no siente bien la letra por haberse tomado el trabajo de los canones, con que la quiere adornar. En el facistol que es lo que mas debe poseer un Maestro de Capilla, no tiene practica, y esta tan corto como ninguno; en los ejercicios 1º lugar.

Estorcuí: en 2º lugar porque trabajó la Antífona como los antecedentes sin embargo el final, es primoroso. En el Villancico que trabaja muy bien expreso con gran propiedad los sentimientos de letra. El Recitado y Area es bueno, aunque tiene algo de Música de Opera. Excedió a todos en la 4º voz, y en los ejercicios Reservados estuvo bueno. Entró en el facistol.

Santander: en 3º lugar porque sus obras no son del merito de los otros, pero ha desempeñado mui bien, y en los ejercicios reserbados fue de los mejores en la modulacion. Entró en el facistol.

Otros Informes:

Ilmo. Sr. Señor: En cumplimiento con el encargo que he merecido a la bondad de VSI para que sea uno de los que haya de dar censura a las obras y ejercicios practicados, por los opositores al Magisterio de capilla vacante en esta Sta. Iglesia, he procurado examinar con todo cuidado las respectivas composiciones de cada uno, y hecho el cotejo de ellas hallo que se debe colocar según su merito en la forma siguiente.

En 1º lugar D. Josef Pons, este sujeto á desempeñado con mucho acierto todas las condiciones y circunstancias que se le encomendaron así en la Antifona, como en el Villancico demostrando en todo, una Escuela y Methodo sobresaliente y de buen gusto; y ha dispuesto en la Antifona barios primores del arte, con mucha oportunidad, y buena eleccion, lo que debe considerarse como merito distinguido, porque despues de haverse ajustado en un todo en lo que se le previno, dispuso este mayor trabajo para más cabal manifestación de su havilidad e Instrucción, y en esta inteligencia se arregló el plan de ejercicios sin ligarse precisamente a cuestiones de trocados, canones cancrizantes, fugas, y otras cosas para que cada opositor descubriese su talento y aptitud en la colocacion y usos de estos primores, á su arbitrio en 2º lugar.../... **[segueix la justificació de cadascun d'ells en l'ordre que els va atorgar del 1er al 6é].**

Esto es quanto puedo decir a VSI según me dicta la conciencia governandome solo para el arreglo de esta censura, por las obras trabajadas por los opositores, si hubiera tiempo para hacer mas extensa critica de cada una y no desehare molestar la atención de VSI explicaria mi dictamen mas por extenso y estoy prompto a hacerlo, siempre que VSI lo estime oportuno ..."

(ACCSA, 62 : 551-554).

Com veiem, en el judici emès destacava de manera especial el treball realitzat per Pons, demostrant amb tots els artificis utilitzats, sense deixar de

complir amb totes les exigències plantejades, un domini de la tècnica i un bon gust que el feien superior a tots els altres opositors. Però com podem comprovar, el capítol en la seua votació no va tenir en compte les justificacions que Reynoso havia plantejat; de fet la votació va ser tan indiscutiblement majoritària a favor de Doyagüe -recordem que era ell qui venia exercint el càrrec de forma interina durant quasi vuit anys- que ens fa pensar que la intenció dels senyors capitulars era adjudicar-li la plaça al marge de qualsevol resultat que haguera obtingut en les oposicions.

"(...) los nombres de los seis opositores que habian comparecido y firmado por el orden en que havian exercitado en el choro de esta Sta. Iglesia que fue el siguiente:

D. Manuel Doyagüe Pvro. Cappellan de esta. D. Raymundo Forné Maestro de Capilla de la de Plasencia: D. Pedro Estorcui de la de Santo Domingo de la Calzada: D. Pablo Santander de la Iglesia de Santa María la Maior de la Vª de Ledesma. D. Josef Pons músico de Madrid, y D. Bruno Molina que lo es de la Sta. Iglesia de Cuenca, y habiendo votado .../... según estilo, se hallaron en el Saco D. Manuel Doyagüe veintiseis votos: en el de D. Raymundo Forné uno: en el de D. Josef Pons dos y otro en el de Bruno Molina, que todos componian el numero de treinta señores vocales de que a la sazón se componia el Cavildo...".

(ibíd).

Valdria la pena reproduir els comentaris de José Artero al respecte del resultat d'aquestes oposicions, perquè també mostra els mateixos dubtes i es pregunta les mateixes qüestions que nosaltres, a la vista dels exercicis realitzats.

"Ambos criterios son fundados, sinceros, y sólo difieren por el diverso ángulo visual que han adoptado los facultativos.

Vaquero era un viejo organista con más de treinta y cinco años en la catedral, hombre amante de su órgano, que afina y compone a su costa en aquel mismo año. Había tratado a Doyagüe desde pequeñuelo de niño de coro de aquella catedral y en los ocho años que había estado supliendo a su antecesor había experimentado que era un buen músico y sería un excelente Maestro de Capilla, ya hecho, con práctica y crédito de largo tiempo. Si a esto se añade lo delicado de la inspiración de Doyagüe y lo gracioso de su Aria, no es extraño que se inclinase por él.

Lo que no acabo de entender, al ver algunas de las composiciones, es en que se diferencian unas de otras en cuanto a *música de ópera* o *música de Iglesia*. Todas las Arias y Recitativos son igualmente teatrales y todos los motetes igualmente religiosos.

Por su parte Reynoso era un buen técnico y compositor, como lo prueban sus composiciones inéditas de nuestro Archivo, y para preferir a todos a Pons, se fija en tres puntos capitales. Primero, que en técnica sobresale –y creo que es verdad- entre todos, no sólo por los artificios contrapuntísticos, sino por la arquitectura y desarrollo de las obras. Segundo, por haber cumplido exactamente las condiciones impuestas en cada obra, cosa que los demás con frecuencia abandonaban. Y tercero, por considerar que la falta de práctica de dirección era cosa fácilmente conquistable.

Que este Pons era hombre de capacidad se ve porque a los pocos años ganaba el Magisterio de la Metropolitana de Valencia donde se encontró con Eximeno. Su Aria para las oposiciones salmantinas no es inferior a la de Doyagüe.”

(Artero, 1.947 : 199).

La gran sorpresa que ens vam emportar en conèixer el text del villancet proposat per a aquestes oposicions, va ser que era idèntic a un dels dos que va utilitzar el P. Eximeno per satiritzar les oposicions als magisteris de capella vacants a Espanya en el seu *Lazarillo*. De fet, no es tractava d'un supòsit imaginari, com es plantejava sovint i nosaltres havíem pensat fins llavors, sinó que estava basat en un fet real. Tan real que pensem es tractava exactament de les oposicions a Salamanca com veurem. En la seua novel·la no sols copia íntegrament el text del villancet proposat per els jutges, sinó que a més va ridiculitzant detalladament totes i cada una de les proves que es van realitzar en aquesta oposició i cada u dels personatges que va intervenir en ella. L'única diferència que apreciem, és que equivoca la data de realització. No obstant això, pensem que potser el trabucar les dates d'aquestes oposicions fóra de forma intencionada, en situar l'oposició en "una ciudad de Cataluña" l'any 1.789 i la celebrada "en una ciudad de Castilla la Vieja" l'any 1.791. Recordem que precisament Josep Pons va opositar a la catedral de Girona l'any 1.791 i a la catedral de Salamanca en 1.789. És evident que no volia mencionar el nom de la catedral de Salamanca, perquè fins i tot arriba a substituir-lo en el text del villancet per la frase "esta ciudad...". La primera pregunta sorgeix en qüestionar-nos: D'on va obtenir Antonio Eximeno exactament el text del villancet i cadascun dels detalls de la dita oposició?

Com ens indica Barbieri en el extens pròleg de l'edició del *Lazarillo* (Eximeno, 1.872, I : XLI) el P. Eximeno havia tornat del seu exili romà a València²⁰³, la seua ciutat natal, l'any 1.798. Però en el cas que haguera tingut coneixement anterior de la realització de l'oposició de Salamanca, dubtem molt que de memòria poguera recordar amb aquella exactitud tot el text del villancet, perquè abans de tornar havia enviat els seus llibres, papers i la resta de pertinenències en diversos baüls i el vaixell que els transportava va ser assaltat per els "moros" com ens recorda també Barbieri; dubtem que poguera recuperar-los. Però és novament Barbieri -i amb ell Felipe Pedrell (1.920 : 64)- qui ens facilita que a la seua tornada a València Eximeno va entaular amistat amb el mestre Pons, amb qui solia reunir-se en tertúlies i amenes conversacions.

Creiem que és doncs evident d'on va obtenir Eximeno tota la informació relativa a aquelles oposicions²⁰⁴. El mestre Pons no havia d'haver superat mai -a pesar del pas dels anys- el resultat d'aquelles i devia mantenir-les vives en la seua memòria com mostra de la injustícia que ell entenia que se li havia fet, en admetre per a la dita plaça al propi Doyagüe, que com es pot reconèixer fàcilment en els personatges del *Lazarillo*, està representat per "nuestro mosén Juan Quintana". Creiem fins i tot reconèixer el propi Pons en el personatge de l'opositor català que ve representat per el jove "erudito, filósofo y de óptimo gusto Don Narciso Ribelles". Per a asseverar més allò que s'ha exposat, el mateix Barbieri novament, ens informa que

²⁰³ Com a jesuïta que era des de els setze anys, va haver de patir-lo per la pragmàtica reial ordre d'expulsió dels membres de la Companyia de Jesús de l'any 1.767.

²⁰⁴ En parèixer no és de la mateixa opinió, quant a la participació de Josep Pons en la subministració de materials al P. Eximeno per al *Don Lazarillo Vizcardi*, Cecilio de Roda López; tal com va exposar en la seua contestació al discurs de José Joaquín Herrero en el seu ingrés en la *Real Academia de San Fernando* pp. 50 -52. Citat per (López Calo, 1.993 : 79).

“El mismo Eximeno declara que en Valencia fue donde se le ocurrió escribirla. allí, entregado á la tranquilidad del hogar doméstico; al dulce trato de sus antiguos compañeros y discípulos; a la amena conversación de buenos amigos, como el canónigo D. Antonio Roca y Malferit, el maestro de capilla D. José Pons...”
(Eximeno, 1.872, I : XLIII)²⁰⁵.

A més de que el propi Eximeno, quan pensa enviar l'original de la seua novel·la -novament des d'Itàlia el 31 d'octubre de l'any 1.802- demana que siga per mig de cartes obertes i per conducte de la Secretaria d'Estat, per que els encarregats de vigilar la impressió i de realitzar les correccions

“D. Francisco Bahamonte y el maestro de capilla D. José Pons, á fin de que estos señores no tuvieran que pagar el muy costoso porte de las cartas...”²⁰⁶

Veritablement val la pena de recordar el que P. Antonio Eximeno posa en boca dels seus personatges “imaginari”, respecte d'aquell procés portat a terme en la citada oposició i especialment els comentaris sobre el text del villancet proposat perquè els opositors el musicaren. Però per tractar-se d'un tema que no afecta directament a la nostra investigació, una vegada plantejats aquestes dades, deixem la porta oberta per a posteriors investigacions, que, en tot cas, pogueren arribar a confirmar la hipòtesi que llancem respecte a les coincidències que es poden observar entre les situacions plantejades pel P. Eximeno en la seua novel·la i la pròpia realitat viscuda en primera persona per Josep Pons a les esmentades oposicions per al magisteri de la catedral de Salamanca.

²⁰⁵ Felipe Pedrell còpia literalment totes les paraules d'aquest paràgraf, (Pedrell, 1.920 : 64-65).

²⁰⁶ Carta d'agraïment d'Antonio Eximeno dirigida a D. Pedro Ceballos, amb motiu d'haver-li concedit S.M. que s'imprimira la seua novel·la per la impremta de D. Manuel Monfort, com sabem impressor reial en València. Citat per Barbieri al mateix pròleg (Eximeno, 1.872, I : XLV-XLVI).

Com ja hem comentat, gràcies a què es conserva íntegra l'expedient de l'oposició, amb els exercicis de tots els opositors, podem fer una valoració del treball que va realitzar llavors Josep Pons. Especialment el treball del motet realitzat sobre l'antífona proporcionada per el tribunal, en el qual podem veure un autèntic mostrari de tots els recursos contrapuntístics en estil antic que s'exigien en la convocatòria; a més s'aprecia una evident soltesa i comoditat en l'escriptura. Volem dir que el domini de la tècnica polifònica es mostra de manera tal, que s'arriba a tots els processos utilitzats amb la major naturalitat i no forçats de cap manera. Es tracta d'un manuscrit de 24 pàgines de 31.5 X 23 cm. aproximadament -encara que no són totes exactament iguals- sense numerar i escrites per les dues cares. La primera actua de portada i diu textualment:

"Antífona a 8 voces y Acompañamiento. Que se diò en la Oposicion al Magisterio de Capilla de esta Sta. Iglesia de Salamanca: en termino de 48 horas. Por el Maestro Dn. Josef Pons. 1.789".
[Signat i rubricat]²⁰⁷.

En el marge superior esquerre de la primera pàgina diu "In Nomine Deÿ Amen". Està novament firmada i rubricada per Josep Pons. Totes les pàgines imparelles contenen en el peu tres firmes il·legibles que suposem dels examinadors. Cada nou recurs que es presenta està comentat al peu o en el marge superior. Així s'indica a la pàg. 5 :

"Todas las voces se imitan unas con otras; pàg. 6: Contrario movimiento sobre el canto llano. pàg. 8 : Fuga sobre el mismo punto. pàg. 9: En este periodo, todas las voces van en fuga unas con otras y contrario movimiento. El tenor 2º Coro, va a modo de Canon Cancrizante con el canto llano. pàg. 12: Toda las voces van en fuga unas con otras. pàg. 18: Canon cancrizante sacado del tema del canto llano".

²⁰⁷ Vid.: document 013.

Ignorem si aquestes anotacions les va realitzar el propi Pons o, més bé al contrari, són anotacions dels jutges examinadors comprovant que es complien tots els requisits exigits. Però el que és evident, és que al marge de complir escrupolosament amb tots els passos proposats, l'obra està composta amb un perfecte domini de l'estil polifònic vocal, el qual era el que es requeria per a la música "d'església" i a més posseeix una inspiració i musicalitat dignes de ser mencionades, com ja posà de relleu en el seu moment el mateix examinador Reinoso en emetre el seu judici particular com ja ha estat dit.

Resumint, si el jove Pons va tenir coneixement del judici particular emès per Reinoso, evidentment reforçaria el seu propi convenciment que les oposicions havien estat manegades i que ocorreguera el que ocorreguera, la plaça se l'anaven a donar a Doyagüe, que com sabem havia sigut xiquet de cor de la pròpia catedral de Salamanca -on s'havia format-, era també alumne d'un dels examinadors i a més portava vuit anys exercint les funcions de mestre de capella substituint l'ancià Martín com hem vist. Pons no va haver d'oblidar mai aquella oposició, i és molt probable que anys després les comentara amb el P. Eximeno a les seues xerrades a València, el qual sense cap rubor planteja en el *Lazarillo* les intencions que el capítol tenia respecte d'això per al seu propi "mosén Juan Quintana", posant en boca del personatge que representa al "Canónigo Prefecto de la Capilla" les següents paraules:

"La Salve Regina de nuestro mosén Juan, no obstante de haberle atado el genio nuestro organista con ciertas condiciones, me gustó mucho; y yo, sin hacer venir de luengas tierras opositores, le hubiera dado mi voto para maestro de capilla."
(Eximeno, 1.873, II : 240).

Les altres oposicions.

Reprement la qüestió del perquè se li atribueix a Josep Pons en aquelles oposicions a Salamanca l'origen madrileny, en els successius memoràndums que Pons envia -de pròpia mà- als distints llocs en què opta a ocupar les places de mestre de capella vacants, insisteix a repetir que havia opositat a les esglésies d'Alcalà de Henares, i Real Capilla de la Soledad de Madrid. Ja hem plantejat que en el mes de juliol de l'any 1.789 el seu mestre Balius estava novament a Madrid, i que ho havia estat pràcticament de forma ininterrompuda des del 12 de setembre de 1.787, data en la qual va ocupar la mestria del Real Monasterio de la Encarnación.

Malauradament l'arxiu de la catedral d'Alcalà de Henares va desaparèixer l'any 1.936, per la qual cosa no hem pogut trobar cap referència a les oposicions que Pons menciona haver realitzat per a aquella església. Quelcom semblant ocorre amb els arxius de la capella de la Soledad de Madrid, d'on a penes es conserven uns pocs documents en l'arxiu del Patrimoni Nacional que té la seua seu en el mateix Palacio Real. De fet no hem pogut trobar tampoc cap referència directa a Josep Pons o a alguna obra seua²⁰⁸. Haurem d'esperar posteriors investigacions que pogueren aportar si alguna de les obres musicals anònimes que allí es conserven foren atribuïbles al nostre compositor²⁰⁹.

²⁰⁸ Gràcies a la col·laboració de la senyora Ana García Sanz, conservadora del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, hem pogut comprovar que es conserva l'obra "Vísperas a Nuestra Señora, a 4 y a 8 voces con violines, oboe, corni e trombe", atribuïda a Giuseppe Ponzio; però considerem raonable dubtar que es tracte d'una variant italiana del seu nom.

²⁰⁹ En el mateix arxiu de las Descalzas Reales es conserven tres obres anònimes datades respectivament en els anys 1.787, 1.788 i 1.790. Es tracta de "Miserere a cuatro y a ocho con violines, flautas y Trompas"; "Letras de los villancicos que se han de cantar en los solemnes maytines del sagrado Nacimiento de nuestro Redentor Jesucristo" i "Misa a ocho".

Però si fem cas del que el propi Pons ens indica en els seus memoràndums i va ser cert que es va presentar a aquelles dues oposicions, podríem suposar que va romandre algun temps a Madrid, potser fins i tot amb el mestre Badius en el propi Monasterio de la Encarnación. Açò justificaria, almenys en part, que en accedir a l'oposició de Salamanca -des de Madrid- se li atribuïra aquell origen. Vindria a confirmar aquesta hipòtesi el fet que també hem trobat obres seues - com tindrem ocasió de comentar en el seu moment- en l'arxiu de música del monestir de Montserrat a Barcelona. Especialment una d'elles procedent dels fons del Monasterio de la Encarnación de Madrid precisament, els fons del qual, -com és sabut- van ser comprats pel citat monestir de Montserrat i allí es conserven. Es tracta del manuscrit "Missa con Violines, Flautas y Trompas obligadas. A 4 y a 8. Del Mtro. Pons" (AMMM, ms: 4.069).

Al mes d'abril de l'any següent, del 1.790, es trobava Josep Pons novament a la catedral de Còrdova²¹⁰; des d'on va enviar una carta contenint el seu memoràndum, a la catedral de Tuy (Pontevedra), perquè se li admetera a l'oposició al magisteri de capella d'aquella. Aquest hi havia quedat vacant per la mort del prevere Don Juan Antonio Bastera, que havia estat el seu últim posseïdor.

Allí en Tuy, a l'arxiu de la catedral, es conserva també l'expedient de la citada oposició, el cartell anunciador de l'edicte de convocatòria de la qual, emès el dia 10 de març de 1.790, diu textualment:

"NOS DON DOMINGO/ FERNANDEZ ANGULO, POR LA GRACIA DE/ DIOS, I DE LA SANTA SEDE APOSTOLICA, OBISPO, I SEÑOR DE LA SANTA / Iglesia Catédral,

²¹⁰ Comprovem com novament coincideixen les dates i llocs amb les del seu mestre Jaume Badius, qui novament es trobava també a la catedral cordovesa des del mes de novembre de 1.789.

Ciudad, i Obispado de Tuy;/ I el Deàn, i Cabildo de dicha Santa Iglesia, Señores mistamente de la referida Ciudad, i/ Jurisdicciones, &.

SEA Notorio, como en dicha Santa Iglesia se halla al de presente Vacante la Catedra de Canto. I Magisterio de Capilla por muerte de Don Juan Antonio Basterra, Presbitero, su ultimo Poseedor, a que està unida una Racion, que tiene los mismos honôres, rentas, i emolumentos, cargas, i gravámenes que las mas Raciones Titulares; i además de ello vale cincuenta ducados vellon de Renta anual, con la obligacion de enseñar Canto Llano, i Figurado a los mozos de Coro, i mas personas que quieran estudiarle en los días, i horas que se le señaláren, cuya Provisión, i Eleccion a Nos toca: Por tanto, las personas que a ella quisieren oponerse, parezcan a hacerlo personalmente ante Nos, o de nuestro infrascrito Secretario dentro de sesenta días, que empiezan a correr desde la fecha de éste Edicto, i pasados, se procederá al Examen de los Opositores en la forma, i modo que en éste Edicto, i pasados, acostumbra; i a la Eleccion, en el que pareciere mas util, i conveniente al servicio de Dios, i de esta Santa Iglesia: I al efecto se le han de hacer Pruebas de Limpieza de sangre, conforme al loable estatuto de élla; advirtiendole, que a ninguno de los Opositores se le ha de dar viatico, ni ayuda de costa alguna. En testimonio de lo qual mandamos librar el presente firmado de S.S. Illmâ., i de los dos señores firmadores de el Cabildo, sellado con el de dicha Santa Iglesia, i refrendado de el Secretario Capitular en dicha Ciudad de Tuy á diez dias de el mes de Marzo año de mil setecientos i noventa.

Domingo Obispo de Tuy. **[rubricat i tres firmes més]**

De Acuerdo de el Illmo. Sr. Obispo, i de los Srs. Deàn, i Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Tuy.

Dionisio María Herrero. **[rubricat]**

Edicto a la Catedra de Canto, i Magisterio de Capilla de la Sta. Iglesia de Tuy con termino de sesenta días, que corren desde el de la fecha."

Al marge inferior hi ha una nota manuscrita:

"En el Cabildo ordinario de 1º de 1.790 se acordò que en lo succesivo se exprese que qualquiera, que quiera hacer oposicion debe estar tonsurado, y tener la edad suficiente para ordenarse de Presbitero dentro de un año".

(ACCT, "Expediente de la oposición a Maestro de Capilla 1.790")²¹¹.

Com hem dit, Pons es trobava a Còrdova quan va tenir accés al present edicte de convocatòria, i immediatament va pensar concórrer a dita oposició. Però el viatge des de Còrdova fins Pontevedra havia de ser vertaderament costós,

²¹¹ Sense signatura.

i així ho exposava en el memoràndum que va dirigir a aquell capítol; o fins i tot proposava fer les oposicions des de Còrdova, subjectant-se a les proves que per això se li determinaren. Però ja quedava clarament explicitat en l'edecte de convocatòria que el capítol havia determinat que no es donaria viàtic als opositors que acudiren a les oposicions. Així va ocórrer de fet, i Pons no va concórrer a les proves.

El memoràndum²¹² es presentà en un plec de dos fulls. A la primera pàgina, a mode de portada, sols diu

"Illmo Señor.
Don Josef Pons Clerigo
Suppca. A V.S.I."

Es a dintre on desenvolupa pròpiament el contingut de la seua petició:

"Còrdova Abril 9 de 1.790.

Illmo. Señor
Señor

D. Josef Pons Clerigo tonsurado, de edad de veinte años cumplidos, opositor que a sido a los Magisterios de Capilla, de la Santa Iglesia Magistral de Alcalá de Henares en donde desempeñó los actos de oposicion con todo lucimiento; Y en el de Nuestra Señora de la Soledad de Madrid, donde mereció la primera letra, y preéminencia entre siete opositores, como consta del testimonio que tiene en su poder; y últimamente en la Santa Igl^{ia} Cathedral de Salamanca, en la qual oposicion si V.S.I. tubiere a bien el informarse de los Jueces y sugetos inteligentes (ò mejor pedir las obras que trabajo en dicha oposicion) claramente diran lo que sobresalió de los demás opositores; y actualmente las obras suyas que se cantan en esta St^a Igl^{ia} Cathedral con motivo de ser vice Maestro, y discipulo de D. Jaýme Balius Maestro de Capilla de dicha St^o Igl^{ia}. =dice à V.S.I. haver visto un edicto llamando a la oposicion del Magisterio de Capilla de esa Santa Igl^{ia}. A cuya oposicion no se determina à pasar, por motivo de la dilacion del viaje, y por otra parte el gran gasto que no puede soportar. Por tanto=

²¹² L'existència d'aquest document havia estat citada amb anterioritat pel professor José López Calo (Calo, 1.983 : xxxiv) i per Joám Trillo y Carlos Villanueva (Trillo/Villanueva, 1.987 : 511).

Suppca. A V.S.I. que se digne dispensarle el que aga la oposicion desde esta Ciudad, en la forma que V.S.I. tubiere por conveniente, ò franquearle el viage, a lo qual estaria eternamente agradecido y rogaria a Dios nuestro Señor leg. M. A.
B.L.M. de V.S.I. su mas atento servidor.

Josef Pons". **[Signat i rubricat]**.

En la part posterior conté una altra anotació:

"juntese esta pretension a los autos de la vacante, para los efectos que aya lugar, Y assí lo acordó y firmaron los dos señores firmadores del Cavildo según costumbre".

I amb diferent lletra:

"No compareció en el tpo. Señalado por los edictos="

(ibíd).

Per aquest document, datat el dia 9 d'abril de 1.790, en el qual expressa tenir ja complits els vint anys, podem comprovar que efectivament coincideix amb la data de naixement que hem aportat amb la inscripció del seu baptisme, la qual ens indica que es va produir el 8 del mateix mes de l'any 1.770. Un dia només de diferència, però efectivament eren "veinte años cumplidos".

D'altra banda, aquest mateix document ens facilita les dades que ell mateix ens aporta sobre les oposicions a les què havia concorregut i dels resultats obtinguts -Alcalá de Henares, Ntra. Sra. de la Soledad de Madrid i Salamanca-. És fàcil llegir entre línies que realment es trobava dolgut amb el resultat de les oposicions de Salamanca, com ja havíem insinuat anteriorment. De fet, sense cap tipus de rubor, suggereix al propi capítol de Tui que s'informe si ho desitja dels jutges d'aquella oposició, amb el convenciment que dirien que va sobreixir

d'entre la resta dels opositors. No obstant això, respecte d'aquesta qüestió, el professor López Calo ens aporta una opinió pròpia (López Calo, 1.983 : xxxiv-xxxv) en indicar que potser la mateixa joventut de Pons li portava a fer aquest tipus de presentacions que li pareixen un poc ingènues i pot ser també impregnades d'un punt de vanaglòria; tal cosa podria ser excusable per a qui, malgrat la seua curta edat, ja havia recorregut mitja península i havia arreplegat tantes felicitacions en reconeixement del seu talent. A pesar d'açò, hem de tenir en compte que aquelles afirmacions de Pons sobre el resultat de les seues oposicions, tot just eren veritat en part, almenys pel que es refereix a la de Salamanca, els detalls de la qual ja han estat suficientment exposats.

El capítol de Tui, en la seua junta de 23 d'abril d'aqueix any, va tractar l'assumpte de la carta de Pons des de Còrdova i va decidir-hi que s'ajuntara amb la resta de la documentació de l'oposició. Però ni tan sols es menciona prendre-ho en compte, ni una possible contestació.

“Por [existeix un espai en blanc] Músico de la Santa Iglesia de Córdoba se remitió Memorial noticioso por el Edicto que se ha fixado de la vacante de el Magisterio de Capilla a que haze Oposición, y se mandó juntar a los autos del Expediente.”
(ACCT, 23/289 : 168).

Possiblement les mateixes raons econòmiques que van fer que Pons optara per no presentar-se a les oposicions de Tui estaven en el rerefons de la qüestió per tothom. De fet el capítol va estudiar la possibilitat de prorrogar el termini concedit en els edictes, davant la falta de candidats.

“(…) Por el Señor Dean se hizo presente al Cabildo que habiendo tratado con el Ilmo. Señor Obispo que estando próximo a concluirse el término conzedido por los Edictos para la Oposición de el Magisterio de Capilla, se notaba la falta de Opositores, no le displazía se prorrogase más termino por si mejorando la estación se proporcionaba el

que pudiesen concurrir, y que en esta parte se conformaría con lo que el Cabildo disponga, y este combiene en lo mismo dejando pendiente para otra el como y el cuando..."

(ibíd. 23/289 : 170).²¹³

I així, després de consultat el Sr. Bisbe i debatut pel capítol, es va decidir que es prorrogara altres seixanta dies més.

"El Señor Dean hizo presente lo que quedó pendiente de el cavildo anterior sobre la falta de Opositores a dicho Magisterio de Capilla estando tan próximo a fenezer el término, y habiendose tratado, conferenciado, y botado el asunto salio resuelto prorrogar como desde luego se prorroga dicho término por otros sesenta días más y que no se contribuya, como antes se acordó, con Beatico alguno a los Opositores que concurren, ni que para ello se fixen nuevos edictos..."

(ACCT, 23/289 : 171-171v)²¹⁴.

Com sabem, Pons es trobava a Còrdova en 1.790, i en les referències que apareixen en els llibres d'actes capitulars de la catedral de Girona del 1.791 -com veurem més avant- a més de les oposicions ja comentades, es mencionen també unes oposicions realitzades per a la catedral de "Cartagena de Múrcia". Malauradament no hem pogut trobar a penes dades respecte d'això. Només es conserva a l'arxiu de l'esmentada catedral una part de l'expedient de la dita oposició, en la relació del qual efectivament apareix Josep Pons com opositor, però desconeixem els detalls de la mateixa, ni tan sols si va arribar a realitzar-se. El document que es conserva és un plec de dos fulls, en la portada del qual diu textualment:

"Año de 1.790, / Censuras de los Opositores al Magistº / de Capilla de esta Sta. Iglá."

²¹³ Capítol del 30 d'abril de 1.790.

²¹⁴ Capítol del dia 7 de maig de 1.790.

En el següent full, en la pàgina interior, figura una descripció dels tres suposats opositors, ordenats de 1r a 3r, amb una relació dels seus mèrits. Pareix que es tracta de l'orde de presentació dels aspirants i no del resultat de les oposicions.

“1º. Dn. Ferndº Haykens, natural de Huesca, Músico obue en la Catedral de Orihuela, acredita con Certificación del Secretario Capitular su suficiencia, modestia, y compostura.

2º. Dn. Bruno Molina, natural de Peralexas, Tonsurado, fue 6 años colegial Infante, y siete Acolito en la Sta. Iqª de Cuenca = en los trece años estudio Canto llano, de Organo, y Composicion con aprovechamiento = Hizo oposicion al Magisterio de Capilla de Rubielos; y al de Salamanca, aprobandosele los Exercicios, y mereiendo un Voto en la Provisión deste^[215].

3º. Dn. Josef Pons, natural de Gerona, Tonsurado; Ha hecho oposición al Magisterio de Capilla de las Igs de Alcala, Salamanca, y Real Capilla de la Soledad de Madrid; se le aprobaron sus Exercicios; y en esta ultima con Censura de Sobresaliente, mas habil, y de primera Letra, siendo Examinadores los Maestros de la Real Capilla de S. M. y de la Encarnación=

Ha servido y sirve de Sub-Maestro en Gerona, dicha Real Capilla de la Encarnación, y Córdoba, donde, como en la Stª Iglesia de Toledo se cantan con aplauso sus Composiciones=”.

(ACCCA, sense signatura).²¹⁶

És la primera notícia que tenim que es cantaren obres seues en la catedral de Toledo, on evidentment no es va presentar a cap oposició perquè no es van convocar. De fet ja va estar comentat que Francisco Juncá, el qual havia sigut mestre de capella de la catedral de Girona fins el 1.780, va passar llavors a ocupar la mestria de la catedral de Toledo, romanent en aqueix lloc fins el 26 d'agost del 1.792 “en que lo Rei li donà una Canongia Diaconal de esta Catedral” com figura

²¹⁵ Al qual havíem vist també coincidir amb Josep Pons a les oposicions de Salamanca. Dos anys després trobem Bruno Molina com mestre de capella de la catedral de Múrcia, la qual cosa seria des del 1.792 fins 1.811, segons ens aporta Consuelo Prats Redondo (AAVV, 2.000, VII : 889-896).

²¹⁶ L'esmentat manuscrit es troba a una caixa sense signatura, la qual conté diversos documents i expedients incomplets.

al “Llibre de Noms i Cognoms...,” segons Francesc Civil (Civil-Castellví, 1.968 : 163). Aleshores novament marxà a la catedral de Girona, però aquesta vegada havia estat nomenat Canonge. Antonio Martín Moreno aporta que allí va romandre fins la seua mort, però la data que ens dóna ha de estar una errata d’impresma, perquè proposa la seua mort a l’any 1.883: hauria viscut més de 140 anys (Martín Moreno, 1.985 : 95-96)²¹⁷. De fet realment va viure fins el 19 de juny de l’any 1.833, segons Jordi Rifé i Santaló (AAVV, 2.000. VI : 621, *sub voce* Juncà Carol, Francesc).

Ací, a Cartagena, novament trobem un detall que vindria a recolzar l’exposició del P. López Calo quant a la manera que Pons tenia de presentar-se. Però tot això també ens aporta noves dades sobre les mencionades oposicions a la Capilla de la Soledad de Madrid, on indica explícitament que havia obtingut el grau de *Sobresaliente* i que els examinadors havien estat els mestres de la Real Capilla i de la Encarnación. Un dels jutges, el mestre de capella del Real Monasterio de la Encarnación, era -com hem vist- el seu propi mestre Jaume Balius. L’altre jutge, pel que s’ha dit, va haver de ser Antonio Ugena que en aquells moments era el mestre de la Real Capilla de S. M. (Martín Moreno, 1.985 : 58). No obstant això, realment havia de ser un important honor aconseguir semblant qualificació amb uns jutges de tan reconegut prestigi.

D’altra banda, és també amb aquestes poques dades que obtenim de l’esmentat document existent a la catedral de Cartagena, amb les quals sentim reforçada la nostra hipòtesi –de la qual partíem en plantejar-la inicialment- que l’alumne Pons seguia al seu mestre i evidentment, va estar amb ell en el

²¹⁷ En comunicació verbal i personal el propi professor Martín Moreno ens ha confirmat que efectivament es tracta d’una errata d’impresma.

Monasterio de la Encarnación com el mateix Pons fa constar en indicar que havia servit de *Sub-Maestro* en tots aquells llocs. Qüestió que, d'altra banda, veiem com a poc a poc va confirmant les repetides coincidències de llocs i moments amb el seu mestre Jaume Balius.

També en els mateixos termes utilitzats per als altres memoràndums de presentació es refereixen les anotacions que trobem al “Llibre de Noms i Cognoms...,” on s’acompanya la seua inscripció d'alguns detalls més:

“Dia 30 de Mars de 1.791. Se mudá lo Mestre per asenso del referido Domingo Arquimbau, Prevere, al Magisteri de Sevilla y entrá en son lloch Joseph Pons, Clergue, Vice Mestre de la Cathedral de Córdoba y Opositor que fou en las Santas Iglesias de Alcalá de Henares, Real Capella de la Soledad de Madrid, Salamanca y Cartagena de Murcia; en las tres últimas meresqué lo primer Lloch y grado sobresaliente entre tots los Opositors, com consta de las Certificaciones que li feren en ditas Iglesias. Fou escolá de esta Iglesia.”

(Llibre de noms i cognoms..., : 8).

No obstant, no menciona les oposicions a Tui -a les quals no es va presentar- on la vacant va estar assignada a Ambrosio Molinero (López Calo, 1.983). En lloc fa referència a les oposicions a Cartagena que seguien a les de Salamanca, afirmant específicament que en les tres darreres havia merescut el primer lloc, per la qual cosa –si hem de creure aquella anotació- efectivament es presentaria a les oposicions a la mestria de Cartagena, ignorant pel moment qualsevol altre dat.

En 1.791 es va oferir el lloc de mestre de capella a Girona, perquè Domingo Arquimbau se'n va anar a Sevilla el 22 de gener (Martín Moreno, 1.985 : 163, 185). Aqueix mateix dia el capítol de la catedral gironina va examinar la documentació dels quatre aspirants al lloc vacant, els quals van ser llavors: “Bruno Paqueras, mestre de capella d’Urgell; Pedro Antonio Compta, substitut

del mestre de capella de Vich; Rafael Compta, vice mestre en la catedral de Barcelona i Josep Pons, vice mestre en Còrdova”. De tots ells va resultar elegit Pons per majoria absoluta dels vots emesos:

“(…) pareciendo bien a todos proceder al referido nombramiento en la misma sesión. Hecha relación por los señores Comisarios de Música y por mí (el secretario) de los méritos y circunstancias de los quatro pretendientes antedichos y habiendo sido en todo preferibles los de Joseph Pons, clérigo, fue éste nombrado por aclamación, con todos los votos, maestro de la capilla de Música de esta santa Iglesia bajo los mismos cargos y provechos que tenía su inmediato anterior el mencionado maestro Arquimbau.”
(ACCG, 66 : 490-491).

En el llibre de resolucions capitulars amb data del 25 de febrer de 1.791, el secretari fa constar la carta -que ha estat comentada- la qual va enviar Pons des de la catedral de Còrdova, agraint la seua elecció i acceptant el nou càrrec:

“Primeramente leí una carta de Joseph Pons, Clérigo, nombrado para el Magisterio de esta Capilla Música. Dada en Córdoba â 6 de febrero último, con que participa que acepta el referido Magisterio: Por cuya Dignación de V.S. le tributa las gracias más expresivas, y se propone venir para dárselas personalmente y servir a este Empleo.”
(ACCG, 66 : 511).

És evident que amb la joventut de Pons, l'omplia d'entusiasme haver aconseguit per fi accedir al desitjat lloc de Mestre de Capella i, a més a més, la importància que per ell seria haver-ho aconseguit a la catedral de la seua ciutat natal, on ell mateix havia començat la seua formació i del funcionament de la qual devia estar perfectament assabentat. Açò es demostra per la incorporació immediata i l'assumpció de les obligacions que portava associat el càrrec, com també ho reflecteix puntualment el secretari del capítol:

"Noto por memoria: que Joseph Pons, clérigo, electo Maestro de Capilla de Música de esta Iglesia Cathedral llegó a esta Ciudad el Día 30 de Marzo del año 1.791 y el Día inmediato 31 de los mismos empezó a servir personalmente este empleo."

(*ibíd.*, 66 : 533).

Pons anava a estar poc més de dos anys a Girona, però era un home d'església i en aqueix temps va sol·licitar la promoció als quatre ordes menors i als posteriors majors, com sabem per la súplica autògrafa que va dirigir al capítol amb data de 28 de juliol de 1.792:

"Ilmo. Señor:

Joseph Pons, clérigo, Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia Cathedral Expone a V.S.I. que desearía vivamente ser promovido en las próximas temporas del mes de Setiembre a los quatro Ordenes menores y succesivamente a los demás Ordenes Sacros; pero como para el logro de su solicitud le sea indispensable hallarse congruamente dotado, según la taxa sinodal observada en este Obispado, y el Exponente carezca de ella =

A V.S.I. rendidamente suplica se sirva exenccer con el exponente la misma generosidad que disfrutaron de su notoria liberalidad los antecesores Maestros de Capilla afianzandole la congrua sinodal de cien libras anuales con loas mismas clausulas, y terminos que anteriormente lo practicaron dichos sus antecesores. Seria favor y gracia que recibiria el Suplicante sobre los muchos que tiene experimentados asta aquí de la notoria beneficencia de V.S.I. Suppca y B.L.M. de V.S.I. su más rendido servidor. Joseph Pons, Clerigo. Maestro de Capilla.

Resolución: Gerona y Julio 28; se concede al suplicante lo que pide."

(ACCG, 66 : 191).

En parèixer, tal com es deia a l'acta anterior, la seua petició va estar acceptada, perquè el 16 de febrer de l'any següent es van firmar els protocols de la còngrua, indispensables per poder continuar amb la seua carrera religiosa:

"(...)Por estar allá el Notario primeramente se firmarán los autos de Congrua para el Maestro de Capilla Pons."

(*ibíd.*, 67 : 312).²¹⁸

²¹⁸ Capítol del dia 16 de febrer de 1.793.

La manifesta intranquil·litat que es respirava en la propera frontera francesa començava a ser preocupant i es perfilaven temps difícils pels problemes que es derivarien de la incidència que la Guerra Gran (1.793-1.795) va tenir a la ciutat de Girona. Tot i que no va revestir en cap moment les característiques de catàstrofe que significaren els setges, condicionà en bona part el seu normal desenvolupament, iniciant la primera inflexió negativa del segle. Podem parlar de conseqüències negatives d'aquesta guerra en el sentit que a l'esdevenir Girona el quarter general de les tropes i una de les comarques que més col·laborà en el subministrament de queviures i en l'allistament de soldats

"(...) els anys 1.793-1.795 es menjaren una part dels guanys aconseguits molt treballósament en anys anteriors"
(Alberch/Castells, 1.985 : 108).

Aquestes conseqüències també les veiem reflexades a les actes capitulars amb motiu de la pujada generalitzada dels preus, de la carestia dels aliments i l'augment successiu de les despeses per a l'atenció dels xiquets del cor que tenia al seu càrrec el mestre de la capella de música. En distintes ocasions dirigeix Pons peticions al capítol respecte d'això:

"Leí una suplica, con la que el Maestro de Capilla Pons, atendiendo a la carestía y subido precio, á que se vende los comestibles, suplica á S.S. aumento de lo que concede para la manutención de él, y de los mocillos de coro con la decencia, que corresponde.
Resolución: Los Sres. Comisarios de Música sírvanse tratarlo y terminarlo."
(ACCG, 67 : 304).²¹⁹

²¹⁹ Capítol del dia 26 de gener de 1.793

"Ilmo. Señor:

Joseph Pons, Acólito Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Cathedral, con el mayor respeto Expone ante la Consideración de V.S. la carestía tan grande que se experimenta en los víveres, la que ha aumentadose succesivamente todos los días como V.S. está viendo, uniendo á todo esto que su renta es la menor entre las de los individuos de la Capilla, pues estos amas del beneficio, tienen salario anexo y las Distribuciones de San Lucas, quando el magisterio su renta no se compone mas que de sola la residencia y funciones fuera de esta Santa Iglesia, y a un estas siempre son casuales, y sin embargo que V.S. señaló cinco sueldos para la manutención diaria de cada uno de los monacillos y diez y seis fanegas de trigo anuales para los quatro, diez y nueve años hace: puede V.S. considerar si a consecuencia delo cuestan haora los comestibles cada uno de por si, alo que costaban entonces, si se podrían manteneren el dia, con el salario expresado. Igualmente hace presente a V.S. que sino hubiese tenido la fortuna que ha tenido de trabajar musica para otras Iglesias lo que le ha valido de pasadas doscientas libras, no habría podido mantenerse, con una limitada descendencia.= Por tanto=

Suplica a V.S.I. se digne poner sus ojos sobre este particular y aumentarle aquello que fuera de su agrado alo que estará (como en los demás favores que ha recibido de la benignísima mano de V.S.) eternamente agradecido. B.L.M. de V.S.I. Su más afecto y Reconocido servidor. Joseph Pons. Maestro de Capilla."

(*ibíd.*, 67 : 313).²²⁰

Fins i tot els propis xiquets del cor es dirigeixen al capítol, queixant-se dels pocs d'aliments que els ofereix el Mestre, fent que el propi capítol prenguera una resolució molt severa contra Pons:

"(...) y otros [monacillos] propusieron que el señor Maestro de Capilla tratava mal en la comida (no obstante de haversele aumentado de poco tiempo el salario para el gasto de los monacillos) y especialmente en punto de mal pan y duro que dava a los muchachos, por más que V.S. le de â el trigo y también mestrál, è mescladisso para darlos muy buen pan y con abundancia.

Resolución: que el M.I.C. no dará trigo ni mestrál ni mescladisso al Sr. Maestro de Capilla, si que el próximo mes de septiembre de 1.793 dará diariamente â cada Monacillo de coro una libra y media de pan mediano, que sea par cada uno, ô un solo para todos quatro diariamente."

(ACCG, 68 : 22).²²¹

²²⁰ Capítol del dia 16 de febrer de 1.793.

²²¹ Capítol del dia 12 d'agost de 1.793.

El moment degué ser realment dur, perquè se succeïen els problemes, derivats també pels assumptes econòmics, amb la resta dels membres de la capella de música:

“Primeramente leí una suplica, con la qual ciertos Músicos individuos de la Capilla se quejaban, que varias veces en las funciones de fuera eran llamados Forasteros para algun instrumento, dejando los individuos de la misma Capilla tan o más habiles en el mismo instrumento; lo que parece ser contra las constituciones de la dicha Capilla, y signadamente contra la de numero 46.

Resolución: pase a los S.S. comisarios de Música que informados de la verdad procuraran el cumplimiento de las expresadas Constituciones.”

(*ibíd.*, 67 : 17).

“El Sr. Soler Comisario de Música hace presente a S.S: que la Capilla rehusa asistir á algunas funciones foraneas por el poco salario, que se les da, atendido, que desde el año 1.735 se ha aumentado el numero de los individuos de ella, de 15 a 22, y el gran aumento que ha hecho el precio de los viveres y todo lo demas.

Resolución: Consiente el Cabildo en que la Capilla procure lograr los salarios de las Siestas, y otras funciones de afuera al tenor, que las han pedido; y los que no quieran gastar semejantes cantidades no se valgan de la Capilla, aún que las funciones sean fundadas.”

(*ibíd.*, 68 : 19).²²²

Com podem comprovar, els últims mesos de permanència de Pons a Girona, els problemes van anar accentuant-se. Fins i tot es va veure embolicat en un greu assumpte de desatenció cap als xiquets, el qual va acabar en tràgic succés. Un monaquet es va ofegar banyant-se en el riu Ter, sense estar cap mestre ni persona adulta al seu cuidat.

“(…) Manuel Bisbe Monacillo de coro que con los otros monacillos havia ido a bañarse a las aguas del rio Ter, sin acompañarles otro, como se acostumbraba: suplica determina V.S. si dicho obrero pagará â los Facultativos que hicieron los experimentos y operaciones al difunto Monacillo, por si podian retornarlo, si bien fueron en vano: si pagara el entierro, y

²²² Capítol del 4 d'agost de 1.793

demás cosas necesarias para él: y si prevendrá al Maestro que cuide d tratar bien, y que vaian acompañados dichos Monacillos, y no solos.

Resolución: que se paguen â los Facultativos los trabajos realizados y quanto sea necessario para el entierro. Que se prevenga al Sr. Maestro de Capilla, que trate bien dandoles bastante de comer (para cuia seguridad el M.I.C. da amplia facultad al Sr. Canónigo Obrero, y que â todas horas, y quando comen, vayan â la casa del Sr. Maestro, para vr si son bien cuidados) y que él, ô otro por el, les acompañe al paseo, sin permitir, que salgan solos, como lo practicavan, è invigilavan los otros Maestros, que cuidavan con zelo de dichos Monacillos de coro."

(ACCG, 68 : 20)²²³.

Tan desagradable situació comportà importants i severes recriminacions al mestre per part del capítol, per incompliment de les seues obligacions i responsabilitats amb els xiquets.

Potser van ser tots aquestos esdeveniments, junt amb el desig lògic d'aspiració a una ocupació millor i una plaça més tranquil·la en aquells delicats moments, els que van animar Pons a optar per la mestria de València i allunyar-se de la frontera francesa. Així, el 13 d'octubre d'aquell mateix any, va ser elegit per al càrrec de mestre de capella de la catedral valenciana, lloc al qual optava éssent ja subdiaca, i romanent en lloc fins la seua mort, com veurem més endavant. De fet, el 6 d'octubre del any 1793, el secretari del capítol fa constar que s'havia rebut un escrit de Josep Pons, acomiadant-se per haver obtingut plaça a València i agraint al capítol tots els beneficis rebuts.

"(...) El Canónigo Secretario leyó un memorial de Joseph Pons Subdiacono, Maestro de Capilla de esta Sta. Iglesia, provisto de la Sta. Iglesia de Valencia:
Ilmo. Sr: Joseph Pons Subdiacono y Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia con el más devido respeto..."
(ACCG, 68 : 48 ss).²²⁴

²²³ Capítol del 5 d'agost de 1.793.

Prompte tingueren que prendre's mesures per què els xiquets no quedaren desatesos per la marxa del mestre a València. Així ho posaren de manifest els Canonges Comissaris de Música el 9 de novembre següent.

"(...) Los Señores Canónigos Comisarios de Música y Obrero expusieron que el Maestro Pons marchava pronto a Valencia y que los Monacillos de Choro quedaban abandonados, pero el Rdo. Silvestre Sanguis se encargaría de ellos, hasta que viniese el nuevo Maestro..."
(ACCG, 68 : 51).²²⁵

El lloc que quedava vacant a la catedral gironina es va cobrir el 17 de març de 1.794 per Rafael Compta, mesos després d'haver pres possessió Josep Pons a València. D'aquesta manera conclouïa la seua etapa a Girona:

"Dia 17 de Mars de 1.794. Se mudà lo mestre per asenso del referido Joseph Pons, Sud Diaca a la Maestria de la Catedral de Valencia y entrà en son lloch Rafael Compta, Sota Mestre en la Catedral de Barcelona y opositor que fou en la sta. Iglesia Catedral de Valladolid".
(Llibre de noms i cognoms..., : 8).

²²⁴ Capítol del dia 6 d'octubre de 1.793.

²²⁵ Capítol del dia 9 de novembre de 1.793.

3.1.2.

La Capella de música de la Catedral de València.

Les grans capelles musicals, com sabem, radicaven a les catedrals, i poden ser estudiades bastant profundament. Aquest és el cas de la catedral de València, la qual va estar el centre de la vida musical de la capital durant molt de temps. Compta amb nombrosos estudis sobre el seu funcionament i la música que conserva el seu arxiu, sobretot deguts a Josep Climent, canonge prefecte de música sacra de la mateixa. Aquest autor ens diu (Climent, 1.992), que ja en 1.240 hi havia un chantre, "maestro Pedro Domingo", entre els canonges de la catedral, dada fonamental per a comprovar l'antiguitat de la pràctica de l'acompanyament musical per a les funcions religioses, a la catedral valenciana. Posteriorment a la creació de l'escola de cant al voltant de 1.300, anteriorment esmentada -Climent la situa en 1.351 (Climent, 1.989 : 21)-, existeixen diversos llibres de cor datats en 1.397 que servien per a l'educació dels alumnes de l'esmentada escola, que sempre va unida a la capella de música de la catedral.

Ens ofereix tamé Climent dades exhaustives sobre la composició de la capella en distintes èpoques (Climent, 1.992 : 141-144). Proposant que, junt amb els càrrecs que tenien l'obligació de participar en ella, quan no estigueren ocupats en els seus oficis propis, *domeros, epistoleros, evangelisteros, acólitos, mozos de coro, sochantres i salmistas*, tindriem una capella musical amb més de trenta cantors.

A aquestos, se'ls ha d'afegir, com a components de la mateixa, els *ministres* que des que els instituïra l'arquebisbe Francisco de Navarra en 1.560, sempre han

format part de la capella

"(...) que han de tocar chirimie, sacabuig, flautes, cornetes, orlos e trompón"
(Climent, 1.989 : 27).

En l'any 1.562 es va ampliar el nombre de components, arribant-se a 28 membres (Climent, 1.977 : 61-75).

La capella de música de la seu valenciana, ha estat una de les més importants d'Espanya. Per les activitats desenvolupades i per la importància dels mestres de capella que al llarg del temps han estat al front. A més a més, podem comprovar-ho per la qualitat i gran quantitat d'obres que ens han deixat i es conserven a l'arxiu metropolità. Personalitats de la transcendència de Ginés Pérez, Ambrosio Cotes, Joan Batiste Comes, Antonio Teodoro Ortells, Pere Rabassa, Josep Pradas Gallén, Vicent Rodríguez Monllor, van ser antecessors de Josep Pons al front de la capella catedralícia, i gràcies a l'obligatorietat de compondre una sèrie d'obres a l'any per a la capella, avui podem gaudir de la seua música, que a més a més com és lògic es conserva pràcticament completa a l'arxiu de música de la catedral.

Josep Climent, atenent a la idea generalitzada de donar per finalitzat el període barroc al 1.750, defén una altra postura, proposant que a València hauria d'allargar-se

"(...) hasta la muerte de Pradas en 1.757 o la de Vicente Rodríguez Monllor en 1.760"
(Climent, 1.997 : 73).

En el cas de la música vocal, la fa arribar fins el segle XIX:

"En Valencia se sigue escribiendo en esa época teniendo presente todas las características del barroco, excepción hecha de la indefinición entre la modalidad y la tonalidad."

(Climent, 1.997 : 73)

assumpte que recuperarem més endavant.

És sabut que el segle XVIII aporta una nova mentalitat, que a València proliferen els il·lustrats i que una de les característiques d'aqueixa mentalitat il·lustrada és el culte a la personalitat individualitzada. L'individu, per si mateix, ha de ser capaç de prendre totes les decisions que siguin importants en el desenvolupament del seu propi entorn. Si traduïm tot això al món de la música, tindrem l'evolució creixent del principi solista en contraposició amb el cor, la melodia en detriment de la polifonia i la imitació contrapuntística. Quelcom d'aquests principis ja es deixa albirar amb el propi Ortells, que ja havia iniciat aqueixa tendència, amb la implantació "verdaderamente primigenia del oratorio" (Climent, 1.997 : 72).

Però és amb Josep Pradas, que va ocupar la mestria des de 1.728 fins a la seua mort ocorreguda el 1.756, que la música valenciana i especialment la música de la catedral de València va prendre noves direccions. Els instruments de corda passen a substituir als ministrers i a formar part de la capella

"Con él se consolidó el uso de los instrumentos de cuerda".

(Climent, 1.991).

Així ens trobem en ple segle XVIII la Capella de Música de la catedral formada exclusivament pels cantors del cor i els instrumentistes de l'orquestra²²⁶; els quals hi havien aconseguit els seus llocs per mitjà d'oposició o gaudien dels beneficis que havien obtingut per nomenament directe de l'arquebisbe –que sovint feia ús de les prerrogatives de la seua dignitat, com va ocórrer en el cas de Francisco Cabo²²⁷- o del propi capítol²²⁸. Tots ells ocupaven els llocs que per a aqueix fi estaven destinats dintre de l'organigrama dels empleats de la catedral.

El cor estava integrat pels *infantillos*, que eren xiquets entre vuit i catorze anys amb veu de tiple, la formació, educació i mantenció dels quals corria a càrrec del mestre de capella, i els *músicos de voz*, que eren homes adults que cantaven les parts d'alt, tenor i baix. Però en algunes ocasions, de manera especial

²²⁶ Vid.: gràfic 004.

²²⁷ D. Antonio Despuig i Dameto, “vigésimo cuarto Obispo de esta Diócesis, fué natural de Palma de Mallorca, Caballero de la Orden de San Juan; Canónigo Dignidad de aquella Santa Iglesia; Vicario general castrense de su Obispado; Auditor de la Rota Romana, por la corona de Aragón; Académico de la de S. Lucas de Roma y de S. Fernando de Madrid. Tomó posesión [sic] en 18 de Diciembre de 1.791. Fué trasladado al Arzobispado de Valencia en 1 de Junio de 1.795, y posteriormente al de Sevilla que renunció en 1799. Fué también Prelado doméstico de S.S., y asistente al Sacro Solio Pontificio. Estaba condecorado con la gran cruz de la órden de Carlos III; fue nombrado por S. M. Consejero de estado, y por el Sumo Pontífice Pío VI, Patriarca de Antioquía. Por último el Papa Pío VII le nombró Cardenal Presbítero de la Santa Iglesia Romana con el título de Santa María la mayor, en 11 de junio de 1.803” (Ibáñez Miravete, 1.856 : 48 –49).

Aleshores, Antonio Despuig era arquebisbe d'Oriola quan va ésser proposat -el 20 de gener de 1.794 pel Duc de la Roca- per ocupar la Seu valenciana, arran dels successos ocorreguts, que van acabar amb la fugida i posterior renúncia de l'anterior prelat Fabián i Fuego (ACCV, 321: 6-10). No obstant això, mai no arribaria a prendre possessió de la Seu valenciana. Malgrat el qual, va ésser el mateix Antonio Despuig i Dameto, qui fent ús de la seua prerrogativa va anomenar Franciscà Cabo, al febrer de 1.796, per a ocupar la plaça de la “capellania de tiple”, que havia quedat vacant amb la mort del seu anterior posseïdor el Pbre. Silvestre Sengenis. Francisco Cabo va deixar el lloc de 2n organista que ocupava a la catedral de València de juliol a setembre de 1790, per passar a cobrir la mateixa plaça a la catedral d'Oriola (ADCV, 1631 : 78-79), sent bisbe llavors d'aquella Seu D. Antonio Despuig. En 1.793 es va presentar a l'oposició per cobrir la mestria de la catedral de València en la qual va resultar elegit Josep Pons. (ACCV, 323:35-38).

²²⁸ El mateix Francisco Cabo desenvoluparia una important tasca en la catedral valenciana, des del seu lloc de segon organista, al qual va accedir per designació directa del capítol –ignorem si aquest fet va ocórrer per mèrits propis o per ser protegit de l'arquebisbe- estant de primer organista D. Rafael Anglés (ACCV, 323:181).

en les de gran solemnitat –per exemple les Vespres Solemnes que es cantaven a dotze-, tenien l'obligació d'unir-se'ls, a més, els empleats que estigueren lliures en els quefers dels seus càrrecs: *evangelisteros, sotchantres, capiscoles, domeros, epistoleros, pertigueros* i la resta d'oficials d'altar i cor –els quals, de fet, estaven considerats com una part integrant de la capella de música- així com els empleats al servei de la capella de música²²⁹: *acólitos, mozos de capilla, mozos de coro*, etc. L'orquestra estava formada pels *ministres* –músics professionals exclusivament al servei de la catedral- als què se'ls unien altres instrumentistes aliens que eren contractats pel capítol, sense estar en plantilla, com a augment dels efectius orquestrals per a determinades funcions religioses.

La comparació amb el funcionament, nombre de components i distribució de les parts amb la capella reial de Madrid ens ofereix similituds i aproximacions en major grau que diferències. Així la Real Capilla, des de la seua reorganització, provocada al maig de 1.701 baix els auspicis de Felipe V -primer monarca borbó en Espanya (López-Cordón et altri, 2.000 : 68)- va quedar adscrita administrativament a la casa de Borgonya, fixant-se un salari determinat per a cada lloc dins del pressupost anual que s'elaborava, encara que es mantingué l'antic sistema de Distribucions i va continuar aplicant-se fins ben entrat el segle XIX. Els efectius que comptava el Mestre de capella, llavors Sebastián Durón, eren de set capellans d'altar, entre els que s'inclouïen dos sochantres que havien de cantar només *canto llano*, encara que com aporta Francesc Bonastre²³⁰ -en l'extens article que li dedica al *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*-

²²⁹ Així consta en l'acta del dia 8 d'agost de 1.796 quan el canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa presentà la proposta de reglament de la capella de música que més endavant estudiarem: “(...) sobre sus propuestas echas relativas a la Capilla de Música obligaciones del Maestro de Capilla, músicos y demás que la componen comprendiendose los oficiales de Altar y Coro...” (ACCV, 323: 164 ss).

²³⁰ Francesc Bonastre ha basat moltes de les seues investigacions en estudiar i recuperar els fons de la Capella Reial, que s'han fet públiques per diverses publicacions sobre el tema. Especial menció

"(...) fueron obligados a cantar polifonía y las quejas eran constantes".

(Bonastre, 1.999 : 119-132).

El cor pròpiament dit el formaven 16 membres repartits en les quatre veus, a saber: 4 tiples, 4 alts, 4 tenors i 4 baixos. També allí les parts de tiple eren exercides per xiquets, procedents en aquest cas del Real Colegio de los niños Cantorcicos, la responsabilitat del qual se li havia adjudicat al propi mestre de la capella. Quant als efectius instrumentals comptava amb 5 violins, 3 violons - incloent el contrabaix-, 4 baixons, 2 clarins, 4 organistes, 2 arpistes i un arxillaüt. Va ser amb Carles III en 1.749 quan es va abordar la nova planta de la capella de música de la Casa Reial, que a partir d'aqueix moment va quedar constituïda amb 9 capellans d'altar, ara amb l'obligació expressa de cantar també polifonia, més 5 tiples, 4 alts, 4 tenors i tres baixos. Els instruments van sofrir major remodelació en augmentar-se notablement la secció de cordes fins a 12 violins, 4 violes, 3 violoncèls i tres contrabaixos; i els vents que ara eren 4 oboès -també amb l'obligació de tocar la flauta-, 3 baixons, 2 trompes, 2 clarins i 3 organistes; l'arpa i l'arxillaüt havien desaparegut definitivament de la plantilla, definint-se clarament la formació que entenem com d'orquestra "clàssica".

Així doncs, la capella més els músics foranis²³¹, podien arribar a formar una agrupació amb més de seixanta integrants –almenys quaranta d'ells

mereixen els seus treballs sobre l'obra del compositor Sebastián Durón. Actualment es conserven 9 obres seues a l'Archivo de de Música del Palacio Real. Per a més informació sobre el tema Cfr. Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid (AAVV. 1.993 : 241-243).

²³¹ "(...) en el mismo se acordó, se pague a razón de dos pesetas á los 20 músicos que según la lista del Maestro habían tocado en la Misa rezada del Domingo pasado 25 del mes" (ACCV t 339:285-286). Per a diversos problemes derivats de la contractació i sous dels músics aliens a la capella Cfr. (ACCV, 341:431; 342:120-121; 342:127-128).

instrumentistes que formaven l'orquestra pròpiament dita²³²-, o fins i tot arribar a dividir-se en “*tres orquestas grandes de música*” com va ocórrer amb motiu dels festejos organitzats en produir-se la notícia de la beatificació del fundador del col·legi del *Corpus Christi*, el Patriarca Joan de Ribera, que durant els tres dies de celebració entre lluminàries i vols de campanes, van tocar en les tres portes principals de la catedral²³³.

Però açò només ocorria en quelcom ocasió com hem vist, quan la celebració requeria realment d'especial solemnitat. La plantilla habitual de la capella de música la integraven sis infantets i vuit capellans *músicos de voz*²³⁴. Ells s'encarregaven tant del *canto de faristol*²³⁵ com del *canto figurado*²³⁶ en el qual podien dividir-se en dos cors per al denominat cant *a quatro i a ocho*, anomenant-se *de primer coro* als solistes i *de segundo coro* al tutti o cor general. Per a les ocasions

²³² Com sabem va ocórrer, per la detallada descripció que va quedar reflectida en el llibre d'actes capitulars, amb motiu de les especials funcions que es van celebrar en la catedral per la vinguda de Carles IV i tota la cort a la ciutat de València en 1.804 (ACCV, 329:151-157).

²³³ En un principi el capítol va decidir que les celebracions es realitzaren els dies 29, 30 i 31 d'octubre, però davant de la petició del rector i el Síndic del Reial Col·legi es van ajornar per als dies 5, 6 i 7 de novembre per a evitar les presses, poder organitzar els actes amb suficient antelació i que tingueren el lluïment que mereixia la important notícia de la beatificació del seu fundador, el cos del qual es venerava en el mateix col·legi del *Corpus Christi* (ACCV, 323:204 ss; 323:208 ss).

²³⁴ De les vuit capellanies de cantors, sis depenien en principi directament del capítol, com consta en els edictes que es van remetre per a cobrir una vacant produïda al maig de 1796: “(...) Por quanto por muerte de Msn. Vicente Terranegra, diácono, se halla vacante una capellanía se tenor, de las seis destinadas para músicos de que es patrono el Ilmo. Cabildo...” (ACCV, 323: 114-115). No obstant això, en el capítol extraordinari del 24 de maig d'aqueix any, es va determinar augmentar a set dites capellanies: “Estando todo el Ilmo. Cabildo representado unánimes, conformes et nemine discrepante, resolvieron, determinaron y deliveraron, crear, instituir y fundar como de echo lo hicieron una plaza de músico de voz, capellanía o Beneficio ad nutum amovible...” (ACCV, 323: 115-117). La vuitena capellania depenia directament de l'arquebisbe com ja hem vist.

²³⁵ Antífones, salms, himnes i la resta de peces de cant pla que es corresponien amb cada ofici del dia.

²³⁶ El que entenem per peces de cant coral pròpiament dit, bé en estil polifònic o homofònic, amb acompanyament o sense instrumental.

especials, que el cant era *a doze* (a tres cors), se'ls unien, com ja hem vist, els diversos oficials d'altar i cor.

Arribar a formar part del primer cor suposava el punt màxim a què podia aspirar un infantet i així, després dels aproximadament tres anys en què romanien cantant de solistes, quan “*salen por conduírseles la voz y quedan sin destino, ni socorro con que vivir*”, el capítol els recompensava amb un subsidi com a ajuda perquè pogueren continuar la seua carrera de música o els prenia sota la seua protecció, ja que si els seus pares eren pobres, quedaven “sin oficio ni habilidad para ganarse el preciso sustento” i el destí que els esperava era “servir al rey, ô perderse miserablemente”.²³⁷

Cada any el capítol nomenava a un dels seus canonges, per rigorós torn d'antiguitat²³⁸, responsable directe del funcionament de la capella de música, del qual depenia elevar a l'assemblea capitular –o bé, en algunes ocasions, solucionar ell directament- les propostes, queixes, súpliques i la resta de problemes que pogueren sorgir en les relacions amb el mestre, amb la capella o entre els seus propis membres i, fins i tot, era responsabilitat seua també la supervisió de les

²³⁷ Extret del memorial que el canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa va presentar per aqueix motiu al capítol el 9 d'octubre de 1.797 (ACCV, 324:101).

²³⁸ O així havia d'haver sigut segons les constitucions de setembre de 1.582. Però pareix que en algun moment no es va respectar exactament aqueix torn i així es va fer constar en el capítol de 5 d'abril de 1.815 (ACCV, 342: 213), on es va ordenar que es tornara a organitzar els torns per orde d'antiguitat començant per D. Luís Lassala.

qüestions derivades de la formació dels infantets²³⁹. Aquest càrrec rep diverses denominacions al llarg del temps²⁴⁰ i podem trobar-lo com

“Señor encargado de regir la escuela del canto, Superintendente de la escuela del canto, Director de la escuela del canto, Canónigo Protector ò Maestro de los Músicos”
(ACCV, 333: 212-214)

Fins i tot també el podem trobar com “Canónigo Maestro de Capilla”. Per açò, creiem que és aquesta denominació la raó per la qual Antonio Martín Moreno ha arribat a confondre'l amb el propi de “Mestre de Capella” (Martín Moreno, 1.985)²⁴¹ quan li adjudica el lloc a D. Francisco Tabares d'Ulloa que

²³⁹ Com es va recordar en el capítol de 5 d'abril de 1.815 “como es costumbre inmemorial en esta Santa Iglesia”. Aquest càrrec va quedar instituït en les esmentades constitucions de la catedral de 13 de setembre de 1.582.

²⁴⁰ Cfr.: quadre 002. En aquestos quadres mostrem algunes referències trobades en els llibres d'actes capitulars que ens aporten dades –que no per incomplets menys interessants- que poden resultar enriquidors de l'assumpte que ací estem tractant.

²⁴¹ En la pàgina 172 amb referència a les oposicions de 1.793 diu textualment: “En 1.793 se hizo cargo interinamente del magisterio Francisco Tabares de Ulloa, hasta la provisión de la plaza en el consiguiente concurso oposición...” El regne de València estava dividit aleshores en 13 governacions. La Governació de València la formaven la capital i 110 pobles que corresponien a 87 Senyories, la propietat dels quals es repartia majoritàriament entre la Noblesa, el Rei, l'Arquebisbe, les Ordes religioses i militars, el Capítol i uns pocs comerciants que aspiraven a la categoria de noble (Franco, [1.804], 1.979). El senyoriu de Benimaclet era propietat del capítol, que va delegar en D. Francisco Tabares d'Ulloa la seua gestió i responsabilitat. Per aquesta raó, ens resulta prou difícil de creure que el Sr. canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa -Senyor de Benimaclet- com a posseïdor d'importantes extensions de terra d'horta cultivada, en un terme que s'estenia des de la parròquia de Sant Esteve fins al municipi d'Alboraia i des de Campanar arribant fins a la mar en la partida de Vera, amb els problemes que es derivaven de la relació amb els llauradors posseïdors dels arrendaments i emfiteusi, amb una important parròquia i veïns al seu càrrec –escoles, atenció mèdica, carnisseries, etc.- amb tota la seua dignitat i l'altivesa amb què es comportava, com es desprèn clarament de les seues intervencions en les actes capitulars, condescendiria a exercir l'ocupació de mestre de la capella de música.

Per a més informació sobre el tipus de relació que el canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa mantenia amb la parròquia de Benimaclet, pot resultar d'interés la deliberació capitular del dia 8 de febrer de 1.802, en la qual es decideix que la capella de música, junt amb tot el capítol es desplaça fins Benimaclet per celebrar la col·locació del Santíssim Sagrament en “Su nuevo Tabernáculo” (ACCV, 329: 14).

ocupava aquell càrrec l'any 1.793, en jubilar-se el Mestre Francisco Morera²⁴², fins que Josep Pons va ocupar la Mestria en la catedral. El canonge Tabares d'Ulloa mai no va substituir ni es va fer càrrec de les obligacions inherents amb el càrrec de Mestre de Capella; és més, queda clarament exposat en el llibre d'actes capitulars que va ser Mossén Abella, posseïdor de la capellania de contract de la capella, qui es va fer càrrec de la custòdia i instrucció dels sis infantets durant el temps en què va estar vacant la plaça del mestre Morera²⁴³ i en moltes altres ocasions, quan el capítol li encarrega la substitució del propi Pons i el posa al capdavant de la capella assumint totes les funcions de direcció d'aquesta²⁴⁴.

Era també responsabilitat del Sr. Canonge Director de l'Escola del Cant, la citació i control dels assajos generals que la capella realitzava en el propi temple, cada vegada que s'aproximaven les celebracions de Setmana Santa. D'aquesta manera, tots els anys apareix reflectida en els llibres d'actes la designació expressa d'un altre canonge per a col·laborar-hi amb ell i ajudar-li en la supervisió de les

²⁴² El Mestre de capella Francisco Morera, venia exercint el càrrec ininterrompudament des del 18 de juliol de 1.768 fins al mes de juny de 1.793 que va demanar la jubilació de la seua ocupació -després de patir una llarga malaltia- i va ser en la reunió capitular del dia 1 de l'aqueix mes quan el capítol li ofereix la mateixa pensió que li va concedir el 22 de febrer de 1.747 de la mateixa manera i pel mateix motiu al seu antecessor en el càrrec Josep Pradas. Per a això va ser el canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa -com tantes altres vegades- “como encargado de regir la escuela del Canto” qui va elevar al capítol la petició del mestre Morera, informant de la seua llarga malaltia i els alifacs propis de l'edat (ACCV, 320: 108-110).

²⁴³ El 6 de juliol de 1.793 el capítol va decidir suspendre la vacant de mestre de capella per un mes, fins a decidir com s'havien de realitzar les proves per a cobrir el magisteri i demanar informació sobre els interessats que havien enviat memorials. El 17 d'agost es van dispensar els edictes de la convocatòria i en Parauleta del 26 d'agost es va decidir enviar una segona carta als pretendents al magisteri per a fer-los arribar l'himne a Santo Tomás de Villanueva “para que todos trabajen en la misma obra y la remitan al Cabildo” (ACCV, 320:128; 320:130ss.).

²⁴⁴ El dia 9 de desembre de 1.793 el capítol va acordar donar-li a mossén Josef Abella 100 lliures de gratificació pel treball que havia realitzat al cuidat i instrucció dels infantets des del dia 16 de maig, data en què els va prendre al seu càrrec, fins al 26 de novembre en què Josep Pons va prendre possessió del seu lloc (ACCV, 320: 157-158). Però en altres ocasions per prendre aquest *solazes*, absències per motius de malaltia o altres raons, mossén Abella -com a músic més antic de la capella- assumia totes les funcions del mestre Pons. Per a més informació sobre el tema es pot Cfr: (ACCV, 334:206; 335:150; 338:169-170).

proves dels “Passios i Misereres” que com es componien expressament per a cada ocasió pel mestre, eren músiques que s'anaven a escoltar per primera vegada en la interpretació que havia de realitzar-se als assajos previs a l'actuació de Dimecres Sant²⁴⁵. De la importància i expectació que aquestos assajos generals despertaven entre la població, especialment en Nadal en què –com veurem més detalladament- s'esperaven els villancets²⁴⁶ de la “Nit de Nadal” de cada any com un gran esdeveniment social en la ciutat. Mereixen especial menció els rebomboris que es produïen en la vesprada dels assajos dels villancets per a Nadal, quan els assistents del poble pla aprofitaven l'ocasió per a entrar al cor i prendre pràcticament a l'assalt l'espai destinat per als senyors canonges i dignitats. Així era com ocorria, i el Sr. canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa, com encarregat de l'escola del cant, va haver de convocar una reunió d'urgència del capítol per adreçar el problema:

“(…) hizo presente que en la tarde de la prueba de los villancicos, se advertía mucha confusión por la mucha gente que acudía a presenciara, dentro del coro, con gravísimo perjuicio de la sillería del mismo, por la falta de consideración en las gentes que la cargaban poniéndose muchos en una sola silla, al paso que la deslucian por la poca limpieza que muchas gentes llevaban y que parecía oportuno el que se hiciese la prueba en otro lugar de la Iglesia donde se evitasen esos daños, y se ohiese con más quietud...”

(ACCV, 320: 160).²⁴⁷

²⁴⁵ Es pot comprovar com aquestos assajos generals amb públic, eren un costum tan arrelat i que es mantenia en el temps, quan puntualment en els mesos de març o abril, en aproximar-se aqueixes dates any rere any, apareix repetida la fórmula d'elecció dels dos canonges que són designats per a realitzar la convocatòria i supervisió de tots ells. (ACCV, 323: 69-70; 327: 32; 328: 41; 329: 44; 330: 29; 331: 46; 332: 56; 333: 84; 336: 32; 337: 39; 338: 56; 341: 78; 342: 127- 128; 344: 40; 345: 49).

²⁴⁶ Ja hem vist les qüestions que el musicòleg castellanenc Vicenç Ripollés aportava respecte de l'amanera de designar la forma *villancico* (Ripollés, 1.935), perdent així les connotacions nadalenques que vénen associades amb el mot "nadalena" que correspondria a una traducció literal. José Climent, amb molt bon criteri, reivindica l'ús de villancet (Climent, 1.977) per a no contribuir a augmentar el confusionisme que s'aprecia en alguns autors respecte de l'ús dels termes villancico, nadalena, cantada, cantata, etc.

²⁴⁷ Parauleta celebrada el 20 de desembre de 1.793.

Davant d'aquests esdeveniments, el capítol va decidir evitar que els assistents del poble pla entraren en el cor, deixant aquest espai únicament reservat per a les personalitats, amb el fi d'intentar corregir tots aquests excessos:

"Y el referido Cabildo haviendolo ohido y pareciendole tenia en lo posible quitarse los referidos perjuicios para evitar qualquier irreverencia en el Presbiterio, como igualmente la quietud en las gentes del pueblo, arreglandose del mismo modo que se hace en la tarde de Pasqua de Resurrección, quando se enseñan las Santas Reliquias dejando el coro solo para algunas personas de distinción y carácter."
(*ibid.*).

Però malgrat aquesta decisió, sembla que no es va solucionar el problema, perquè el mateix canonge Francisco Tabares d'Ulloa, va tornar a plantejar aquest mateix problema pocs anys després, el dia 2 de gener de 1.804, just després d'haver-se repetit els anomenats desòrdens en l'església i com a solució per evitar-los insistia en la seua petició de canviar de lloc la realització de l'assaig:

"El Señor Canónigo D. Francisco Tabares propuso que era digna de remediarse la soltura y poca modestia, y descompostura de los concurrentes á este Santo Templo en la tarde de la prueba de los Villancicos para la noche de Navidad, que si parecia al Ilmo. Cabildo podía hacerse esta función fuera del Coro, en otra parte, para evitarse las irreverencias en tan Santo lugar, precaviendo en cualquiera que se haga, los sobredichos desordenes..."
(ACCV, 331: 1-2).

I el capítol va ordenar al Sr. Superintendent de l'Escola del Cant, que s'encarregara personalment de solucionar definitivament el problema, prenent les mesures que hi foren necessàries perquè, en els anomenats assajos, es mantinguera el bon orde dins del temple:

“Y el Ilmo. Cabildo acordó, se guarde el mejor orden en la prueba de Villancicos para la noche de Navidad, no permitiendose la entrada en el Coro con tropelia, ni en los Claustros de esta Santa Iglesia paseos, ni roglillos de conversación, procurando estén separados los sexos, y en todo el buen orden y compostura, para cuya observancia y exacto cumplimiento dio comisión al Señor Canónigo D. Manuel de Navia, fiándolo á su prudencia y dirección.”
(ACCV, 331: 1-2).

En un altre ordre de coses, desconeixem l'existència de cap estudi rigorós sobre l'economia de la catedral de València en aquella època, que resultaria molt interessant i podria facilitar la comprensió del funcionament d'una organització amb tan importants recursos humans. No podem obviar que els empleats al servei directe de la catedral en aqueix moment podrien fàcilment excedir de tres-cents. A més de les terres i cases que posseïa, depositades en arrendament o amb càrrega de delmes, i totes les obres pies de beneficència que el capítol mantenia, hem d'afegir el funcionament supervisat de les diverses confraries de la ciutat, el manteniment dels mestres de primeres lletres i totes les despeses derivades de la tutela exercida sobre les parròquies de les poblacions davall el seu control. Tot açò comportava un important desplegament d'escrivans, secretaris, notaris i copistes al servei exclusiu del capítol; i, per això, en buscar informació sobre els costos de manteniment de la capella de música, vam trobar que els assumptes econòmics estaven dispersos en un complex entramat financer que es difumina entre més de trenta administracions diferents, per la qual cosa només podrem esbossar aquest assumpte recolzant-nos en les dades recollides, ja que sols el treball necessari per a la seua recopilació ens haguera excedit notablement en els objectius marcats en la nostra investigació.

A manera d'exemple, podem veure com els sous que percebien tant el mestre com la resta dels components de la capella de música, s'aconseguia amb la

suma de totes les quantitats que percebien -per distints conceptes- al llarg de l'any. El muntant total que obtenien estava en funció dels actes a què havien assistit i participat cadascú d'ells. També serà interessant aportar el coneixement hagut de que alguns individus podien acumular diversos càrrecs i ocupacions al mateix temps –assumpte que veurem detallat oportunament-. Tanmateix, com hem fet constar anteriorment, sabem que els anomenats sous provenien de diverses administracions distintes i independents, no sempre clarament diferenciades unes d'altres. Vam comprovar que les despeses per aquestos conceptes es troben disperses –i així apareixen reflectides en els corresponents assentaments dels llibres de comptes- entre cadascuna de les administracions pròpies, individuals i privatives que depenien directament dels canonges, i les diferents administracions col·lectives generals: *Administración de Thesorería, Administración de la Almoyna, Administración de la Fábrica, Administración de la Mensa Canonical, Administración de la Mensa Archiepiscopal, Administración de los Diezmos, Administración de las Obras Pías, Administración de los Censos de Doblas y Aniversarios, Bolsa del Dinero Menudo, Libro de Distribuciones de Coro, Libro de Apuntaciones de Sacristía, Libro Arcediano Mayor*, etc.

Així podem veure la barreja d'administracions que es produeix en molts casos per a pagar a un sol individu, i a partir d'un moment determinat entenem l'augment de salari que se li ofereix per les esgarries anotacions que apareixen en el *Libro de Salarios i Nombramientos de capellanes cantores i de Músicos 1.605 – 1.810*.

"Aumento de Salario a Vicente Beneyto, Bajoncista de 40 L. por meitat de la Almoyna y Tapia en 15 de junio 1.790".
(ADCV, ms.: 1.631 : 78).²⁴⁸

²⁴⁸ Així podem trobar com un individu amb molts anys de servei a la capella, que aconsegueix diversos augments de salari al llarg de la seua vida, pot tenir el seu sou repartit en petites fraccions per infinitat d'administracions. Les rígides estructures catedralícies mantenen durant tota la vida d'un

Els Infantets.

Sabem per l'esmentat "*Libro de Salarios y nombramientos..*" (ADCV, 1.631) les dates en què van començar a cantar en el primer cor alguns infantets²⁴⁹ (quadre 003), per la qual cosa comparant-ho amb les dates d'ingrés en la capella (quadre 005), obtingudes a partir dels registres en els llibres d'actes capitulars, podem deduir que estaven uns dos anys en període quasi exclusiu de formació, potser amb alguna participació pràctica en la capella, però podríem dir que no de ple dret.

Els xiquets es triaven habitualment entre els aspirants que es presentaven a les proves quan alguna de les places quedava vacant per "acabarse la voz" de quelcom infantet²⁵⁰; altres vegades eren triats entre els xiquets de la *Real Casa de San Vicente Ferrer*²⁵¹, la qual mantenia una estreta relació amb la catedral. Fóra

empleat exactament les quantitats que se li han anat acumulant en cada pujada aconseguida en concepte de salari, exactament la quantitat estipulada en cada deliberació i de la mateixa administració adjudicada. Fins i tot en la majoria dels casos aquest mecanisme transcendeix al propi individu, ja que el successor hereta aquest complicat sistema de percepció de salari i davant de cada dubte o nou petició d'augment es recorre a realitzar tot l'informe complet, amb referència directa de cada una de les deliberacions on es va resoldre cada increment de salari.

²⁴⁹ Devem tenir present que en les inscripcions que figuren en el dit llibre, a més de no aparèixer tots els infantets ni músics, no segueixen un orde o sistema clar. Són breus i escarides anotacions realitzades per persones diferents amb diferents criteris i llengües. Així podem veure com al contrari que en els llibres d'actes, s'utilitza indistintament el castellà o el valencià. No es registren baix cap norma ni es segueix el mateix estil per a realitzar les anotacions.

²⁵⁰ Quan quedava alguna plaça d'infantet vacant, perquè el seu posseïdor hi havia "acabado la voz" s'expedien edictes per a proveir-la i els memorials dels xiquets que pretenien ser-ho passaven al canonge encarregat de l'escola del cant que decidia si eren "fills de bons pares i de bona educació". Si l'informe era favorable, es procedia a la prova que realitzava el mestre de capella. Ens serveixen d'exemple d'aquest procediment els expedients incoats pels pretendents a ser-ho en distintes ocasions durant aqueixos anys (ACCV, 325:7-8; 340: 218; 343: 121).

²⁵¹ La Reial Casa de Sant Vicent Ferrer era un col·legi per a òrfens que es trobava davall el patronatge del capítol catedralici. En alguns moments d'especial necessitat de veus es recorria a xiquets de la dita

d'una o una altra forma, sempre es tenia un interès i es posava una atenció especial en que el seu origen familiar fóra “decente, honrado y de buena educación”, com manifestava el Sr. Tabares d'Ulloa en la seua presentació del “Reglamento de la Capilla de Músicos” que a petició del capítol havia redactat i el qual es va aprovar a l'agost de 1.796:

“(…) Ultimamente y para complemento de lo que va dicho: la Admisión de qualquier Infantillo debe hacerse con mayor conocimiento y averiguación de la que se estila en el día, no contentandose el Ilmo Cabildo con solo la aprobación de la voz, que dá el Maestro de Capilla. Creo convendrá que el Ilmo. Cabildo, esté enterado de la honradez de los Padres del Pretendiente, de su oficio, de la crianza y costumbres del que ha de entrar, que sepa leer y escribir, y de la calidad de la voz, y principios de Música. En el día apenas hay quien pretenda ser infantillo, y los que pretenden suelen ser la escoria del Pueblo, y los que no tienen otro arbitrio; pues los Padres, ô Parientes de los que hay buenos, no quieren exponer á sus hijos á una mala educación, y á que en concluyendoseles la voz les queden sin oficio, ni beneficio expuestos á perderse. Pero si el Ilmo. Cabildo pone en execución lo que va expuesto, y cuida con vigor de su puntual observancia, yo respondo, que no faltarán Pretendientes acreedores á que se les admita, y que con el tiempo acreditarán el zelo y vigilancia de V.S.I.”
(ACCV, 323 : 164ss)

Els edictes per a provisió de les places es publicaven en totes les parròquies i poblacions dependents del capítol; i així, podem trobar infantets procedents de València i les poblacions pròximes, però també d'altres més allunyades com Ontinyent, Cocentaina, etc. Però tots ells eren triats després de superar l'examen que per a aquest fi proposava el mestre de capella, sempre davall l'estrict control del capítol per mitjà del seu delegat en aquestos menesters (ACCV, 328 : 89; 344 : 138). La franja d'edats era la compresa entre els 8 i els 11 anys per als més jòvens, i 14 o 15 per als més majors; moment en què l'eixida de la capella era inevitable

casa sense tenir que emetre edictes, per a proveir les places d'infantets que havien quedat vacants. Per exemple, a l'abril de 1.816, quan Lorenzo Parreu s'ofereix al capítol per a aqueix menester (ACCV, 343: 119); o bé quan un xiquet procedent de la Reial Casa supera en condicions de veu als altres aspirants, com va ocórrer en el cas de Vicente Viñau, orfe del dit col·legi, que va aconseguir la seua plaça al Gener de 1.817 (ACCV, 344: 20-21).

en produir-se el canvi fisiològic que comporta el canvi de tessitura de la veu i els hi impedia continuar cantant la part de *tiple*

La seua formació depenia únicament del mestre de capella, i no es limitava només al musical –solfeig, contrapunt, tècnica vocal i fins i tot instrument- sinó que incloïen en la seua educació aspectes de cultura general, hàbits de comportament i de moralitat i una severa formació religiosa. Per a això la preocupació del capítol li portava a encarregar, al Sr. Director de l'Escola del Cant constants plans de formació, que eren aplicats amb un rigor i severitat d'horaris demostrant el gran interès que el capítol mantenia pels infantets.

En el capítol del dia 9 d'octubre de 1.797 (ACCV, 324 : 101), el Sr. canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa, corresponent a la comissió que el capítol li havia fet, va presentar un memorial per a “*el arreglo interior que han de observar los seis infantillos de esta Santa Iglesia baxo la dirección del Maestro de Capilla para su mejor educación y avanzamiento*”. Es troba unit a l'anterior deliberació capitular en foli solt i es tracta d'un detallat pla de formació integral per als infantets que haurà d'aplicar el mestre, fent referència expressa a les ocupacions que tindran en totes i cadascuna de les hores del dia al llarg de l'any, el tipus de dinars, el mode de vestir-los, el comportament que hauran d'observar, etc.

“Para ocurrir á lo primero á mas de lo que tiene deliberado el Ilmo. Cabildo en el que celebró el 8 de Agosto de 1.796, y que debe intimarse al Maestro de Capilla con estrechísima orden para su puntual observancia, soy de parecer se añada el método siguiente:

Cuidará el Maestro de Capilla que los Infantillos se levanten de la cama en los meses de Mayo, Junio y Julio á las cinco y media de la mañana; en los de Noviembre, Diciembre y Enero á las seis y media, y en los seis meses restantes á las seis en punto. Hará que luego inmediatamente después de mandarles santiguar, y hacerles dezir alguna oración (de tantas como hay escritas) den gracias á Dios de haverles conservado aquella noche, y le pidan les conserve aquel día sin ofenderle y acierten á servirle; pues lo que

se aprende en aquella tierna edad suele durar toda la vida. Inmediatamente se pondrán á estudiar hora y media, ó á lo menos una hora, después de la qual tendrá obligación el Maestro de darles lección é instruirles; Se les dará el desayuno y luego los mandará ir á la Santa Iglesia ó bien acompañandoles, ó bien mandandoles ir con el acompañante, no permitiendo por motivo alguno vayan solos. Luego que se concluyan los Divinos oficios volverán á casa conforme salieron, guardando en el camino la mayor compostura, y no jugando, como se observa frecuentemente. Luego se quitarán las cotas con todo aseo, las doblarán, ó colgarán en parage destinado, no permitiendo que las tiren por los suelos y las arrastren, como sucede no pocas veces. Se pondrán inmediatamente á estudiar media hora antes de comer, cuya última media hora la empleará el Maestro en enseñarles la Doctrina Christiana. La comida será conforme está prevenido en la Deliberación del 8 de Agosto de 1.796. Luego que concluyan de comer, se les permitirá el que vayan á su habitación, y jueguen a juegos lícitos, y honestos propios de su edad con moderación y sin bulla, zelando siempre no tengan naypes, ni los conozcan por término alguno. Llegada la hora de vísperas se les acompañará á la Iglesia y volverá á casa conforme se hizo por la mañana. Inmediatamente se pondrán a estudiar hasta la hora de la merienda, que en invierno será á las cinco y en verano á las seis. Concluida ésta se les dará una hora de deshaogo; esto es en invierno hasta las seis y en verano hasta las siete; en cuyas horas se pondrán otra vez á estudiar por espacio de una hora, y por espacio de otra el Maestro deberá darles lección é instruirles en todo lo que corresponde al canto, y demás que conozca deben saber. Finalizado esto les mandará rezar el Santo Rosario de comunidad, y concluido darles de cenar, y que á las diez en punto se acuesten todo el año. Todos los Sábados al volver de la Salve de la Congregación, y antes de que se pongan á estudiar les examinará el Maestro de doctrina Christiana y les enseñará a ayudar Misa, rebaxando el tiempo que gaste en esto del estudio de Música, y de la lección que debe darles todos los días, de modo que si gasta una hora, no deberá aquel día exceder el estudio de Música de media hora, y su enseñanza de otra media. Todos los meses que se confiesen.”
(ACCV, 324).

A més de tot allò, una volta al mes el mateix canonge havia d'exercir un control de totes les activitats realitzades, per tal de veure l'aprofitament i l'evolució dels infantets. Se va donar còpia perquè en prenguera coneixement el Mestre i es va reunir a la capella sencera en la Sala Capitular -actual capella del Sant Calze- per a la seua lectura, com així consta en el capítol del dia 16 d'octubre (ACCV, 324 : 105-106). Així, en el capítol del dia 8 d'agost de 1.796 a proposta del Sr. canonge D. Francisco Tabares d'Ulloa, -que en aqueix moment li corresponia ser el “Superintendente ò que rige la Escuela del Canto”- es va aprovar el “Reglamento de la capilla de Músicos” on consta que “cada uno ha de

cumplir y practicar en sus respectivos oficios”. Entre les nombroses obligacions que té adjudicades el Mestre de Capella estan perfectament detallats -com hem vist- cada un dels aspectes relatius a l'ensenyament i manutenció dels xiquets que aquest devia d'observar (ACCV, 323 : 164 ss).

Pel mes de maig de 1.812 va tornar a sorgir el problema amb les obligacions que el mestre tenia en la formació dels infantets. Així, el capítol li va ordenar novament al *Sr. Canónigo Encargado de la Escuela del Canto y de la Capilla* -que aleshores era D. Elías Yáñez- que es redactaren noves ordenances i un nou pla que servira “de ahora en adelante” (ACCV, 339 : 198). Un mes després, el capítol va comissionar els canonges Srs. Blasco, Huerta, Tamarit i Hermosilla, perquè junts amb el Sr. Yáñez exposaren al capítol les noves *Ordenanzas o reglas que han de prescribirse al Maestro de Capilla e Infantillos en su enseñanza y crianza* (ACCV, 339 : 208). Però no estaven els temps per anar-se'n amb subtiletes didàctiques, ja era prou de poder alimentar als infantets; i, a més, el capítol havia de tenir altres preocupacions més urgents que solucionar, perquè no és sinó al febrer de 1.815 quan tornen a sorgir en les actes capitulars les normes que per, tal de corregir els abusos observats en la capella de música, són encarregades als Srs. Canonges D. Joaquín Más, D. Juan Bta. Pérez Caballero i D. Manuel Roa, els quals formen una comissió per a l’“arreglo del culto”. Així ho van fer, i després d'estudiat l'assumpte, van presentar al capítol les seues conclusions. És interessant reproduir-les perquè ens poden ajudar a entendre com es desenvolupaven els oficis i quina era la missió de cada capellà:

(...)Igualmente Domeros, quando salen del Coro para sus oficios, salgan con circunspección, sin hablar con los Ministros por el tránsito a la Sacristía. Canten con gravedad, según corresponde al Oficio, distinguiendo las claves por el tono con que se debe cantar, procurar tener registrado el Capitulario para evitar equivocaciones que se notan, y aunque por punto generalmente cumplen con toda prevención conviene, y especialmente á alguno, que no se cita por saberse.

Los Sotchantres se dividen por semanas, y el Semanero que es el que está a la parte de la Doma, es indispensable que con uno de los Acólitos al primer señal del Coro entren vestidos: el Acólito para sacar los libros que le mande el Sotchantre, y este para registrar las Antifonas, himnos, y demás que corresponda al oficio del día, según la tabla formada, para que de esta suerte se eviten las perturbaciones, y yerros, que con sentimiento se advierten, que mui á menudo hacen los mas de los días, lo que escandaliza suceda en una Matriz. Siendo estos los Prefectos del Canto, no deben estar distraídos, y mucho menos hablarse donde sus asientos en el facistol, cuias recias voces no lo pueden disimular. Deben siempre cantar según el tono que corresponde al rito del Oficio, y siendo doble lo hazen semidoble, con otras faltas que los residentes advierten, y no pueden mirarse con indiferencia.

Los Acólitos, ó Mozos de Coro, especialmente el que está de semana no debe separarse del Facistol, para mudar las hojas de los libros, todos deben guardar silencio, y no andar por el Coro como corriendo quando avisan á los Músicos, y sí con aquella pausa que permite el Oficio(..)

Los Infantillos, de que debe cuidar el Maestro de Capilla deben estar en el Coro todo el tiempo del Oficio, y se nota salen de él muchas veces sin necesidad andando por la Iglesia y hablando aún quando están en el Presbiterio. Es verdad que son Niños, pero también lo es, que se les debe corregir dándoles a entender el respeto que se merece la Iglesia (...)

El Domero debe dar tiempo á que todos, aún los de pronunciación tarda digan lo rezado con pausa y devoción, en lo que faltan frecuentemente. Deven así mismo cantar con gravedad, y de modo que causen edificación...".

(ACCV, 342 : 70-75).

Els infantets participaven de tots els actes de la capella de música, tant dins com fora de la catedral. Quan s'ajustava una eixida de la capella a una altra església, també es comptava amb la participació de les veus blanques dels infantets. Fins i tot en alguna ocasió especial es va sol·licitar a l'Il·lm. capítol que autoritzara l'eixida dels xiquets per cantar en les representacions dels miracles de Sant Vicent Ferrer en l'altar del carrer de la Mar:

"D. Luis Lassala, Director del Canto hizo presente: Que el Señor D. Ignacio Baeza, Regidor Perpétuo de esta Ciudad, y Clavario de la fiesta de S. Vicente Ferrer, le había pedido que diese permiso para que dos Infantillos de esta Santa Iglesia pudiesen cantar ciertas Arias al tiempo de pasar la procesión de dicho Santo en el Altar del mismo Sto. Calle del Mar: Y su Ilma. oida la propuesta del Sr. Lassala accedió a la solicitud del Señor Regidor Baeza."

(ACCV, 343 : 134-135).

D'altra banda, per accedir al lloc d'infantet no eren necessaris coneixements musicals, ni de cap tipus, era obligació del mestre proporcionar-li'ls, però era fonamental posseir una bona veu com a element indispensable per poder desenvolupar la seua activitat en la capella. El seu origen social solia ser de condició humil i era el capítol qui s'encarregava de totes les despeses derivades de la seua formació, alimentació, vestit, allotjament, metges, etc.²⁵² Com ja sabem, vivien a casa del mestre (ACCV, 320 : 149), qui era també el responsable de la seua neteja, vestits, higiene i bona presència (ACCV, 340 : 256). Tot això ho obtenien a canvi dels serveis prestats en la capella; a més de les pròpies distribucions que també els corresponia com als beneficiats, ministrers, músics i qualsevol membre de la capella (ACCV, 343 : 273), i que rebia el mestre de capella en concepte d'ajuda als aliments dels infantets.

El capítol estava tan pendent dels xiquets que fins i tot estava disposat que una vegada a la setmana eixiren de la ciutat al camp a passejar amb un acompanyant, perquè considerava que prendre l'aire era necessari i saludable²⁵³. Però en una ocasió en què el mestre havia d'estar molt ocupat, atenent a les considerables obligacions que com a compositor del capítol tenia contretes -i més endavant tindrem ocasió de comprovar detingudament-, va haver de relaxar-se un poc en la seua atenció als infantets, i immediatament el Sr. Canonge penitenciarí D. Joaquín Más, va donar part al capítol:

²⁵² Per tot això el mestre rebia anualment una paga. A partir de març de 1.805, després de reiterades peticions d'augment per la carestia dels aliments, el capítol decideix que siga de *6 reales de vellón* diaris per cada infantet (ACCV, 332: 48). Tot el referent a aquest tema ho podem estudiar de forma detallada per les liquidacions que es realitzaven, que anualment vénen reflectides en els llibres d'actes capitulars, on es repeteixen les quantitats rebudes exactament detallades i els conceptes desglossats. Quant als metges, "Zirujanos", o despeses d'apotecaria en medicaments ocasionats pels infantets, serà d'utilitat consultar les informacions abocades en els llibres d'actes capitulars, on queda exactament reflectit (ACCV, 332: 72-73; 334: 174; 337: 32; 343: 193; 344: 141).

²⁵³ Com consta en les propostes que el canonge Francisco Tabares d'Ulloa realitza al capítol, en l'informe presentat amb les obligacions i drets dels membres de la capella (ACCV, 323: 164ss).

"El Señor Canónigo D. Joaquín Más, Penitenciario, hizo presente el abandono en que están los Infantillos con notable perjuicio de su educación y descrédito del Ilmo. Cabildo".
(ACCV, 334 : 57).²⁵⁴

Immediatament es va concedir potestat a una comissió perquè corregiren tal assumpte i amonestaren el mestre de capella. També el control que el capítol exercia sobre els infantets era absolut, fins i tot en la forma de portar tallat el cabell, qüestió en què una vegada més tampoc s'admet cap novetat. Així apareix també reflectit en el llibre d'actes quan en reunió urgent li exigeix al mestre que els tallara els cabells com l'havien portat des d'antigament:

"Mandó el referido Ilmo. Cabildo, que por el Vicesecretario se diga al Maestro de Capilla, que havia observado, que los infantillos llevaban el pelo cortado, de modo que no era decoroso á el lugar santo donde residen, y que mandava su Ilma. que esta misma tarde viniesen al Coro con el pelo cortado en la forma y modo que lo havían llevado desde antiguo".
(ACCV, 340 : 256).

Però en parèixer les relacions amb el Mestre no sempre eren tant satisfactòries com cabia esperar i, fins i tot, en moments difícils, alguns dels infantets arriben a escapar-se de casa seua, amb el consegüent mal de cap ocasionat al mestre i la corresponent recriminació a aquest per part del capítol²⁵⁵.

²⁵⁴ Capítol del 17 d'abril de 1.817.

²⁵⁵ Així va ocórrer amb Josef Chinestrat, Vicente Beneyto i Miguel Durán, a l'agost de 1.794 quan els quals, per unes diferències amb el mestre, es van escapar de casa. Tot això va comportar que el capítol els va expulsar en primera instància, però més tard i a petició dels seus pares va tornar a admetre'ls amb la promesa de no tornar a comportar-se de semblant mode (ACCV, 321: 122, 126).

Malgrat tot açò, l'entrada com infantet suposava per a les seues famílies tenir assegurat l'esdevenir del xiquet²⁵⁶; bé si decidia optar per la carrera religiosa o continuar servint al capítol en les nombroses ocupacions que oferia quan als infantets que se'ls acabava la veu de soprano i havien d'abandonar la capella; però si optaven per continuar servint en la catedral i resultaven elegits pel capítol per a això eren moltes les oportunitats laborals que se'ls oferia²⁵⁷. El cas del jove Miguel Durán ens serveix d'exemple –repetit nombroses vegades al llarg del temps i reflectit en els llibres d'actes capitulars- de l'ús que s'havia convertit en pràctica en finalitzar els serveis com infantet, en cas de ser agraiat pel capítol i continuar al seu servei amb una ocupació en la catedral. El dia 1 de setembre de 1.801, en quedar vacant la plaça de *mozo de coro* que ocupava Juan Cuevas, per haver estat nomenat mestre de capella de la parròquia de Sant Martí, el capítol accepta la seua renúncia i tot l'escalafó es veu afectat, nomenant per a la plaça de *mozo de coro* a Vicente Vidal, que era *mozo de capilla* i per a la plaça de *mozo de capilla*, que deixava vacant Msn. Vidal, va ascendir a l'esmentat Miguel Durán concedint-li:

“(...) nemine discrepante todos los emolumentos, y salarios que han disfrutado sus antecesores”.
(ACCV, 328: 136)²⁵⁸.

²⁵⁶ És prou habitual trobar casos com el de Msn. Félix Prats, que es va jubilar a l'abril de 1.805 després d'haver-hi servit tota la seua vida al capítol: “En dicho día se leyó un memorial de Msn. Félix Prats, Pbro. Ministril de Contrabajo de esta Santa Iglesia (...) Y el Ilmo. Cabildo atendiendo al largo servicio que tiene prestado desde Infantillo de esta Santa Iglesia...” (ACCV, 323: 65).

²⁵⁷ Com veurem més endavant, les ocupacions de silenciars, manchadors d'orgues, campaners, gaters, ajudants del conjunt de sagristia, sagristans, mossos de capella, mossos de cor, ajudants del sochantre, sochantre, evangelisters, salmistes, pertiguers, domers, etc. Tots ells, a més dels propis de la capella de música i els més de vuitanta beneficiats que comptava la catedral, eren llocs que podien arribar a aconseguir.

²⁵⁸ Més en davant farem un seguiment de la trajectòria professional d'altres infantets que també van continuar al servei de la catedral exercint càrrecs relacionats amb la capella de música: Josep Bendris va arribar a formar part del 1r cor des de maig de 1.796; Vicente Beneyto a ministrer de xirimia des d'octubre de 1806 i Salvador Giner que després dels anys de formació a la catedral exerciria el

En el pitjor dels casos –que no decidiren o no pogueren continuar prestant el servei a la catedral- la formació musical rebuda els capacitaria per a dedicar-se a aqueix ofici de músic, ja fóra continuant en el camí religiós com a mestre de capella en una altra plaça o bé com a instrumentista d'orquestra de teatre. Perquè si ho sol·licitaven i demostraven facultats per a açò, tenien l'oportunitat de continuar tres o quatre anys més –amb possibilitat de prorrogar fins a sis- la seua formació com a instrumentistes o bé d'ampliar estudis de contrapunt i composició, servint al mateix temps en llocs d'acòlits o mossos de cor o de capella. Així venia complint-se des de les constitucions que instaurara l'arquebisbe Pedro d'Urbina el 22 de setembre de 1.656.

"Petro de Urbinna Archiepiscopo ejus Vic. Gen. Capt. Una cum per Illmis. Dominis Canonicis statuerunt, ut deinceps officium Acoliti presentis Ecclesia, tribus dumtaxat annis perduret quibus elapsis, Ecclesia dimittantur quodque dominationes eorundem; hac eadem temporis modificationes sub nullitatis decreto fiant. Actum & 22 Septembris 1656 fol. 253"
(Ph. VIII : 1)²⁵⁹.

Encara que l'habitual era que optaren per continuar en l'estament religiós com a músics al servei de la catedral, la qual cosa -dintre de tot l'entramat laboral que l'embolicava- suposava també un càrrec de certa rellevància: qüestió aquesta que havia de resultar ben visible per les robes que usaven els músics amb hàbits de cua negra i capirot, forma externa de donar a conèixer la seua dignitat. Així,

magisteri en les capelles concordades de Sant Joan, Sant Andreu i Sant Martí i finalment a la capella de la parròquia de Sant Joan del Mercat (Ruiz de Lihory, op. cit.: 230-231) i (Pingarrón, 1.982 : 81).

²⁵⁹ Tot allò que s'ha relacionat amb la formació que continuen rebent alguns jóvens després d'acabar com infantets queda perfectament detallat en nombroses aparicions del tema en les actes capitulars, la qual cosa ens ofereix una visió de la importància que per aquest assumpte li concedia el capítol (ACCV, 345: 128, 139, 194).

altres beneficiats demanen en diverses ocasions poder fer ús dels anomenats hàbits de música per a les seues assistències al cor:

“ El Sr. Canónigo D. Manuel de Navia hizo presente al Ilmo. Cabildo que Msn. Ramón Pérez, Pbro. Psalmista de esta Santa Iglesia había suplicado en su Memorial presentado, se dignase el Ilmo. Cabildo concederle el uso de aquellos Habitos de Coro, que bien vistos le fuesen para asistir á los Divinos Oficios; Que en cumplimiento del Encargo que le tenía hecho el Ilmo. Cabildo, debía informar sobre este asunto, que podían concedérsele los Habitos que usan los Músicos de Roquete Capirote y Colas negras, pues con ellos podía, en caso necesario, servir la Doma, y acompañar al Preste Domero...”

(ACCV, 328 : 110).

Com hem vist, el capítol es prenia especial interès en cuidar el destí que els esperava als jóvens que finalitzaven els seus serveis com infantets, i establia unes normes per al seu estrictament compliment pels qui decidiren seguir servint a la catedral mentre continuaven els seus estudis i formació com a músics, sent així des de les esmentades constitucions que per a aqueix fi es van dictar en 22 de setembre de 1.656 per l'arquebisbe Pedro d'Urbina²⁶⁰.

Fins i tot per donar-los alguna ocupació i trobar una justificació perquè continuen amb els seus estudis, el canonge D. Josef Rivero proposa al capítol i així s'accepta, que sis dels antics infantets ajuden en les labors d'acòlits de misses (ACCV, 324 : 113). A més de tot això, es va acordar en el capítol del 15 de gener de 1.806 que el costum que es venia practicant des de temps immemorial d'entregar una subvenció com a ajuda per vestir-se els infantets que deixaven la capella, es continuara i establira com a norma, assumint també l'augment de 30 a

²⁶⁰ Vid. supra. Citat en (Pah. 8: 1). Podem veure com aquesta constitució va seguir observant-se en anys posteriors: maig de 1.690 (Llibre de Salaris: 126); març de 1.707 (Llibre de Salaris: 141v); octubre de 1.750 (Llibre de Salaris: 183, 188v); maig de 1.818 (ACCV, 345: 139, 144, 145-147).

50 lliures, quantitat vertaderament important comparable amb el salari anual que rebia un capellà cantor:

"(...) por vía de gratificación por haber cantado por mucho tiempo en el primer Coro, y cumplido exactamente con su Oficio; Y que en lo sucesivo se atienda en dichas 50 L. á los Infantillos salientes en iguales condiciones".
(ACCV, 333 : 16)²⁶¹.

Però va ser també el Sr. Tabares d'Ulloa, amb l'habitual zel cap als infantets que demostrava en les seues constants intervencions en les juntes capitulars -com es veu reflectit als llibres d'actes-, qui va proposar que s'arreglaren en un fons a banda determinades quantitats de diners per a oferir-los com a borsa de fi d'estudis o com una gratificació, pels serveis prestats, als Infantets:

"Dixe al principio de este escrito, que la poca, ô ninguna salida, que tienen los Infantillos quando se les concluye la voz; influia bastante en los pocos frutos que se advierten antes y despues de su salida. Y á la verdad es cosa dolorosa, y que desmaya á los mismos chicos el saber que en la hora que se les concluya la voz se les há de despedir de la Iglesia sin más emolumentos que 30 Lb. que perciben sus padres con cuya cantidad apenas tienen para vestirles, quedando sin oficio ni habilidad para ganarse el preciso sustento. Por lo común suele acabárseles la voz á los 13, ô 14 años; en cuya edad como llevo dicho, aunque salgan habiles en música, como les falta la voz, que suele tardar 4, ô 5 años á salirles, se quedan en el mayor desamparo; y si sus padres son pobres, no tienen mas arbitrio, que ô ponerse á servir al Rey, ô perderse miserablemente como no pocas veces ha sucedido. Yo creo Ilmo. Sr. Que seria una grande obra de caridad, y muy accepta á los ojos de Dios, si el Ilmo. Cabildo tomase baxo su protección á esos niños, quando salen de la Santa Iglesia y han cumplido á satisfacción de V.S.I. Con esta esperanza no dudo, que todos procurarían cumplir con exactitud durante su mansión en la Iglesia y se aplicarían con ahinco, sabiendo, que aun quando se les acabase la voz, no les havia de faltar la protección de V.S.I. Para esto si al Ilmo. Cabildo le parece bien; así como se dexan seis dineros por cada fiesta para el plato de los Beneficiados enfermos de lo que se percibe de Distribuciones

²⁶¹ Ens sembla important recordar que en aqueix moment, en deixar de ser infantets, socialment es convertien en adults i que els seus vestits ja no podien continuar sent els de xiquet, havent de fer un important esforç econòmic per a renovar tot el seu aixovar de vestuari.

Es pot fer un interessant seguiment sobre el tema, a través de les referències que periòdicament estan reflectides, en els llibres d'actes segons aquest assumpte: (ACCV, 328: 84, 158; 330: 4-5; 332: 85; 333: 16; 334: 9; 335: 27; 336: 118-119; 337: 27-28; 339: 201-202; 340: 207; 343: 106-107; 344: 16, 62, 131; 345: 190-192).

podría señalarse una peseta semanalmente por cada individuo del Ilmo. Cabildo y que esta cantidad entrara en un fondo que debería cuidar el Sr. Canónigo encargado de la capilla; llevando el pagador de semanas un libro de entradas y salidas, rubricando qualquiera de estas el Sr. Canónigo, y dando todos los años cuenta al Ilmo. Cabildo de su existencia, y gastos. Siempre que sale algun Infantillo de la Santa Iglesia por acabarsele la voz, deberá presentar memorial al Ilmo. Cabildo pidiendo aquella subención, ú honorario, que fuere de su agrado, y por el tiempo de su voluntad, en este caso tomadas de antemano todas las noticias convenientes, tanto de los servicios del Pretendiente, como del estado de su suficiencia, carrera que desea seguir, y posibilidad de sus Padres; podría el Ilmo. Cabildo ô bien señalarle un tanto, y por tiempo determinado, ô bien ayudandole con ciertas gratificaciones, hasta concluida su carrera, ó en caso de tomar oficio ayudarle al tiempo de pasarle Maestro; ô bien del modo que mejor pareciese al Ilmo. Cabildo; de modo que portandose con hombría de bien, y aplicandose conforme corresponde nunca le faltase el apoyo de V.S.I. hasta su colocación. El referido fondo quizá con el tiempo podrá ser de consideración, y en este caso, sin que faltase jamás para su principal destino; si por el tiempo se viesen sobrantes; tiene el Ilmo. Cabildo como dueño absoluto de este Fondo de que hechar mano ô bien para algunas limosnas, ô bien para qualquier gratificación que se paga del canonical."

(ACCV, 324 : 101 ss)

Ja vam veure anteriorment com les despeses de la capella es cobrien des de moltes administracions diferents i seguir la pista als desembossaments ocasionats pel manteniment de la capella i els infantets suposa un important esforç de comprensió i capacitat de síntesi per a la nostra actual mentalitat comercial. Poden servir-nos com a exemple de tot el que s'ha dit respecte d'açò alguns dels molts rebuts dels pagaments realitzats que figuren assentats en els llibres de l'Administració de la Fàbrica –reflectits com extraordinaris- de les quantitats entregades al mestre Pons per a fer afrontar l'any 1.794 les despeses ocasionades per diverses necessitats dels infantets:

Por seis docenas de Botones de cuello y Armilla para los Infantillos 8 s
 Por 8 días de baño a los Infantillos11 Lb
 Por 2 bulas para los Infantillos 8 s
(ADCV. ms.: 1423 : 29).²⁶²

²⁶² Llibres de l'Administració de la Fàbrica.

També figuren en el mateix llibre les quantitats abonades a diversos professionals empleats pel capítol per al cuidat dels infantets:

“He rebut del dit colector deu lluires per mon salari de afeitar, sangrar y curar, als Infantillos de la Santa Esglesia y paga de este any 1794”.
(ADCV, ms.: 1.423 : 2)²⁶³

A més a més, en aquestos moments de carestia dels aliments derivada per l'especial situació socio-econòmica viscuda en els primers anys del segle, es veuen repetides constants peticions d'augment de salari per part d'aquestos professionals dedicats al cuidat dels infantets:

“También se leyó el memorial de D. Josef Tortajada, Maestro Zirujano delos Infantillos de esta Santa Iglesia, en el que pide aumento de Salario...”.
(ACCV, 343 : 193).

Encara que no sempre es veia satisfeta la seua pretensió, com podem observar amb el resultat d'aquest assumpte després d'haver estat estudiat pel capítol:

“(…) sobre el Memorial de D. Josef Tortajada, Zirujano de los Infantillos que solicitaba aumento de Salario, dio su informe [el Sr. canonge D. Josef Ferrer, Director de l'Escola del Cant] en los términos siguientes: Con Deliberación de 8 de Junio de 1.807 se acordó aumentar el Salario de cinco Libras, que hasta entonces había disfrutado el Dr. Manuel Pizcueta, Médico de los Infantillos, hasta veintiuna Libras y cinco sueldos de la Administración de la Fábrica de donde se pagaba el antiguo (...) el Cabildo acordó se suspenda por ahora el tomar determinación sobre esta solicitud de Tortajada”.
(ACCV, 343 : 195).

²⁶³ “Albarans de les dates ordinaries y extraordinaries de la Administració de la Thesoreria del any 1.794 en 1.795”

Els Capellans Cantors.

En la junta capitular de 22 de març de 1.816 (ACCV, 343 : 106-111) el canonge doctoral D. Thomás Naudín²⁶⁴ va presentar un informe, a petició del capítol, sobre les vuit capellanies per a cantors que existien en la catedral. D'ell obtenim precisa informació sobre la fundació, càrregues, obligacions, sous i la resta de qüestions relatives als membres i el funcionament del Cor de la capella de música.

Existien vuit capellanies instituïdes per a “cantores músicos de voz” anomenades *Tiple mayor*, *Tiple menor*, *Contra Alto mayor*, *Contra Alto menor*, *Thenor mayor*, *Thenor menor*, *Contrabajo mayor* i *Contrabajo menor*. Les designades com majors havien estat fundades el 5 de febrer de 1.554, sent arquebisbe de València Santo Tomàs de Villanueva “para mayor solemnidad de las festividades y funciones y aumentar el culto divino”²⁶⁵. Dos d'elles –tiple i contrabaix- les va instituir l'arquebisbe Villanueva assumint el cost amb els seus béns. El propi arquebisbe va dipositar en l'Administració de l'Almoyna 1.800 ducats (1.890 lliures moneda valenciana aproximadament) perquè la dotació d'aqueixes places s'obtinguera del rèdit²⁶⁶.

²⁶⁴ El càrrec de Doctoral l'ostenta el canonge encarregat dels assumptes jurídics del capítol i la seua paraula, informes i dictàmens tenen valor de llei.

²⁶⁵ Com consta en l'escriptura de la mateixa data davant del notari Juan Pintor, presa per Gaspar Benito Abella com a secretari de l'Il·lm. Capítol. (APCV llig.:82)

²⁶⁶ El dia 7 de febrer del mateix mes i any l'arquebisbe va anomenar als que serien els primers posseïdors d'aquestes capellanies: Fernando Adriá en la de tiple “ô suprema voz” i Pablo Oller – Comendador de la Orden de San Lázaro- en la de “Bajo ô Contrabajo de voz” Com pot veure's en el citat protocol del notari Juan Pintor pp. 83.

Al seu torn, el mateix dia, el capítol va assumir la fundació de les altres dues capellanies majors –Contralto i Thenor- amb les mateixes condicions econòmiques que les que corresponien a l'arquebisbe (5 ducats per a cada plaça, pagadors el primer dia de cada mes), però especificant que s'anomenaren *Capitulares*, perquè volia que:

“(…) la facultad de proveherlas, darlas, ô quitarlas perteneciera al Cabildo, siempre que fuera necesario y se hiciera con dos de las tres partes de los Votos de los Canónigos, por Havas metidas en sacos, como es costumbre”.

Les denominades menors es van instituir el dia 19 de juny de 1.562, veient el capítol que no bastava amb quatre “para el mayor decoro de las festividades y servir en el Coro” com trobem en el protocol davant de Juan Alemany (APCV, llig.: 256).

En la troballa d'*Especies perdidas* (EPCV, V : 219v) es relaten les diverses vicissituds per les quals van passar aquestes capellanies i les rendes definitives que es van establir per a cadascuna. Açò es va formalitzar després de les variacions sofertes al llarg del temps. Així, considerant el capítol “la carestia de los tiempos y el corto salario de dichas capellanías” va establir els nous salaris i noves distribucions, quedant en les constitucions del 19 de juny de 1.562 de la següent forma:

1ª Tiple mayor nuevamente Instituído con Salario de	75 Lb
2ª Tiple menor Instituhído por el Sr. Sto. Thomás con salario de	63 Lb
3ª Contralto mayor de la Capellanía antigua con Salario de	63 Lb
4ª Contralto menor nuevamente Instituhído con Salario de	55 Lb
5ª Thenor mayor de la Capellanía antigua con Salario de	63 Lb
6ª Thenor menor de la Capellanía nueva con Salario de	55 Lb
7ª Contrabajo mayor Instituhído por Sto. Thomás con Salario de	63 Lb
8ª Contrabajo menor nuevamente Instituhído	55 Lb

(APCV, llig.: 256).

A aquestes quantitats se'ls afegien també les *Distribuciones, Aniversarios* i la resta d'emoluments que percebien del cor, si assistien a les hores canòniques i els oficis²⁶⁷. Com queda especificat en l'acta de fundació de les capellanies, és desig exprés del capítol:

"(...) que no sean beneficios eclesiásticos, sino oficios que nada tuvieran de espiritual y que puedan obtenerlas tanto legos como casados".
(APCV, llig.: 505).

L'accés a una plaça es produïa quan existia una vacant en el sever organigrama que regia el nombre d'empleats que el capítol tenia destinats al servei de la catedral. Podem estudiar el mode en què es realitzava tot el procés, a partir de les oposicions que va guanyar Josef Bendríz per a la capellania de tenor de les sis destinades per als músics, que el capítol tenia baix el seu patronatge, pel maig de 1.796.

El 22 de març el capítol havia acordat que s'expediren els edictes anunciadors per a la provisió de la vacant que s'havia produït, per la mort de Msn. Vicente Terranegra que ocupava la capellania de tenor (ACCV, 323 : 72-74). El 16 d'abril es va fer pública la convocatòria de l'oposició que assenyalava un termini de 30 dies per a la presentació dels pretendents. En el capítol de 18 de maig es va procedir al nomenament del tribunal que havia de jutjar els exàmens pertinents; i així, van resultar elegits per a portar-los endavant les màximes autoritats en matèria musical que el capítol tenia al seu servei el mestre de capella

²⁶⁷ El 15 d'octubre de 1.641 sembla que confoses les capellanies i no sabent-se de qui depenia la provisió de cadascuna, si als arquebisbes o al capítol, es va fer una declaració pel capítol davant del notari Crespín Pérez en la que es tornava a distribuir les capellanies en la forma comentada anteriorment (APCV, llig.: 505).

D. Josep Pons i el primer organista D. Rafael Anglés²⁶⁸. Al costat d'ells –com no podia ser d'una altra manera- es van designar a dos representants del capítol perquè assistiren com a membres del tribunal i el nomenament va recaure en el canonge director de l'escola del cant per a aqueix any D. Vicente María Carrillo i D. Antonio Valentín Criado. D'aquesta manera es va enviar avís als opositors que el dijous 19, després dels oficis de la vesprada, començarien les proves de l'oposició (*ibíd.* : 107-109).

De còm resultava d'abellidora la plaça, dona mostra l'expectació despertada, ja que es van presentar 10 aspirants, potser per la important dotació econòmica que tenia assignada o per la seguretat i categoria social que comportava entrar a formar part del conjunt d'empleats que servien en la catedral. L'origen dels aspirants no se circumscribia a la ciutat de València; de fet, alguns dels opositors procedien de Bocairent, Baza o Barcelona. D'on, d'altra banda, podem deduir que els edictes tenien una difusió nacional.

Així, els aspirants que van comparèixer a l'hora de firmar l'oposició van ser: D. Josef Aliaga, Prevere i tenor de la col·legiata de Baza. D. Josef Rovira, Prevere i organista de la parròquia de Bocairent. D. Manuel Campo, clergue i tenor de la catedral de Barcelona. Msn. Josef Sanchiz, sagristà de la capella de S. Pere de la catedral de València i Msn. Serafín Rubio, mosso de cor de la catedral de València. D. Àngel Moreno, D. Cayetano Arnau i D. Vicente Moreno, tenors de la capella de música de la parròquia de St. Martí de València. D. Balthasar

²⁶⁸ D. Rafael Anglés havia nascut en Ráfales, província de Terol, en 1.730 i va morir a València en 1.816. Va ocupar el lloc després de la renúncia de Manuel Narro Campos en 1.762 (ACCV, 1.613, afegit al final del llibre), i va estar al front de la seua plaça al llarg de 54 anys. Per a l'estudi de l'orgue a València és absolutament imprescindible tractar de la important figura d'Anglés, que va suposar un referent per als seus contemporanis quant a la tècnica del propi instrument i la seua literatura. Apud. (Climent, 2.002 : 136-143).

Colubrí, tenor de la capella de música de la parròquia de Sant Joan del mercat de València. Una vegada realitzades les proves, el tribunal d'examinadors per mitjà dels canonges designats per a tal fi van informar dels resultats dels exercicis al capítol, el qual per mitjà dels “votos secretos metidos en un saco según costumbre” va decidir qui era la persona que havia d'ocupar l'esmentada plaça, recaient el nomenament en D. Josef Bendríz que havia obtingut 9 dels vots emesos pels canonges. Per a aquesta plaça se li va assignar un salari anual de 55 lliures, a càrrec de l'Administració de l'Almoyna i pagadores per trimestres vençuts “según estilo”, admetent-se-li també a les Distribucions del cor:

“(…) Músicas, entierros y demás Emolumentos, grazias y Prerrogativas que han gozado sus predecesores”.

A més se li van assenyalar les 120 lliures que el rei tenia assignades de còngrua sustentació per als components del cor de la catedral de València i així poder ser promogut als sagrats ordes (*ibíd*: 114-115). No obstant això, el capítol havia estat informat pels jutges de les habilitats, coneixements musicals, qualitat i destresa de la veu d'un altre dels opositors. Es tractava de D. Josef Aliaga, qui havia quedat en 2n lloc, obtenint 6 dels vots emesos. Van haver de ser unes condicions realment especials que van impressionar al capítol, ja que es va decidir prendre'l al seu servei però no de forma interina, com en altres ocasions, sinó instituint i fundant una nova plaça de “músico de voz” que passava a augmentar les ja existents en la capella, amb tots els drets que portava associats el càrrec i exactament la mateixa retribució que se li havia assignat al guanyador de l'oposició:

“Estando todo el Ilmo. Cabildo representado unánimes, conformes et nemine discrepante, resolvieron, determinaron y deliveraron, crear, instituir y fundar como de echo lo hicieron una plaza de músico de voz, capellanía o Beneficio ad nutum amovible con dotación de 55 libras, pagadoras de la Mensa Capitular cuja dotación quiere sea

igual a la que obtiene Josef Bendriz y admitiendo al que se nombre en esta que de nuevo se funda à todas las distribuciones del Coro é igualmente a los Percazes, Emolumentos, y utilidades, de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia por haver de ser otro de los individuos que la forman..."

(ibíd: 115).

Tot això, es va determinar també d'on i com s'havia d'obtenir l'import del salari instituït perquè l'administració de la catedral no es vera afectada per aquesta nova despesa assumida:

"(...) y para que la bolsa común de Distribuciones no padezca atraso alguno, por este nuevo residente y perceptor de Distribuciones, resuelve y determina el Ilmo. Cabido como Administrador único de la Administración de la Fábrica, y de todos sus ramos, que de los efectos que entran en ella se traspase y se contribuia de la mencionada Administración de la Fábrica á la Bolsa común de Distribuciones ciento veinte pesos que es la congrua asignada y aprovada por su Magestad para los residentes de Coro de esta Santa Iglesia..."

(ibíd: 116).

i a més se li va admetre a les distribucions derivades de l'activitat de celebracions resades, considerant-li a tots els efectes un resident més de la catedral:

"(...) le elige y nombra para que ocupe y llene la referida plaza o capellanía, y por concurrir en el nombrado D. Josef Aliaga la circunstancia de Sacerdote, se le hace perpetua congrua sustentación con ella, admitiéndole también a la celebración de Misas rezadas que tiene y entran en esta Santa Iglesia como uno de sus residentes..."

(ibíd).

Però tot això sempre que les seues obligacions li ho permeteren, tenint en compte que la seua principal ocupació era servir en la capella de música, càrrec per al qual havia estat expressament nomenat:

"(...) pero todo con la expresa condición de que ha de servir en la Iglesia todos los Ministerios y oficios propios de la Capilla de Música à que el Ilmo. Cabildo tenga por

conveniente destinarle ò aplicarle, según lo exijan las circunstancias ò lo pida la necesidad de la Iglesia”.

(ibíd.: 115-117).

Amb aquestes premisses de participar en les funcions de la capella de música, s'oferien i es cobrien les places de capellans, amb l'obligació d'aplicar-se especialment en el cant figurat, encara que en algunes ocasions el capítol havia de prendre cartes en l'assumpte ja que no s'apreciaven els progressos esperats. Així veiem què va ocórrer a l'agost de 1.814, quan el canonge magistral fa present al capítol els problemes apreciats respecte d'això:

“El Sr. Canónigo D. Juan Bautista Pérez Caballero, manifestó quan poco cumplían algunos de los agraciados por el Cabildo, con las obligaciones impuestas en sus nombramientos, citando para esto el de algunos individuos de la Capilla, que se les concedió la Plaza con la obligación de aplicarse, particularmente al canto figurado, y ningún progreso se ha visto; El Ilmo. Cabildo, hecho cargo de las justas reflexiones del Señor Canónigo Pérez, y del abuso que ay en este particular, determinó que a dicho Sr. se uniera el Canónigo Director del Canto, y que ambos informaran para tomar el Ilmo. Cabildo las providencias más enérgicas.”

(ACCV, 341 : 227).

Encara que l'oposició era el sistema habitual d'accés a una plaça, com hem dit, en alguna altra ocasió el capítol també va dispensar de tal requisit formal per a acceptar a un nou membre, segurament quan l'aspirant reunira unes condicions especials, i més encara si venia precedit de certa fama. Així va ocórrer quan l'1 d'octubre de 1.809 el prevere D. Manuel Camps va sol·licitar la plaça d'epistoler vacant per mort de D. Andrés Narro. El pretendent era capellà del rei i cantava com a tenor en la *Real Capilla* i va venir a València fugint dels dramàtics problemes que s'estaven vivint en aqueixos moments a Madrid:

“El Sr. Vicario General Capitular D. Antonio Valentín Criado hizo presente que con motivo de hallarse vacante la plaza de Epistolero de esta Santa Iglesia por muerte de D.

Andrés Narro, Pbro. la solicitaba D. Manuel Camps, Pbro. Tenor de la Real Capilla, que á la sazón se halla refugiado en esta Ciudad, cuya habilidad sobresaliente y buenas circunstancias eran notorias; Y el Ilmo. Cabildo atendiendo á las recomendables circunstancias de dicho Camps, que ya en sus principios hizo una brillante Oposición á una Plaza de Tenor, que posteriormente se ha adelantado tanto en su profesión, que ha merecido colocarse en la Real Capilla, y solo las ocurrencias que han sobrevenido y han obligado al Expresado Camps á fugarse de Madrid pueden haber proporcionado á esta Santa Iglesia admitir á su servicio á un Músico de su mérito, acordó el Ilmo. Cabildo proveer y proveyó en el enunciado D. Manuel Camps la Plaza de Epistolero vacante por muerte de D. Andrés Narro con los salarios y emolumentos asignados por dotación á dicha Plaza, dispensándole nemine discrepante los ejercicios de Oposición y demás formalidades con respecto á los motivos insignados.”
(ACCV, 336 : 118-119).

És important tenir en compte que la denominació de cada plaça no implicava necessàriament que la persona que l'ocupara cantara d'aqueix tipus de veu, perquè com és lògic i sabut eren els infantets els qui cantaven en el registre de soprano. Pels continguts dels edictes que es dictaven per a cobrir alguna de les places que quedaven vacants, sabem que malgrat que s'obtinguera una de les capellanies denominades “de tiple”, no era aquesta la part que li corresponia cantar. En el cas que el capellà fóra *falsista* cantaria d'alt o en tot cas de *tiplór*²⁶⁹, en cas contrari de tenor de 1r o 2n cor. Fins i tot es percep certa confusió amb les denominacions de les places; de fet, creiem que estava en funció de les necessitats de tipus de veu que anaven sorgint.

“El Sr. Canónigo D. Luis Lassala hizo presente al Ilmo. Cabildo como Director que fue de la Escuela del Canto que los Edictos espedidos para la provisión de las Plazas de Contralto ó Tiple de 1º Coro y de 3º Sotchantre con fecha 8 de Marzo del presente año por término de 30 días estaban ya concluídos...”
(ACCV, 343 : 188).

“(...) asimismo acordó dar licencia para ausentarse a D. Francisco Cabo, Contra Alto...”
(ACCV, 335 : 159).

²⁶⁹ Ens alegra molt comprovar que nosaltres havíem arribat a les mateixes conclusions que presenta detalladament Josep Climent al respecte. (Climent, 2.002 : 147)

Sembla desprendre's llavors, que Francisco Cabo cantaria en la corda de contralt, a pesar que la plaça que ell ocupava rebia la denominació de Capellania de Tiple:

"(...)Haviendo D. Francisco Cabo presbítero organista de la Santa Iglesia de Orihuela presentado memorial al Ilmo. Cabildo acompañado con el título o nombramiento de la Capellanía o Plaza de Tiple de esta Santa Iglesia..."
(ACCV, 323 : 35-38).

Es tractava d'estar al servei de les necessitats de la capella de música, cantar i, fins i tot, tocar algun instrument. Encara que no assistien sempre tots els components de la capella a totes les funcions, és important comprovar que per a les importants, les de *Primera Classe*, es comptava ja amb un cor de partida de catorze membres: sis veus blanques dels infantets, més vuit d'home, els quals, com hem dit, s'encarregaven de les parts de contralt, tenor i baix. Tampoc ens serveix d'orientació en aquest tema fer un seguiment pels càrrecs eclesiàstics o litúrgics que exercien els components de la capella de música, que com sabem, era una situació bastant habitual compartir obligacions formant part del cor de la capella i al mateix temps ocupar-se'n dels serveis religiosos exercint un dels càrrecs destinats a complir labors litúrgiques:

"(...) En dicho día el Ilmo. Cabildo habiendo oído el informe del Sr. Canónigo Archivero D. Josef Roa sobre los Memoriales de D. Benito Llorca, y D. Josef Jordá, Presbíteros Sotchantres de esta Santa Iglesia, acordó aumentarles 85 Lb. anuas á cada uno por vía de gratificación atendiendo al buen servicio que han prestado y prestan á esta Santa Iglesia; Y á D. Josef Jordá por quanto está también desempeñando el Oficio de Tenor de primer Coro le asignó y aumentó a más de los Salarios que disfruta 30 Lb. anuales todo de la Administración del Sr. Tapia, cuya gracia sea respectiva á dichos D. Benito Llorca, y D. Josef Jordá, y durante la voluntad del Ilmo. Cabildo".
(ACCV, 331 : 205).

D'altra banda, podem comprovar com el càrrec de Sochantre podia estar ocupat indistintament per un tenor o un baix, i ho sabem per quant va ocórrer quan es va rebre pel capítol una carta del baix de la Reial Capella D. Mathías Trespuentes, sol·licitant la plaça de sochantre de la catedral el 28 de juliol de 1.813 (ACCV, 340 : 235), encara que en aqueix moment precisament, el que es necessitaven eren veus agudes i no greus, motiu pel qual es va desestimar la seua sol·licitud (ACCV, 340 : 285; 428). Tanmateix, creiem entendre una falta d'uniformitat de criteris en comparar les veus de les persones que ocupaven els altres càrrecs -evangelisters, epistolers, domers, etc.-: de fet no importava el tipus de veu que es tinguera per a exercir aquestos càrrecs. Com el domer Baltasar Colubí, que venia servint també en el lloc de tenor de primer cor durant més de quatre anys, quan se'l va confirmar en els seus càrrecs, com sabem va ocórrer pel que apareix reflectit en l'acta del dia 15 de juliol de 1.818:

"Los señores D. Onofre Soler, Canónigo Archivero y D. Joaquín Ferráz, Director de la Escuela del Canto hicieron presente, que en 22 de Marzo de 1.814, fue admitido D. Baltasar Colubí en esta Santa Iglesia para cumplir con el oficio de Domero y cantar de Tenor de primer Coro. Que el Acuerdo no estaba estendido con tal claridad, que no pudiera haber duda sobre si se le había nombrado para dichos oficios en propiedad ó solo para suplirlos; Que por otra parte se le señalan en dicho Acuerdo 29 L. solamente por cantar el Tenor de 1º Coro, quando esta Capellanía tenía de dotación 63 L. por todo lo qual y para evitar qualquier duda en lo succesivo creían necesario que el Cabildo hiciese una declaración sobre estos particulares. Y oído por S. I. declaró, que por las palabras por cumplir con el oficio de Domero y cantar el tenor de primer Coro, se debía entender había sido nombrado en propiedad para estos oficios; y así mismo acordó que desde ese día perciba las 34 L. que le faltan hasta completar las 63 L. de Dotación de la Capellanía de Tenor".

(ACCV, 345 : 182-183).

El que sí resulta evident, per les referències trobades, és la necessitat imperiosa de tenir una veu important i amb bona projecció, per a ser escoltada dins d'una arquitectura tan grandiosa com la de l'edifici catedralici, perquè per a la seua funció litúrgica era –precisament- fonamental que se'ls escoltara en tot el

temple. En relació a la qualitat de les veus amb què es comptava, és també en les anotacions dels llibres d'actes on trobem les referències concretes que ens poden orientar i arribar a donar una imatge sonora dels tipus de veus que formaven la capella. Així en l'informe que el mestre Josep Pons junt amb el 1r organista Francisco Cabo –com era costum- van emetre l'1 de setembre de 1.816 sobre les proves que li havien realitzat a Msn. Raymundo Catafal, trobem una molt detallada explicació de les qualitats que adornaven la seua veu:

“Ilmo. Sr:

Habiendo oído y examinado muy detenidamente al Contralto D. Raymundo Catafal, nos parece acreedor á la plaza que solicita.

Su voz no és de la extensión de aquellas que rarísima vez se hállan, y que en el día absolutamente no se encuentran; pero és agradable, expresiva, y de suficiente extensión para el desempeño de dicha plaza. Su instrucción en la música és completa; y su buen gusto y conocimiento del Arte del Canto, le Constituyen un buen Profesor. Así lo sentimos.

Valencia 2 de Septiembre de 1.816.

José Pons, Pbro. Francisco Xavier Cabo, Pbro.”

[signat i rubricat]

(ACCV, 343 : 250-252)²⁷⁰.

Una cosa semblant podem observar quan els jutges emeten el seu informe sobre José Sánchis, el qual posseïa en parèixer una esplèndida veu de baix i a qui recomanen els examinadors –mestre de capella i primer organista com sempre- per a ocupar indistintament qualsevol de les places dedicades a la litúrgia, ja siga de sochantre o bé de domer, sense importar per a això el que la seua veu siga d'una o una altra tessitura:

²⁷⁰ Informe que es troba unit a les Deliberacions de l'Acta Capítular del dia 1º de setembre de aqueix mateix any.

"Ilmo. Sr:

Es demasiado notoria la escasez que hay de sugetos que á una voz corpulenta y de buena calidad reúnan la instrucción en la Música. Estas tres apreciables circunstancias se hallan en D. José Sánchis Pbro. a quien hemos examinado: y a quien por consiguiente creemos muy apropósito para el destino que V.S.I. se sirva señalarle, sea de Sochantre ó de Domero, y más que todo para cantar los bajos en la Capilla. Y como de esto último haya suma necesidad, somos de parecer que en caso de ser elegido V.S.I. le obligue á ello.

Valencia 7 de Agosto de 1.817.

José Pons Pbro. Francisco Cabo. Pbro."

[signat i rubricat]

(ACCV, 344 : 99-100)²⁷¹.

Però també ocorria el contrari, quan algun pretendent no tenia la necessària potència de veu com per cantar en aquesta gran nau, malgrat de ser una bona veu, no se li podia admetre per a la capella:

"Se leyó el informe del Maestro de Capilla y Primer Organista [sobre] D. Francisco Obiols pretendiente a la plaza de Epistolero, reducido á que aunque su voz era buena, no era á propósito para el gran buque de esta Santa Iglesia por su corta extensión..."

(ACCV, 345 : 135-136).

Aquesta falta de veus que s'ha posat de manifest, es venia sofrint des de feia un temps, i així s'havia fet constar pel canonge D. Luis Lassala éssent director de l'Escola del Cant al gener de 1.816:

"El Sr. Canónigo D. Luis Lassala en cumplimiento del encargo que se le hizo en el Cabildo de la 15ª hizo presente la absoluta necesidad de un tercer Sotchantre, de contra Alto, y de algunas otras voces gruesas..."

(ACCV, 343 : 46).

I en el mes de setembre d'aqueix mateix any, després d'expedits els edictes de les convocatòries, haver cobert tots els terminis proposats i haver realitzat les

²⁷¹ Informe que es troba unit a la Deliberació de 8 d'agost de 1.817.

proves, encara quedaven diverses places vacants, amb el consegüent problema per poder atendre amb normalitat totes les funcions. Aquesta falta de veus va ser el principal motiu pel qual als dos dies de rebre el memorial oferint-se del contralt D. Manuel Escorihuela²⁷² -prevere que cantava en la capella de la catedral de Sogorb- se li va proposar que podia començar aqueixa mateixa vesprada el seu servei en la catedral:

"Ilmo. Sr:

D. Manuel Escorihuela Pbro. de edad de 26 años Contralto de la Cathedral de Segorbe á V.S. Ilma. atentamente expone:

Que habiendo tenido noticias de hallarse esta Sta. Iglesia con necesidad de voces de la cuerda del Esponente; se presentó al Sr. Canónigo encargado de la Capilla, y con anuencia de V.S. Ilma. cantó el examen de su voz y práctica, verificando de repente sin estudiar los papeles. Ofrece su inutilidad á disposición del Ilmo. Cabildo y suplica rendidamente á V.S. I. se digne admitirle en esta Santa Iglesia en el destino que se tenga por conveniente. Gracia que espera de la bondad de V.S.I. cuya vida ruega á Dios conserve muchos años.

Valencia 9 de Septiembre de 1.816".

(ACCV, 343 : 259-260)²⁷³.

Tanta havia de ser la necessitat de veus, que va ser motiu suficient perquè el capítol convocara reunió urgent de *palabreta* només dos dies després, exclusivament per solucionar aquest assumpte. Així, després de ser presentades les cartilles de les quatre ordes menors –Subdiaca, Diaca, Prevere i llicències de celebració- i ser escoltat l'informe i censura de veu realitzat pel Mestre de capella Josep Pons i el 1r organista Francisco Cabo, se li va ordenar prendre possessió aqueixa mateixa vesprada (ACCV, 343 : 262).

²⁷² Msn. Manuel Escorihuela, també era baixonista en la capella de Sogorb. Des d'allí es va desplaçar a l'agost de 1.795 per a presentar-se a les oposicions d'aquest instrument en la catedral de València.

²⁷³ Aquest memorial es va llegir a la sessió capitular del 8 de setembre d'aquell any.

No obstant això, també es donava la circumstància que en ocasions, el capítol demanava al mestre Pons que no deixara cantar “solos” a determinada persona que en parèixer no havia de reunir massa condicions per a tal cosa.

“En el mismo día el Ilmo. Cabildo mandó que se prevenga al Maestro de Capilla, no encargue á Msn. Josef Folch Evangelistero, el que cante papeles de solo, ó de Duo, de música en esta Santa Iglesia”.
(ACCV, 340 : 389).

“El Señor Canónigo D. Josef Rivero, hizo presente que había un Beneficiado que asistiría á la Misa de Alba en lugar del salmista Manuel Simó que no tiene voz y que le constaba, no asistía la mayor parte del año, y oído por S. I. dio comisión al Sr. Canónigo V.G.C. para que examine la verdad del hecho, y siendo cierto, desengañe al Salmista, haciéndole saber que pierde el tiempo, pues su voz no puede ser útil”.
(ACCV, 344 : 138).

També és evident que no sempre era fàcil mantenir l'orde correcte en les actuacions de la capella. En ocasions es relaxava tant la disciplina dels capellans en el compliment del seu ofici dins del temple, que el capítol no tenia més opció que amonestar-los per la seua deixadesa:

“El Ilmo. Cabildo acordó, y deliberó, que el Sr. Vicario General Capitular manifieste á Msn. Juan Cuevas, Epistolero, que el Cabildo ha tomado muy à mal los descuidos y faltas que se han observado en cantar la Calenda en la hora de Prima, y que será tratado con el mayor rigor si en adelante se le advierten semejantes distracciones...”
(ACCV, 334 : 76-77).

“El Señor Canónigo Soto, hizo presente que los Sochantres mientras se canta la Salve de completas, quando á esta siguen responsorios, se ponían detrás del Facistol y hablaban en corrillo con los mozos de Coro, é Infantillos con escándalo de la residencia, y poco respeto al lugar sagrado...”
(ACCV, 344 : 138).

Però també el capítol es va mostrar comprensiu per solucionar un problema que va sorgir en una ocasió quan els *invitorios* de les *maytines* de les fredes matinades del mes de desembre de 1.817, no devien resultar tant de decorosos com haguera cabut esperar. Però en compte de prendre cap severa mesura, es va limitar a augmentar el cor fent que participaren tots els músics en els responsoris:

“Habiendose hecho presente que los residentes no cantan el Invitorio de los Maytines con el decoro que corresponde: Acordó el Ilmo. Cabildo que todos los Músicos salgan en dicho acto al facistol, para responder y ayudar á los Epistoleros.”
(ACCV, 344 : 166).

En ocasions també es prenen mesures més dràstiques, arribant a retirar-se-li el sou a algun membre de la capella i amenaçar-lo amb l'expulsió de la seua ocupació:

“Se hizo presente al Ilmo. Cabildo las repetidas faltas de los Acólitos de coro y de la Capilla de Música; Y el Ilmo. Cabildo acordó suspenderles por ahora la percepción de la Mesada de su Salario, y que por el Señor Canónigo Magister, se les amoneste y encargue á los Acólitos el cumplimiento de su obligación; y señaladamente á Msn. Josef Gomis Acólito de Capilla apercibiéndole que sería despedido sino se enmienda”.
(ACCV, 337 : 118).

Pel que fa a les assistències, també havia de marcar el capítol una disciplina i exercir un control sobre les faltes dels seus empleats al cor, tant músics com cantors, arribant en ocasions a tenir que sancionar amb multa econòmica quelcom dels músics per la seua reincidència en les repetides absències produïdes. Tot això va portar al canonge D. Manuel de Navia a proposar al capítol que es prengueren mesures respecte d'això, ja que malgrat haver-hi entrat nous beneficiats, alguns dies el cor es trobava faltat d'assistència:

"(...) era notoria la falta de asistencia de los Beneficiados y Músicos en el Coro, habiendo nuevamente entrado á tomar punto de residencia diez y ocho ò veinte Beneficiados; que discurría que estos valiéndose del solaz dejaban abandonado el Coro, y que parecía cosa precisa que el Ilmo. Cabildo tomase conocimiento de esta materia, y que providenciase el aumento de residentes en el Coro..."
(ACCV, 329 : 110-111).

Per tot això, el capítol va encarregar a quatre dels seus canonges que estudiaren l'assumpte i proposaren unes normes per solucionar la falta d'assistència dels músics, cantors i oficials d'altar al cor. Una vegada confeccionades es van presentar i es van aprovar *nemine discrepante* al capítol celebrat el 8 de maig de 1.804 (ACCV, 329 : 110-111). Aquestes normes constaven de 32 punts, dels quals destaquem els següents:

6°. Que quando qualquiera de los Oficiales de Altar y Coro y demás Músicos se halle enfermo, y avise al Apuntador, le ponga este las Distribuciones en aquellas horas y actos solamente á que han solido asistir quando estaban sanos, y avise al Visitador de enfermos.

8°. Que en el caso de salir algún individuo de Capilla fuera de las Cruces por razón de enfermedad, para lo qual debe tener licencia del Ilmo. Cabildo, para temporada larga, y no pasando de diez días basta la del Señor Vicario General Capitular, les ponga el Apuntador las Distribuciones en todas aquellas horas y actos, en que regularmente las ganaban en tiempo de salud.

9°. Que no puedan tomar solaz en ningún Domingo, ni día de colendo, con tal que en ellos haya Música, aunque solamente sea de facistol, que es lo que llaman cantar a quatro, exceptuando los Domeros, ni en los días en que haya Música, ya que sea lo que llaman cantar á ocho, ó á doce, y que tampoco puedan tomar Solaz mientras los Maytines y Laudes Solemnes.

11°. Que para tomar solaz los individuos de la Capilla en los tiempos de Adviento y Quaresma hayan de recurrir al Ilmo. Cabildo, ó Señores Canónigos Vicario General y Maestro de Capilla, que no les negarán la licencia habiendo justa causa, pero siempre que la consedan, será exceptuando los días que haya Música, de qualquiera clase que esta sea.

12°. Que para ganar las Distribuciones de Vísperas, Maytines, Laudes, y demás horas menores deben entrar antes de concluir el primer Salmo de cada una, y á la Misa antes de la primera Oración; esto se entiende en los días en que no haya Capilla, pero en los días en que haya Música deben estar dentro del Coro antes de empezar tanto la Misa como las Vísperas."²⁷⁴

(ACCV, 331 : 66-70).

En un altre orde de coses, estava el control ètic que el capítol exercia sobre els seus beneficiats i músics, no sols quan estaven ocupats exercint les tasques pròpies del seu càrrec en el serveis a la església, sinó actuant com guardià moralitzador en tots els assumptes de la seua vida quotidiana. Així veiem com a l'abril de 1.806 el capítol els comunica la prohibició expressa realitzada pel Sr. Arquebisbe, sobre la seua assistència al teatre i altres actes socials que no es consideraven dignes, perquè el que fa al fet concret de tocar en les orquestres de les companyies de teatre, el capítol ja havia expressat la seua opinió enèrgicament, prohibint-ho rotundament en 1695, arran de la participació d'un ministrer en les representacions del Corral de les Comèdies pareixent-li el fet molt indecent i amenaçant en reprimir-ho de la forma més contundent possible, incloent en la repressió del fet la privació de tot el que es poguera:

“En 8 de Marzo 1.695 haviendose referido en el cabildo que un Músico Menestril de la Capilla de esta Sta. Iglesia avía tañido en un Comedión que se representó aquellos días en el Corral de las Comedias, y aviendo esto parecido muy indecente se tomó resolución: Que de aquí en adelante qualquiera Músico de esta Capilla (sea de voz, ò de Instrumento) que cantare o tanere en el Corral de las Comedias quede privado de los honores y emolumentos que gozase y de todo lo que el Cabildo le pueda quitar.”
(ADCV, ms.: 91 : 208 v)²⁷⁵.

“El Sr. Canónigo D. Vicente María Carrillo, Vicario General Capitular dio cuenta que el Exmo. Sr. Arzobispo le había mandado un Oficio encargándole que hiciera saber á los Beneficiados y Músicos de esta Santa Iglesia que se abstuviesen de asistir al Teatro; Y el Ilmo. Cabildo determinó que el Señor Vicario General Capitular hiciera saber la determinación de su Excelencia en la forma acostumbrada en semejantes ocurrencias á los Beneficiados, Músicos, y Dependientes de esta Santa Iglesia.”

²⁷⁴ Per a més informació sobre les faltes de assistència dels Músics per diversos motius al Cor, Cfr: (ACCV, 323: 10-11, 170; 338: 173; 334: 200-201, 166).

²⁷⁵ Signatura que correspon a FUSTER, M.: “Deliberaciones modernas y notables...”.

(ACCV, 333 : 94).

Les qüestions derivades dels problemes sobre salaris dels components de la capella són una constant en els llibres d'actes capitulars²⁷⁶, de tal manera que és l'assumpte que més vegades apareix tractat amb evident diferència sobre qualsevol altre tema. Especialment en moments complicats de dificultats econòmiques, els memorials plantejant les peticions d'augment de sou se succeeixen d'una forma exagerada. Tant és així l'aclaparament que suposa el tenir que tractar pràcticament en totes les sessions alguna petició d'ajuda econòmica, que va portar al capítol –davant de la impossibilitat de fer-los front- de prendre la decisió de prohibir tal tipus de peticions als membres de la capella:

"(...) y que no se admitan Memoriales de estos Músicos en lo sucesivo, con pretensión sobre aumento de salarios y otras subvenciones."²⁷⁷

(ACCV, 333 : 212-214).

²⁷⁶ Fer un seguiment d'aquest tema es pot convertir en un llarg pelegrinatge pels llibres d'actes capitulars que estan plens de peticions respecte d'això, fins i tot després d'haver-ho prohibit el capítol expressament. A manera d'exemple donarem les signatures de les més de 60 sol·licituds d'augment de sou que hem documentat en els 25 anys en què Josep Pons va estar al front de la capella, marc que ens vam imposar per a l'estudi de les actes capitulars: (ACCV, 321: 92; 323: 123; 181; 199-200; 324: 134; 327: 20; 147; 167; 328: 52; 116; 196; 329: 17; 79; 87; 110-111; 330: 14-15; 29; 85-86; 100-101; 158-159; 162-163; 331: 6-7; 101; 104; 199; 205; 332: 72-73; 79; 81; 85; 89; 94; 102; 206; 333: 48; 124; 212-214; 334: 114; 236-237; 336: 59; 117; 337: 183; 338: 33-34; 72; 89-90; 221; 227; 238; 341: 103-104; 342: 549; 563; 343: 53-54; 161; 193; 195; 344: 24).

²⁷⁷ Aclaparat per tal allau de peticions, el capítol va optar per prohibir-les l'1 d'octubre de 1.806. Havent de recordar als seus empleats aquesta prohibició, davant d'una nova onada de peticions d'augment de salari l'1 de maig de 1.817 (ACCV, 344: 57).

Els Ministrers.

Amb aquest mot es designava als joglars instrumentistes al servei de la capella de música, be fóra dins del context religiós o bé al servei d'un noble senyor; Fernández de la Cuesta proposa que es tracta d'un terme importat

“(...) venido del otro lado de los Pirineos, puede ser por obviar la connotación peyorativa que había venido acumulando la palabra juglar”
(Fernández de la Cuesta, 1.983 : 329).

Malgrat què la presència d'aquestos ministrers es comença a notar des d'abans de forma circumstancial en les catedrals castellanés,

“(...) no es sino desde principios del segundo cuarto del siglo XVI que comienzan a incorporarse a las capillas, en calidad de elementos estables”
(Rubio, 1.983: 43).

Ací, a la catedral de València, van ser instituïts per l'arquebisbe Francisco de Navarra en 1.560 “que han de tocar Chirimie, sacabuig, flautes, cornets, orlos e trompa” (Climent, 1.989 : 27). Dos anys després -en 1562- es va ampliar el nombre de components, arribant-se a 28 membres (Climent, 1.977 : 61-75) i des de llavors van formar part de la capella de música ininterrompudament. Així trobem als ministrers éssent instrumentistes que s'afegien als cantors de la capella; en un principi la seua missió era la de reforçar o substituir les veus duplicant les parts i posteriorment, a mesura que el llenguatge instrumental que els era més propi va anar desenvolupant-se, la música escrita per a aquestos instrumentistes va adquirir carta de personalitat independent. Sabem tanmateix, que a finals del segle XVIII la plantilla de la capella de música de la catedral

valenciana incloïa 5 ministrers, que es repartien en els següents efectius instrumentals: 1 xirimia, 2 baixons, 1 violó i 1 contrabaix.

Però no és menys cert que l'arxiu de música de la catedral de València conté infinitat d'obres que compten entre els seus efectius instrumentals també amb un parell de trompes, com molt encertadament exposa Josep Antoni Alberola en defensar les seues tesis sobre la prompta adopció de la tècnica dels sons tapats i l'habilitat desenvolupada pels trompistes de les capelles valencianes. I és així, encara que creiem que la desmesurada estima que sent pel seu propi instrument el porta a realitzar alguna afirmació que ens pareix un tant excessiva en asseverar que és l'instrument de vent més usat pels nostres compositors d'aqueixa època (Alberola, 2.000 : 45; 69; 73). Però la missió d'aquests ministrers instrumentistes continuava sent la de reforçar la base harmònica, recolzant els baixos, perquè els cantors no calaren i aconseguir el seu principal objectiu que era el de mantenir l'afinació estable; especialment en el cant figurat, tant en les funcions dintre del temple com en les processons que es realitzaven fora del recinte sagrat.

Quelcom instrument amb què tocaven els ministrers eren també propietat del capítol. Així va ocórrer, per exemple, quan a Vicente Beneyto (pare) se li va inutilitzar el seu i davant de la falta de mitjans propis va ser el capítol qui va assumir la despesa de la compra d'un nou:

"Se leyó un Memorial de Vicente Beneyto, Baxoncista de esta Santa Iglesia, en el que manifestaba, que se le había inutilizado el Baxón y no tenía haberes para comprar otro, y suplicaba se dignase el Ilmo. Cabildo subvenir su necesidad; Y el Ilmo. Cabildo dio comisión al Señor Canónigo D. Manuel de Navia para que de los efectos de la Administración de la Fábrica mande comprar un Baxón para el servicio de esta Santa Iglesia."
(ACCV, 330 : 153).

“El Sr. Canónigo D. Manuel de Navia en cumplimiento de la Comisión que le hizo el Ilmo. Cabildo presentó un Baxón que había comprado para el uso en esta Santa Iglesia en precio de 2000 reales. Y el Ilmo. Cabildo acordó, se pague esta cantidad de la renta de la Fábrica á quien corresponde, y que se custodie dicho Baxón en esta Santa Iglesia; á dirección del Señor Canónigo Maestro de Capilla, sin que de ninguna manera se permita sacarlo fuera de ella.”
(ACCV, 331 : 90).

Però efectivament els instruments de corda s'escoltaven en la catedral, com està perfectament documentat en els seus arxius, almenys des del temps en què Josep Pradas va ser mestre de capella, moment d'una clara influència italianitzant en la música catedralícia que va portar a l'adopció dels violins. Com Climent ens aporta “con él [amb Pradas] se consolidó el uso de los instrumentos de cuerda” (Climent, 1.991) i ho podem confirmar a més per l'anotació reflectida a l'acta capitular de 15 de desembre de 1.728 en la qual es va debatre sobre la quantitat que havia de cobrar la capella en les seues eixides:

“(…) Que tots els actes acompanyats de violins, á mes de la Liura mes, y si es fora de Valencia, dos Liures, de forma que sien tres Liures en tot, per lo gran exces y diferencia del treball.”

(APCV, llig.: 3.212 : 1461v).

Resulta molt evident que açò va ser d'aquesta manera en contrastar les obres que conté l'arxiu de música de la catedral valenciana, perquè és fàcilment apreciable comprovar que pràcticament totes les obres compostes a partir d'aqueix moment són amb acompanyament orquestral. Situació que en Josep Pons es veu acrescuda i potser arriba al seu punt àlgid; de fet –com veurem en el seu moment- tota la seua obra inclou acompanyament orquestral, tant la música litúrgica amb text llatí com els villancets i cantades en llengua romanç, arribant a compondre nou obres exclusivament per a orquestra en l'estudi de les quals vam basar el nostre treball d'investigació llegit en aquest mateix departament

(Ramírez, 1.999). La resta d'instruments que completaven la plantilla orquestral eren músics aliens a la catedral, els quals es contractaven específicament per a cada funció litúrgica quan se'ls necessitara. Així, sabem que els efectius orquestrals dels quals el mestre Pons disposava habitualment eren els següents: 2 oboès / flautes, 2 fagots, 2 trompes, 4 violins, 2 violes, 2 violoncèls i 1 contrabaix. Aquesta plantilla instrumental es veia àmpliament reforçada, com sabem, en moments puntuals d'especial rellevància, com va ocórrer en els funerals per l'arquebisbe D. Juan Francisco Ximenez del Rio celebrats el 29 de maig de 1.800:

"(...) y dio principio el Coro al nocturno, que se cantó con mucha pausa y solemnidad, al fin se dixo la oración en el mismo lugar; se bajó a la primera grada, y dejando la capa, se le puso Manipulo y Casulla, y empezó la Misa de Difuntos con Música de Violines..."
(ACCV, 327 : 68).

També en les celebracions onomàstiques de març de 1.812 en honor de "nuestro católico monarca José Napoleón I":

"el Ilustrísimo Cabildo acordó, que después de los oficios estubiese prevenida la Orquesta de Música, para tocar a la entrada del Exmo. Sr. Mariscal, que después siguiente de todo el tiempo de la Misa rezada, cantándose entonces un Villancico, y concluida esta se entonase el Te Deum."
(ACCV, 339 : 56 ss).

Aquestos músics aliens que es contractaven per a les funcions amb orquestra cobraven per actuació. Així per exemple per tocar en una missa *resada* cobraven 2 pessetes per cadascun:

"En el mismo día se acordó se pague á razón de dos pesetas á los 20 Músicos que según la lista del Maestro habían tocado en la Misa rezada del Domingo pasado 25 del mes."

(ACCV, 339 : 285-286)²⁷⁸.

Fins i tot en algun moment el capítol tingué seriosos problemes amb el governador per no haver reunit una orquestra adequada a la celebració que es commemorava, arribant a tenir que pagar una multa per entendre's com una desobediència. El fet val la pena ser recordat; va ocórrer en rebre el capítol el dia 16 d'octubre de 1.812 una notificació del governador de la plaça, el mariscal Suchet²⁷⁹, perquè el dia 18 del mateix mes:

“(...) se cantase en esta Santa Iglesia un Solemne Te Deum en acción de gracias por haber entrado el Ejército Imperial en Moscou”.
(ACCV, 339 : 281).

El capítol ho va preparar tot, però el Te Deum es va cantar sense orquestra, i açò va ocasionar com a resposta del governador la sanció, multant el capítol amb “5.000 reales de vellón” per no haver celebrat amb la solemnitat requerida l'ofici de Te Deum. El 21 del mateix mes es va reunir el capítol en convocatòria d'urgència per a contestar l'escrit del Sr. Governador. Aquest escrit deia:

“(...) El Maestro de Ceremonias de esta Santa Iglesia á las 7 de la noche de la víspera del Te Deum dio aviso al Canónigo Vicario General Capitular que S.E. el Sr. Mariscal asistiría al Te Deum, añadiendo que V.E. había dispuesto que hubiese Orquesta en la Misa, á la entrada, y á la salida del Sr. Mariscal, sin hablar una palabra de la manera que se había de cantar el Te Deum. Inmediatamente se dio la orden al Maestro de Capilla para que se executase la función según lo había dispuesto V.E. En efecto llegado el día se reunieron todos los Cantores de la Catedral á excepción de los enfermos, y los Músicos de instrumentos que pudieron hallarse, y el Maestro de Capilla

²⁷⁸ El dia 25 d'octubre de 1.812 es va celebrar amb “Misa llana, Música y Canto...” per exprés encàrrec del governador la recent presa de la ciutat de Sagunt pels francesos.

²⁷⁹ “Suchet había sido recompensado por Napoleón por su victoria en la toma de la ciudad de Valencia con el bastón de Mariscal del Imperio y el título de Duque de la Albufera” (Sanchis Guarner, 1.997 : 407).

asegura que en el tiempo que medió no pudo formarse mejor Orquesta. Tenemos pues que el Cabildo hizo quanto pudo en orden á las voces y á la Orquesta. Pero acaso podrá decirse ¿Porqué no acompañó la Orquesta el Te Deum? Á esto responde el Cabildo que V.E. no lo insinuó, y que habiendo manifestado el Exmo. Sr. Mariscal en otras ocasiones que no se hiciese la Claustral de costumbre mientras el Te Deum, temió el Cabildo que podría causar incomodidad permanecer de pie el largo tiempo que había de consumirse en cantarlo con Orquesta: añádese á esto la dificultad insuperable que tubo el Maestro de Capilla de congregar una Orquesta completa qual deseaba el Cabildo y se requería para acompañar el Te deum ..."
(ACCV, 339 : 282-283).

Però no eren moments per a poder suportar les despeses extremes que ocasionava la constant contractació de tants músics instrumentistes com eren necessaris per a la formació de l'orquestra. I així es pot comprovar per les constants deliberacions del capítol respecte d'això:

"(...) Asimismo mandó, que los Misereres y Lamentaciones en la próxima Semana Santa se canten sin otros Músicos que los de esta Santa Iglesia excusando el gasto de los instrumentos forasteros de cuerda y ayre..."
(ACCV, 339 : 49).

Fins i tot en una ocasió les pretensions dels músics van anar un poc més enllà i potser van exagerar en quant a la seua exigència:

"El Sr. Canónigo D. Juan Bautista Pérez Caballero, Magistral repitió la pretensión de los Músicos forasteros que se llaman para los Villancicos de Natividad, y que manifestó en Palabreta de ayer: es decir, que de los trece de dichos Músicos nueve exigían seis duros por todos los actos de Música; Y que esta porción era doble de la que acostumbrava a dársele otro año, más que a pesar de esto y del modo poco decoroso con que se habían conducido era su parecer se cantaran por este año los villancicos, y que se nombrara una Junta que examinara tanto este punto como los demás pertenecientes a la Capilla de Música, de que tantas veces se había hablado..."
(ACCV, 341 : 431).

Tots aquests problemes van ocasionar que el capítol decidira no tornar a contractar músics aliens per a cap funció, arribant a prohibir la música orquestral en el temple. Fins i tot quan amb ocasió de

“(…) los beneficios que nos había dispensado la Divina Providencia en la destrucción del Tirano de Europa Bonaparte”

els diputats de festes de la ciutat s'ofereixen a assumir les despeses dels músics perquè es cante un Te Deum amb tota la solemnitat possible, respon el capítol:

“(…) y que respeto a la Música instrumental, no podía condescender de ningún modo respeto á que hacía algún tiempo había determinado no la huviera en las funciones de esta Santa Iglesia Metropolitana considerando que ella solo servía para divertir á los asistentes al Templo...”

Tanmateix, devem tenir present que seguint el costum de la multicoralidad estesa a València des dels albors de l'estil barroc primerenc i que ve a conformar una de les principals característiques del que s'ha vingut a anomenar com “Escola valenciana de polifonia”²⁸⁰, a més de l'orquestra era habitual l'ús dels dos orgues amb què comptava la catedral, un per als plens del *tutti*, “primer cor” o “cor principal” i l'altre per a acompanyar i portar el baix del segon cor.

En un altre ordre de coses, sabem que com sempre ocorria en el funcionament de la catedral, les vacants que es produïen en la plantilla dels ministrers es cobria -com les dels capellans cantors- amb els pretendents que presentaven memorial després d'expedits els edictes de la convocatòria, i quan superaven els exercicis que per a jutjar-los en oposició els plantejava el mestre de

²⁸⁰ “La Policoralitat, com ja hem dit, és possiblement la característica més pròpia i més distintiva de la música valenciana i sobreviurà fins ben entrat el s. XIX” (Alberola, 2.000:31).

capella assessorat d'un especialista de l'instrument. Podem veure com s'organitzaven aquestes oposicions en la circumstància de retirar-se Cristóbal Hervás, que es va jubilar a l'agost de 1.795 després de servir en el lloc de ministrer de baixó des d'abril de 1.754:

“Habiendo oido el memorial presentado por Msn. Christoval Hervás (...) no pudiendo cumplir en el presente con la obligación y ejercicio de su plaza por falta de vista y adelantada edad, suplicaba al Ilmo. Cabildo se dignase concederle la jubilación de la referida plaza. Y el Ilmo. Cabildo en vista de esta suplica jubiló en dicha plaza de ministril de bajón al expresado Msn. Christoval Hervás reservándole 50 L. de las 60 que tenía de salario y los demás emolumentos que lucrava en su razón según estilo.

(...) en dicho día por quanto por jubilación de Msn. Christoval Hervás vaca la Plaza de ministril de Bajón que obtenía en esta Santa Iglesia y para su obtento presentaron al Ilmo. Cabildo memorial Mariano Llop, Msn. Escoriguela, Bajoncista de la Santa Iglesia de Segorbe, Gregorio Bellido y Joaquín Sales en el día 22 de Julio pasado próximo y en este mismo día acordó el Ilmo. Cabildo fuesen examinados dichos pretendientes por D. Josef Pons Maestro de Capilla y Vicente Beneyto Bajoncista ambos de la presente Iglesia. Y en vista de la relación firmada de los sobredichos Maestro de Capilla y Bajoncista sobre la habilidad y destreza de los enunciados pretendientes que presentaron al Ilmo. Cabildo, eligió y nombró para la referida plaza de Ministril de Bajón a Gregorio Bellido con el salario anno de 30 L pagaderas á saber 10 L de la Administración del Sr. Arzediano Mayor y Canónigo D. Gaspar de Tapia y las 20 L de la Administración de la Almoyna, con los demás emolumentos anexos y pertenecientes a dicha plaza de Bajón.”

(ACCV, 322 : 113-114).

I més evident encara resulta el cas de les places que passen de pares a fills com va ocórrer amb Antonio Vicente, ministrer de violoncel que per la seua edat manifestava no poder seguir exercint el seu càrrec; però cosa curiosa, s'oferia per a continuar amb el violí, la qual cosa demostra una vegada més la nostra tesi de que els ministrers eren capaços de tocar diversos instruments:

“En dicho día se leyó el siguiente Memorial:

Ilmo. Sr.: Antonio Vicente Músico de esta Santa Iglesia, con la más debida veneración y respeto expone y dice: Que habiendo servido la Plaza de Músico para tocar el Violón 29 años, á saber, los 15 primeros por 20 L anuales, después 9 por 40 L y los restantes por 150 L. Y hallándose accidentado e imposibilitado para poder servir en el día la Plaza de

violón, suplica á su Señoría Ilma. Tenga á bien el agraciado á su hijo Blas Antonio Vicente con la dicha Plaza de Violón, que está supliendo medio año. Cediendo este todo el Salario último que goza su Padre á favor suyo, para que no le falte nada mientras viva, y pueda acabar de criar una hija doncella, y sus dos hijos más de menor edad: Y si el Señor le concediese la salud, por ser su edad de 48 años, la seguirá sirviéndola en lo que pueda, y particularmente en las funciones de Orquesta tocando el Violín él, y su hijo=

Gracia que espera de la gran justificación que acompaña á V.S. Ilma.

Y el Ilmo. Cabildo en atención al buen servicio del suplicante Antonio Vicente, y al estado de su enfermedad, acordó acceder en todo á dicha solicitud."

(ACCV, 337 : 183).

Tan important havia d'estar la qualitat dels nostres ministrers d'instruments de vent, que el mateix rei Carles IV després de la seua estada a València²⁸¹ quedaria tan impressionat del nivell que tenien aquestos instrumentistes, que anys després arribaria a reclamar a alguns d'ells per a la seua cort madrilenya:

" El Sr. Canónigo D. Josef Faustino de Alzedo, Vicario General Capitular, hizo presente al Ilmo. Cabildo, que los Señores D. Miguel Castelví y D. Josef Cardona Cavalleros Maestranteros de esta Ciudad le habían encargado manifestarse al Ilmo. Cabildo en nombre del Real cuerpo de Maestranza, que necesitava de llevar consigo á la Corte donde era llamado por el Rey, á Vicente Catalá Bajoncista y á Vicente Beneyto Chirimista, Músicos en esta Santa Iglesia para cumplir con las órdenes de Su Magestad, y que suplicaba al Ilmo. Cabildo se dignase concederles la licencia y permiso para efectuar lo referido; Y el Ilmo. Cabildo ohida la referida solicitud del dicho Real Cuerpo de Maestranza, acordó conceder la licencia y permiso á los sobredichos Vicente Catalá y Vicente Beneyto Músicos para ausentarse de esta Ciudad, con dicho motivo, con tal que dexen sustitutos para cumplir en los días que se necesiten en esta santa Iglesia, y que á dirección del Señor Canónigo Fabriquero queden guardados en ella los instrumentos que son propios de la misma."

(ACCV, 335 : 59-60).

²⁸¹ Durant la seua estada a València en 1.804 va visitar com sabem la catedral. S'havien preparat per a això amb les seues millors gales en tots els aspectes. També en el musical ja que se li va encarregar al Mestre Pons un *Te Deum* amb música nova i se li va rebre en la seua visita oficial a la Seu amb la millor orquestra que s'havia muntat, i així es recorda. Músiques i il·luminació van omplir les nits prèvies a la seua visita. En fi que la música era el fil conductor de totes les celebracions.

El Rei Carles IV en assabentar-se de que Napoleó vindria a Madrid, disposà que les quatre Mestrances de Cavalleria -Sevilla, Ronda, Granada i València- enviaren cadascuna a la capital els seus tinents de germà major i setze cavallers mestrants a fer-hi torneigs i jocs d'armes davant l'emperador. Sabem per Vicent Genovés Amorós com estava formada la comitiva: emprengueren el camí de Madrid presidits pel Marqués de Benemegís, i el seu tinent major i formaren la resta de l'expedició Miquel de Castellví, els Marquesos de Campo Salinas, d'Arnera, d'Algorfa i de Cerdanyola, el Baró de Benifaió, el Comte de Ròtova i els mestrants Cardona, Lamo d'Espinosa, Almúnia, León, Rodrigo, Casassús, Baciero, Vergadà i altres, fins el nombre de vint-i-quatre, acompanyats per vuit músics, un tabaler, dos trompeters, un picador, un porter i un veterinari, amb trenta-sis cavalls i els corresponents mossos, (Genovés Amorós, 1.967 : 25). Tot açò es produïa el dia 13 d'abril de 1.808.

Cert és que en una societat amb tantes carències com la que ens ocupa, és evident l'important que havia de ser aconseguir una plaça en propietat; és a dir, per a tota la vida. En efecte, devien ser unes places molt abel·lidores perquè també eren molts els pretendents que optaven a aconseguir una plaça de ministrer en la catedral. Igual que ocorria amb els capellans cantors, aquestos tampoc tenien l'obligació de ser sacerdots, clergues o religiosos; de fet eren unes places destinades a seglars que podien estar casats i amb fills. Així contestava el capítol a la pregunta que sobre aquest tema va formular D. Josef Carreras, tenor de la capella de música de la catedral de Múrcia al juliol de 1.796:

"(...) se pide al Sr. Gobernador y Vicario General de esta Ciudad mande librar una certificación sobre si en esta Santa Iglesia Metropolitana hay estatuto de que no se casen los músicos, baxo pena de privación de sus plazas, y que estos tienen plena libertad de casarse cuando les acomode: Que el Sr. Provisor mandó previos los recados correspondientes, se librase la Certificación que se pedía."

(ACCV, 323 : 136).

També amb els ministrers ocorria que en determinats moments el capítol havia de controlar l'actitud relaxada amb la qual sembla que alguns músics es prenien el seu treball. Calia mostrar un determinat perfil als assistents al culte i no es produïa exactament de forma molt edificant al seu parèixer; i així al desembre de 1.815 les queixes pels seus vestits arribaven al capítol:

“El Sr. Canónigo D. Josef de Urrutia, hizo presente la variedad de vestidos nada propios para el templo, con que los Músicos llamados Ministriles se presentaban en el Coro. El Ilmo. Cabildo considerando la decencia que en este debe guardarse comisionó al Sr. Canónigo Director del Canto, para que advirtiera á dichos Músicos, no se presentaran con pantalón, botas, ni otra cosa que desdiga la seriedad de aquel lugar”.

(ACCV, 342 : 563).

No obstant això, totes aquestes qüestions es trobaven perfectament indicades en les obligacions dels ministrers. De fet, les diferents normes que el capítol anava dictant s'arreglaven en els reglaments que es confeccionaven delimitant quines eren exactament aquestes obligacions. En aquest sentit s'havia pronunciat el capítol a l'octubre de 1.806:

“Obligaciones de los cinco Ministriles de esta Santa Iglesia, según el Acuerdo del Ilmo. Cabildo de 1 de Octubre de 1.806.

Deberán los dos Bajonistas, Biolonchelo, y Contrabajo, como el de la chirimía asistir puntualmente a todas las funciones de la Capilla, y ejercicios de Música, ensayos, y quantos actos sean menester con sus respectivos instrumentos o cualesquiera otros que supiesen tañer, y sea de la voluntad del Maestro de Capilla, ó del que exerza sus veces con el compás.

Por cada acto de Capilla sean de primeras, Vísperas, ó segundos, Misa, Salve, Motete, ó Responsorio que falten, se les impone, á cada uno de los Ministriles la multa de un duro por acto (...).

Será la obligación de los mismos Ministriles, acudir á casa del Maestro de Capilla, siempre que los contemple necesarios para quantos ensayos y pruebas sean menester para el mejor éxito de la pieza de Música que quiera dar á luz, y se haya de tocar ó

cantarse dentro de la Iglesia, ó fuera de ella, para propia y peculiar función del Cabildo, y no de otro Cuerpo o Comunidad.

Será de obligación de los propios Músicos ó Ministriles el enseñar los principios de qualquier instrumento de los dichos Bajones, Biolonchelo, Contrabajo, y Chirimía, y demás que supiesen tocar, á todos los Infantillos, que después de habérseles ido la voz, ó antes, tubiesen buena disposición, y quisiesen aprender qualquiera de los Instrumentos referidos."

(ACCV, 333 : 214v).

D'on, com hem comprovat, podem observar que també entrava dins de les seues responsabilitats l'obligació d'ensenyar als infantets, quan deixaven de ser-ho, el seu propi instrument o qualsevol altre que saberen tocar. Per a veure que el seu aprofitament era l'adequat, el capítol va establir un sistema de control regulant la realització d'exàmens anuals per a avaluar l'evolució experimentada en el domini de l'instrument, com feien constar en el seu informe els canonges D. Onofre Soler i D. Joaquín Ferráz al maig de 1.818 en compliment de l'encàrrec rebut del capítol:

"(...) los Ayudantes de Misas, Mozos de Capilla y Acólitos de Coro, deberán sufrir todos los años un exámen riguroso de Música, y del instrumento á que se han dedicado: los examinadores serán el Maestro de Capilla, y el que les enseñe á tocar, presidiendo los exámenes el Señor Canónigo Director del Canto."

(ACCV, 345 : 145-147).

Tant interessava al capítol que els infantets continuaren amb la seua formació com a instrumentistes, que es mostrava intransigent respecte d'això. Si no es veia talent i condicions per al seu aprofitament en aquesta matèria, eren separats de la capella de la catedral:

"(...) Todo aquel que se considere sin disposición para aprender la Música, será despedido, dando á sus padres una gratificación por vía de limosna, para su socorro..."

(ibíd).

És possible que es pretenguera donar als infantets una formació instrumental tan completa com la que es testifica que tenia el ministrer Ramón Hortolà, que era capaç de tocar chirimía, oboè, flauta i els altres instruments de corda:

"(...) en dicho día el Sr. Canónigo D. Manuel de Navia hizo presente, que en cumplimiento del encargo que le hizo el Ilmo. Cabildo sobre el Memorial presentado por Ramón Hortelano, Ministril de esta Santa Iglesia, en el que suplicaba algún aumento de salario por el trabajo extraordinario en suplir otros instrumentos á más de la chirimía, para la que fue admitido, como son Flauta, Oboes, Violoncelo, Violín y Contrabajo; Que era cierto lo que exponía Hortelano, y acreedor á lo que suplicaba; Y el Ilmo. Cabildo acordó aumentar el salario de 20 L. que disfrutaba hasta el cumplimiento de 60 L anuas pagaderas por Tercias de la misma Administración, que le perciben sus Compañeros; con tal de que supla las ausencias y enfermedades de estos."
(ACCV, 328 : 162).

Però en parèixer també van haver de ser constants els problemes amb els músics, perquè periòdicament es fa referència a utilitzar alguna sanció econòmica com a mètode dissuasori o com a intent de corregir les faltes com ja hem vist:

"En dicho día el Ilmo. Cabildo acordó que a los Músicos y Cantores que faltasen al coro en los días que por su oficio deven asistir y cantar en el se les multe en dos pesetas por cada vez del salario que tienen asignado".
(ACCV, 323 : 10-11).

El Mestre.

Al capdavant d'aquest important col·lectiu humà es trobava el mestre de la capella, qui era el que tenia la responsabilitat directa del seu correcte funcionament. D'aquesta manera, les seues obligacions li imposaven repartir la seua activitat entre els diferents aspectes en que havia d'ocupar-se: religiós,

artístic, docent, econòmic, de gestió, etc. Efectivament era el mestre qui tenia a la seua cura als infantets i devia alimentar-los, vestir-los, formar-los i educar-los i atendre la seua salut, sent directament responsable davant del capítol de tots els seus actes. Tenia l'obligació de compondre un nombre determinat d'obres a l'any per a diferents celebracions religioses i, a més, era també l'encarregat d'assajar, concertar i dirigir en les seues actuacions la capella. Estava al seu càrrec la labor de decidir quins músics participaven quan es dividia la capella en diversos grups i havia de contractar els músics aliens que necessitava de reforç, estipulant ell mateix el seu salari. Era el responsable dels exercicis de les oposicions que es realitzaven per cobrir les vacants de cantors o ministrers que s'anaven produint i havia de triar els infantets d'entre els pretendents.

Però de tot això havia de donar compte periòdicament al capítol per mitjà del canonge encarregat de l'escola del cant, el qual exercia de forma un tant tirànica la seua autoritat sobre els infantets, la capella de músics i el seu mestre. Tot açò es pot comprovar pels reiterats intents d'exercir aqueix ferri control per part del capítol sobre la capella en general i sobre el mestre en particular, amb la periòdica redacció i constant i insistent revisió de normes i obligacions que havien de seguir-se i les actituds que havien de respectar-se pels propis empleats músics, ministrers, capellans cantors i la resta d'oficials d'altar i cor components de la capella de música.

Totes aquestes obligacions i deures, com ja s'ha vist, es trobaven perfectament detallades en el *Reglamento de la Capilla de Música*s que va aprovar el capítol a instàncies del canonge Tabares d'Ulloa. D'aquest reglament triem l'apartat dedicat al mestre pel qual comença:

"Obligaciones del Maestro de Capilla.

El Maestro de Capilla actual, y el que fuere en lo sucesivo, tendrá la obligación de mantener, y educar en su casa a los seis Infantillos que sirven a la Santa Iglesia: Los enseñará todo lo perteneciente al canto que se usa en la misma Iglesia, à fin de que puedan cantar à 1º y 2º coro en todas las funciones que se celebren.

Otrosí: les enseñará la Doctrina Christiana, y todo lo demás perteneciente à una sólida moral y Política Christiana. No permitirá que vayan à parte alguna sino con el Acompañante que cuide guarden toda moderación, y compostura, conforme corresponde al Honor de la Santa Iglesia, a quien sirven. Cuidará, que mientras se celebran los Divinos Oficios, no anden divagando por la Iglesia, sino que estén puntuales en el Coro, mientras no le conste están empleados en otra cosa relativa à la misma Iglesia, ò por alguno de sus Individuos. Cuidará, que en los ratos que se sientan en el Coro en los escalones por donde se sube à las sillas altar, no estén en conversación ni anden jugando, como igualmente mientras están depie delante del Facistol, amenazandolas o castigandolas [les accions] según juzgue necesario si contraviniesen à ello. Les encargará estrechamente el respeto con que deben tratar à los Individuos de la Iglesia particularmente à los sacerdotes, para que jamás se verifique pierdan el respeto à los Ministros del Altar. Durante el Sermón, les mandará estén sentados con Devoción en las gradas del Presbiterio, y que vuelvan al Coro luego que se concluya el Sermón los que no estén empleados en el Altar. De todo lo dicho se hará cargo el Maestro por el Sr. Canónigo encargado de la Capilla, siempre que se note omisión en su cumplimiento.

Otrosí: siendo así misma obligación del Maestro de Capilla, por lo que tiene asignado el Ilmo. Cabildo para alimento de los seis Infantillos el mantenerles con toda decencia, procurará que la comida que les dà sea aseada, y proporcionada a su edad; de modo que nunca les falte lo necesario tanto en el almuerzo, como en la comida, merienda y cena. Procurará assí mismo que no salgan a la calle con los vestidos rotos, ni manchados, pues la Santa Iglesia dà lo suficiente para qué vayan vestidos con toda decencia. Siempre que propusiese , ò presentase à alguno para entrar en clase de Infantillo à servir à la Iglesia no lo hará sin haver precedido un riguroso examen, y estar seguro de que es hijo de padres honrados, de buena moralidad, y educación.

Otrosí: para evitar qualquier descuido en todo lo dicho, y que pueda remediarse qualquier abuso, si lo huviese, tendrá el Maestro de Capilla la indispensable obligación de embiar el primer día de cada mes à todos los Infantillos con el Acompañante à la casa del Sr. Canónigo Maestro de Capilla (pidiendo la hora el día antes) para que otro Señor pueda hacerlos examinar por la Persona que bien le pareciese, y cerciorarse de lo que han adelantado en el Mes, tanto en Música, como en Doctrina Christiana, y demás perteneciente a una buena educación.

Otrosí: tendrá igualmente el Maestro la obligación de componer cada dos años un Miserere en Música, para que se cante en Semana Santa. Cada año compondrá los quatro villancicos de Navidad, quatro para la festividad del Corpus, y otro para la de la Assumpta. Todos los Papeles de Música que se le entreguen propios de esta Santa Iglesia para cantar en todas las fiestas del año, los recibirá por inventario quedando responsable à ellos, colocandolos en un Armario, que siempre debe estar dentro de la misma Iglesia; siendo obligación suya el sacarlos, ó mandarlos sacar, siempre que se necesiten, y cuidando que el Infantillo mayor, los entregue al Mozo de Capilla, media

hora antes de empezar el Coro para que pueda arreglarlos y distribuirlos conforme corresponde, y que èste los devuelva luego de concluida la funci3n al mismo que se los entreg3 para que se devuelvan à su lugar.

Otrosí: será de su obligaci3n el renovar todos los Papeles de Músca que se canta en la Santa Iglesia, siempre que se hallen ó muy viejos, ò borrados, pues para esto cobra la porci3n de Papeles.

Otrosí: para que los Infantillos tengan entre semana algùn desaogo en el campo será obligaci3n del Maestro de Capilla una vez cada semana acompañar, ò hacer acompañar con el Acompañante à los Infantillos à dar un paseo fuera de la Ciudad; pues esta es la practica antigua de la Santa Iglesia."

(ACCV, 323 : 164 ss).

Uns anys després, al setembre de 1.797, tornava el canonge Tabares d'Ulloa a presentar un memorial al capítol en resposta a una petici3 que li havia estat encomanada, desenvolupant tots els aspectes relacionats amb l'educaci3 dels infantets i detalladament planteja el *mètode* que cal seguir per un correcte aprofitament del menuts:

"Ilmo. Sr.:

En virtud de la comisi3n que V.S.I. me dio en el Cabildo celebrado el 9 de Octubre de este año para que formase el arreglo interior que deben observar los seis Infantillos de esta Santa Iglesia baxo la Direcci3n del Maestro de Capilla para su mejor educaci3n, y adelantamiento hago presente lo siguiente. En todos tiempos ha mirado el Ilmo. Cabildo con el mayor cuidado y escrupolosidad la educaci3n de los Infantillos dedicados desde sus más tiernos años al servicio de la Santa Iglesia, a fin e que durante su mansi3n en ella, no solo adelantasen en la carrera de la Músca, sino que también en la Política y Moral christiana. Para esto, se ha valido de varios arreglos, y ordenanzas, según la diversidad de los tiempos para ocurrir à los defectos que se han ido notando en el día, y de algùn tiempo à esta parte se notan bastantes, capaces no solo de frustrar las piadosas intenciones, y zelo del Ilmo. Cabildo, sino que también (si no se ocurre a su remedio) de desdorar à tan respetable cuerpo las funestas resultas, que pueden seguirse de semejante educaci3n.

Enterado de todo V.S.I. sabiamente deliber3 en el cabildo del 9 de este mes se haga el arreglo citado para acreditar en todos tiempos su zelo, y vigilancia para con unos niños que criados à la sombra de V.S.I. y del Santuario, no desdigan en tiempo alguno de la buena educaci3n à que son acrehedores de justicia en este su puesto, y que V.S.I. me ha encargado haga el referido arreglo, me parece faltaría à la confianza que he merecido à V.S.I. si no hiciera presente quanto alcanzan mis cortas luces para el desempeño de la comisi3n, que se me ha confiado.

Tres son (a mi modo de entender) los motivos porque los Infantillos no producen aquellos razonables frutos de ciencia y virtud, que debían producir criados y educados baxo la protección de V.S.I. Primero el ningún método que se observa en su educación. Segundo la poca o ninguna salida que tienen quando se les acaba la voz, y el tercero la poca investigación que se hace al tiempo de su entrada (...)

Esto es lo que hago presente al Ilmo. Cabildo á saber el arreglo interior de los Infantillos en cumplimiento de la comisión de V.S.I. y lo demás que abraza este escrito unicamente como propuesta por si fuese del agrado de V.S.I. adherir á ella:

Valencia 16 de Octubre de 1.797.

Francisco Tabares de Ulloa." [signat i rubricat]

(ACCV, 324 : 105-106).

Vista la qual cosa, podem fer-nos una idea bastant aproximada de quines eren les normes i horaris que havia de respectar i els valors morals i ètics que havia d'inculcar-los als xiquets, per quant era també cosa de la seua responsabilitat, com educador dels infants. Però açò no és tot, sinó que a més a més, al tindre'ls allotjats a casa seua, el mestre es convertia també en el seu tutor i per tant assumia el compromís d'alimentar-los i vestir-los adequadament, conforme els criteris que també el capítol ordenava. Per això, si l'horari dels infantets realment era tan rígid com hem vist, era perquè es proposava en aquestos reglaments; és a dir, des de les cinc i mitja del matí fins a les deu de la nit de forma continuada havien de tenir ocupades totes les hores del dia atenent als seus estudis, classes i oficis litúrgics i només després del dinar del mig dia disposaven d'una hora per als seus jocs -encara que també supervisats pel mestre-. D'on podia tenir el mestre temps per a assumir els seus compromisos com a compositor al servei del capítol?

D'altra banda, queden clarament reflectides quines eren aquestes obligacions, de manera que havia de compondre 1 Miserere cada dos anys i 9 villancets anuals per Nadal, el *corpus* i l'Assumpció de la Mare de Déu. En aquest aspecte el mestre no era lliure d'optar per si mateix ni per el contingut ni per la

forma de les seues obres, ja que en aqueixes ocasions composava per les obligacions que li venien imposades pel seu ofici, sempre tutelat i supervisat. Totes aquestes composicions estaven censurades pel "bon gust" i criteri del Sr. canonge Mestre de Capella, que havia de revisar i aprovar les obres amb anterioritat a l'execució, a la qual s'arribava quan ell les haguera autoritzat: tant la música com el text literari, la redacció del qual també corria a càrrec del mestre de capella; així estava previst des del "Reglamento de las Ceremonias del Coro y empleos" del segle XVII:

"(...) Acabadas las Completas **[de la nit de Nadal]** se dice otra Salve además de la del Oficio con mucha Música y esta acabada se canta un Villancico de la misma Virgen a elección y Censura del Canónigo Mtro. de Capilla a quien el Mtro. de Capilla se lo presenta para que vea si le agrada así la letra como la Música."
(ADCV 652/4 : 79).

Segurament açò excedia les capacitats de treball d'una persona normal. Posar-se a estudiar a les 5,30 del matí, sense llum elèctrica. Mantenir ocupats a sis xiquets d'entre 8 i 14 anys tot el dia. No permetre'ls jugar, ni córrer, ni botar, ni parlar... I a més aconseguir temps per a compondre, havent d'atendre els assajos i actuacions de la capella, a més de tenir que copiar els materials de les obres, mantenir en bon ús els antics existents i si fóra procedent tornar a copiar els que es vagen espatllant i a més, portar i tenir al dia ell mateix un inventari de tot l'arxiu. Aquestos mestres de capella havien de ser realment persones excepcionals.

Per tot això obtenia a canvi una remuneració anual de 1.310 lliures 14 sous i 6 diners²⁸² –com veurem desglossat- en què estaven ja inclosos tots els conceptes

²⁸² A aquesta quantitat caldria afegir també les distribucions que s'obtenien per les actuacions de la capella fora de la catedral.

relatius a la manutenció i despeses derivades del cuidat dels infantets. Ja hem vist que una part de l'administració de la catedral funcionava per semestres vençuts, aquest era el cas del salari total que rebia el mestre de capella que s'obtenia amb la suma de diverses partides que responien a altres tantes assignacions: les pensions pels aliments dels infantets, les Distributions que els corresponien als infantets. També cobrava el mestre algunes quantitats per les obres composades que no estaven estipulades en les seues obligacions i per les seues actuacions amb la capella. Cada semestre s'ajustaven els comptes per a veure quant se li devia al mestre per aqueixos conceptes i si fóra procedent, donar orde d'abonar-li la diferència. Així podem observar com a l'abril de 1.813 els comptes són a favor del mestre en 105 lliures, 1 sou i 3 diners:

"Cuenta de lo percibido por D. Josef Pons Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia por su Salario y alimentos de los Infantillos²⁸³ de la misma en el año 1812.

Cobrado de la Thesorería desde 1º de Enero hasta 31 de Diciembre del mismo año	1011 Lb 11 s
Mas por las Distributions de los Infantillos en dicho año según la certificación de d. Josef Soliveres	174 Lb 5 s 9
Mas por las Músicas según otra certificación del mismo	19 Lb 16 s 6
	1205 L 13 S 3.

Importan los alimentos de los 6 Infantillos á 6 rs vellón diarios	872 L 11 S 6.
Mas por su Salario según las Deliberaciones del Ilmo. Cabildo de 15 de Octubre de 1793, y 22 de Marzo de 1805	438 L 3 S

Debe percibir por su Salario y alimentos de los Infantillos.....	1310 L 14 S 6
Ha percibido	1 205 L 1 S 3

Se le restan y debe percibir	0150 L 1 S 3. "
------------------------------------	-----------------

(ACCV, 340 : 136)²⁸⁴

²⁸³ El sistema de equivalències en les fraccions de moneda era 12 *Dineros* = 1 *Sueldo*; 20 *Sueldos* = 1 *Libra*.

²⁸⁴ Les actes capitulars a les quals en fa referència el present acord són exactament les següents: El 15 d'octubre de 1.793 (ACCV, 320 : 140 ss) es va realitzar el nomenament de Josep Pons com a mestre,

Per poder-hi comparar la diferència existent amb la resta de la capella, prendrem com exemple el salari d'Antonio Vicente -ministrer de violoncel- que venia servint en la catedral des de 1.771, i en 1.810 cobrava 150 lliures anuals (ACCV, 337: 183); a esta quantitat caldria afegir al voltant de 20 lliures més en concepte de Distribucions del cor (ACCV, 338 : 183) i les quantitats que s'obtingueren en funció de les actuacions de la capella fora de la catedral. I aquest seria el total perquè, com ja s'ha vist, als músics de la catedral valenciana no els estava permès tocar en el teatre -com pel contrari ocorria en altres catedrals²⁸⁵- on podrien haver obtingut un important sobresou.

L'activitat de la capella.

L'estudi de la labor que desenvolupava la capella de música de la catedral de València hem d'entendre-ho, i ha de ser afrontat, des dels tres punts de vista clarament diferenciats en els quals es basava la seua activitat. D'una banda, el seu funcionament es regia i així venia determinat per l'obligatorietat d'assistir-hi a les celebracions diàries que es realitzaven pel calendari litúrgic durant tot l'any, actuant com un cor *a capella* de cant pla -recolzat sempre pels instruments dels ministrers pels motius d'afinació ja esmentats- que conduïa els resos dels

estipulant-li clarament les diferents partides d'on eixiria el seu salari, especialment es fa referència als 6 *reales de vellón* diaris per cada infantet en concepte d'alimentació. El 22 de març de 1.805 (ACCV, 332 : 48) el mestre va fer present al capítol el moment d'especial carestia en els aliments que s'estava vivint i que amb el seu sou no abastava per a poder atendre dignament als infantets. El capítol va haver de comprendre-ho perquè se mateix dia li van assignar un augment anual de 100 lliures per aquest concepte.

²⁸⁵ Com era el cas de Carles Baguer, organista de la catedral de Barcelona en la mateixa època (Vilar, 1995 : 9).

diferents moments de la litúrgia que es portaven a terme inexcusablement dintre de la catedral. Per un altra l'especial rellevància que havien d'adquirir determinats actes litúrgics, ben marcats pel propi calendari amb especials celebracions que requerien de més pressupòsits fònics i més efectius humans per a aconseguir un major esplendor; a més en ocasions puntuals de caràcter excepcional on la pompa i l'augmentada parafernàlia de gestos també havia de ser ressaltada, dotant a la capella d'uns medis sonors més importants. A tot açò a més, hem d'unir les actuacions que es realitzaven fora de la catedral bé la capella al complet o només una part d'ella, en funció de la quantitat econòmica que l'entitat contractant - confraries, gremis, parròquia, etc.- estigueren en disposició d'assumir.

Per tot açò, en principi hem d'entendre el funcionament de la capella com el que evidentment era; és a dir, que la seua activitat fonamental, raó de ser i per al que havia estat creada i es mantenia, era per donar major esplendor al culte. Per això la seua comesa principal era, i val insistir en això una vegada més, participar diàriament en els resos que a "les hores" havien de realitzar-se en la celebració i manteniment del culte catedralici. Així, hem d'entendre exactament que no es tracta d'un *concert*, on el públic assistent està -podríem dir- amb una actitud còmodament receptiva cap a l'*espectacle* que se li brinda. En aquestes "funcions" litúrgiques es pretén exigir més als assistents. No es tracta d'una actitud de participació directa en l'execució dels cants, però sí precisa de certa implicació en la pregària col·lectiva, en la necessitat de la súplica o en l'alegria grandiloqüent que es mostra mijançant els cants d'alabança. No obstant això, no podem obviar que el celebrant està d'esquena a l'assemblea²⁸⁶, ell és qui està en comunicació

²⁸⁶ Totes les coses bones que ens arriben venen de Déu. Ell és el responsable directe de totes les accions humanes i els beneficis obtinguts. Mostra evident del teocentrisme que regeix el pensament i el comportament de la societat valenciana del moment és el fet que qualsevol motiu d'alegria o benefici aconseguit es associat a la magnanimitat divina, tot té el seu origen en Déu i per tant cal agrair-li-ho. Així veiem com es celebren amb tota la pompa possible i un Te Deum d'acció de gràcies

directa amb Déu i la resta d'assistents són purament testimonis. Però d'altra banda, i ací està la clau per a entendre exactament quina era la comesa de la capella en els cants de faristol -amb el cant pla-, participen a més tots els assistents del clero presents en cada funció. No sols la capella canta. És a dir, la capella de música no actua com una orquestra a la qual cal escoltar exactament, sinó com a motor conductor i aglutinant de tots els beneficiats, canonges i la resta de clergues assistents a la celebració que també "resen cantant". I entre tant el públic assistent -el poble pla- queda en un pretés estat d'elevació espiritual, amb les seues súpliques i rogatives possiblement encomanades i traslladada la responsabilitat de les quals a aqueixes monodies que escolta absort als celebrants en una llengua -el llatí- que no compren.

El segon aspecte, aquell que vindria representat per l'acte de "cantar resant" suposa un major procés artístic, en tant en quant necessita una literatura composta específicament per a això i el consegüent procés de lectura i assajos previ i necessari per a aconseguir la lògica concertació dels intèrprets. Aquesta literatura estava creada baix unes premisses estètiques determinades i originades pel propi objectiu que es perseguia, que al mateix temps comportava l'adopció d'un nombre més gran d'instruments fins a integrar la plantilla completa de l'orquestra i la participació de tots els efectius vocals de la capella.

D'una banda trobem la part orquestral composada ja amb el llenguatge instrumental que li és propi, aprofitant uns importants recursos tècnics i

coses tan diferents com el feliç part de la reina en abril de 1.794 (ACCV, 321 : 90), per haver-se produït l'elecció dels diputats a corts en febrer de 1.810 (ACCV, 337 : 13-15), amb motiu de l'entrada en la ciutat per la porta de Sant Josep del Mariscal Suchet al gener de 1.812 (ACCV, 339 : 7), en l'aniversari del rei Josep I en març de 1812 (ACCV, 339 : 56ss), per l'entrada de les tropes espanyoles en la ciutat al juliol de 1.813 (ACCV, 340 : 206), en l'acte de jurament de la constitució pel capítol també al juliol de 1.813 (ACCV, 340 : 233), pels viatges dels reis i tantes altres ocasions.

expressius –possibilitats per la pròpia qualitat individual dels músics- que el situa en un nivell de dificultat vertaderament important²⁸⁷, ara complint les funcions pròpies d'acompanyament i suport de l'entramat vocal que es construeix sobre, ara col·laborant amb les veus en què el missatge fóra “entendible” de forma certament didàctica, ara destacant una frase del text, subratllant una determinada paraula o bé aconseguint que una frase concreta es pugui convertir en un moment d'arreglament i íntima oració o bé que pugui comunicar l'alegria de la festivitat o transmetre la grandiloqüència més desbordant²⁸⁸.

D'altra banda l'escriptura vocal polifònica, seguint principis responsorials o antifonals, amb els importants contrastos que la diferent sonoritat del primer cor i el cor general proporciona. Per a això, evidentment es comptava amb la participació de la capella al complet reforçada pels instruments necessaris que com hem vist es contractaven per a aquests moments de major lluïment, arribant a formar una agrupació amb uns efectius realment importants, si els comparem amb el costum i ús de l'època que ens ocupa.

En tercer lloc, tindriem les actuacions de la capella fora del marc catedralici, on va arribar a ser vertaderament important l'activitat desenvolupada al voltant de les "migdiades musicals", autèntics concerts sacres realitzats dins del temple. Aquestes actuacions han estat tractades àmpliament al següent apartat.

²⁸⁷ Josep Antoni Alberola (2.000 : 17-21) defèn –com ja hem assenyalat- una tesi pròpia sobre l'adopció de les noves tècniques d'interpretació de la trompa en les capelles del país valencià a principis del segle XVIII, però al marge d'això, tenim constància que en el moment que ens ocupa les trompes utilitzades també són naturals, com veurem, i açò comporta el fet que no s'ha difós encara, aleshores, l'ús del mecanisme per als instruments de metall. Tota aquesta qüestió tindrem ocasió de tractar-la més detingudament en el seu moment.

²⁸⁸ També tindrem ocasió de tractar tots els aspectes relacionats amb la retòrica musical barroca que se'ns mostren tan evidents en la música de Josep Pons, tindrem ocasió de raonar detingudament en el capítol dedicat a l'estudi analític de la seua obra.

Pel que fa al funcionament intern, també estava exactament arreplegat, en l'apartat dedicat a les “Obligaciones de los otros Individuos de la Capilla” del reglament aprovat en 1.796, la manera en què havien de regir-se els càrrecs operatius i administratius necessaris i la forma d'anomenar-los. Així veiem que era responsabilitat del canonge encarregat de la capella el nomenar anualment un “Concertador”, un “Col·lector” i un “Apuntador” d'entre els propis membres de la capella per atendre totes les qüestions derivades de l'activitat quotidiana tals com portar les anotacions diàries del llibre d'assistències, repartir les distribucions, atendre les demandes d'actuacions fora de la catedral acordant i concretant el seu cost, etc. Per la qual cosa a més, rebien un complement al seu salari:

“El Sr Canónigo Maestro de Capilla nombrará todos los años de entre los mismos Músicos, un Concertador, un Colector, y un Apuntador: El 1º tendrá un Peso mensual por su trabajo. El 2º, 6 L. 6 d. Y el 3º, 12 L mensuales.”
(ACCV, 323 : 136)

Així podem veure l'activitat que realitzava l'ajustador respecte als possibles contractes que sorgien per a que la capella actuara fora de la catedral:

“El Sr. Canónigo D. Josef Rivero, superintendente en la Escuela del Canto de esta Santa Iglesia, hizo presente, que por el Ajustador de la Capilla de esta Santa Iglesia, se le había pedido licencia para asistir la Música en la función de la Real Maestranza en el Convento de la Purísima Concepción en el día Domingo 14 de los corrientes y teniendo presente lo acordado el día veinte y dos de Agosto del presente año, por cuya Deliveración hizo peculiar el Ilmo. Cabildo el conceder semejantes licencias, lo proponía para que se estimase lo conveniente y el Ilmo. Cabildo concedió por esta vez el permiso a la Capilla, para que pueda asistir a solemnizar la función del Real Cuerpo de la Maestranza”.
(ACCV, 334 : 9)

Les eixides d'actuacions fora de la catedral van haver de representar una font important d'ingressos extra per als músics, en aqueixos moments tan apurats, ja que des de 1.728 estaven establerts els preus que regirien estes eixides:

"(...) Que no es puixa rebaixar cosa alguna de la tasa que baix se espesara, que ha de servir de regla en tots els actes de Capella, exceptant les funcions amortitzades, y de temps in memorial, con son la música del dia de Sant Ambros en Sant Nicolau, y la del dia de la mare de Deu de la Esperanza en Sant Martí, y altres semejants, en les quals deu assistir la Capella per lo estipendi, que ab antiquo se li ha donat; y que dita tasa dia en esta forma: en los actes de Misses, Vespres, Completes y Siesta de Villancicos en la Esglesia que hiaura Orgue, en cascun acte es donará pera la Capella set Liures y huit Sous y pera el organiste, dotze sous y si el orgue se ha de portechar es convindrà el organiste en la part; Y en les Misses ab Te Deum se añadiran tres Liures mes: en los actes de processons claustrals en qualsevol Esglesia, o, per lo rededor de ella, es donarán set Liures y huit Sous pero si se alluñaran notablement de la Esglesia, huit Liures y huit Sous; En los actes de Maytines y de Te Deum Laudamus, si hia Orgue en la Esglesia hon fan lo acte es pagará pera la Capella huit Liures, y huit Sous, y dotze Sous pera el Organiste; En les soterrars de una tanda en Missa de Requiem, huit Liures: si es Missa blanca, ó, del dia, com també Vespres, nou Liures; en soterrar sens Missa, ni Vespres sis Liures y en los de dos, o, mes tandes, les dos primeres es paguen per sancer, y en les demes el Mestre, ab los quatre Músics sacerdots mes antics faran la conveniencia, que el pareixerá; de un Miserere ab tota la Capella sis Liures; En les funeraries de una Missa ab respons, á dotze, es donarán deu Liures, en una acció de gracies tant solament de Te Deum Laudamus sis Liures; y en funció de letanies, nou Liures.

Item; Que tots els actes acompanyats de violins, á mes de la Liura mes, y si es fora de Valencia, dos Liures, de forma que sien tres Liures en tot, per lo gran exces y diferencia del treball."

(APCV llig 3.212 : 1.458 - 1.461v).

És a dir, els preus resultants eren els següents:

Misses amb orgue	7 Lb 8 s, l'orgue 12 s.
Si s'afegia Te Deum	+3 Lb
Processons	7 Lb 8 s, ó 8 Lb 8 s.
Maitins	8 Lb 8 s; l'orgue 12 s.
Soterrar i Requiem	8 Lb
Soterrar sense missa	6 Lb

Missa del dia	9 Lb
Miserere de tota la capella	6 Lb
Funeral i Missa a 12	10 Lb
Acció de gràcies	6 Lb
Lletanies	9 Lb

Aquesta activitat al marge del marc catedralici devia d'èsser tan abel·lidora que possiblement ocasionara quelcom problema quan coincidia amb una funció de la catedral. Per això, és tingué que regular de nou amb un apartat dedicat a aquestes actuacions a fora, tant de la capella al complet, una part d'ella, com els infantets i fins i tot controlant també l'actuació individual d'alguns dels seus components.

"No podrá salir la Capilla en los días que se canta en la Iglesia, sin expresa licencia del Sr. Canónigo Maestro de Capilla. Ningún Músico en particular podrá ir por sí solo, y sin hacer cuerpo con la Capilla á cantar fuera de la Iglesia bajo pena de 1 L de multa. Si los Músicos se hallan convocados para asistir à alguna función fuera de la Iglesia, y se excusan sin legítima causa, no queriendo asistir, serán multados en 1 L."

(ibíd.)

Aquest assumpte devia portar més problemes, perquè uns anys després, en 1.806, amb motiu d'una sol·licitud per a actuar a Carlet part de la capella -que el capítol va desestimar rotundament- es van prendre tan severes mesures respecte d'això que van arribar a prohibir-se per a sempre les actuacions de la capella fora de la ciutat, la qual cosa ocasionaria el consegüent descontent entre els músics ja que se'ls privava de la possibilitat d'obtenir aqueix important sobresou. Per a donar més solemnitat a l'assumpte, com en els moments de vertadera transcendència, el capítol ho va comunicar reunint per a això a tota la capella -sense possibilitat de falta- en la sala capitular, convocats pel Pertiguer, perquè cadascun estiguera sabedor exactament de tot el que s'havia decidit sobre el tema

i conegueren expressament la prohibició d'eixir fora de la ciutat sense la corresponent llicència capitular:

“En dicho día el Sr. Canónigo D. Manuel de Navia encargado de la Escuela del canto, y Capilla de esta Santa Iglesia hizo presente al Ilmo. Cabildo, que se le había pedido licencia para que algunos de los Músicos de dicha Capilla pasasen à la Villa de Carlet, para cantar en el día de la Natividad de N. Sra. En el próximo mes de Septiembre que en esta Santa Iglesia quedarían bastantes Músicos para la asistencia en dicha festividad, y que á este modo se les había dado licencia en otros años; Pero considerando el Sr. Navia que esto había sido un abuso, que debía remediarse renovándose los establecimientos del Ilmo. Cabildo, y haciéndoles saber debidamente á todos los Músicos de la Capilla, para su exacto cumplimiento y observancia acordava, y nuevamente producía: Que por Deliberaciones de 8 de Marzo de 1.597 (Protocolo fol. 539) está mandado que no puedan salir los Músicos á cantar fuera de la Seo, en los días en que se acostumbra cantar en ella, sin expresa licencia del Cabildo, y que haciéndolo de otro modo sean multados; Que los Infantillos no puedan salir á cantar dentro ni fuera de la Ciudades sin expresa licencia del Cabildo, según Acuerdo de 18 de Junio 1.757; siendo todo ello conforme a la Pauta y gobierno establecido por el Ilmo. Cabildo en orden al Maestro de Capilla y demás Músicos de nuestra Santa Iglesia por su Acuerdo de 17 de Agosto 1.714 (Protocolo fol. 1.075b); Que por Acuerdos de 23 de Enero 1.796, se mandó fuesen multados con ocho reales de vellón cada uno de los Músicos que faltasen a las obligaciones de su oficio, y por los de 8 de Agosto de 1.796, y 16 de Octubre 1.797 se les hizo recuerdo de las obligaciones de Infantillos, y Músicos; Y últimamente que por el Acuerdo de 22 de Junio 1.804, se mandó que no gozen de Solaz los Músicos en Domingos, y días colendos, aunque no haya Música, ni aún a Quatro. Enterado el Ilmo. Cabildo de quanto está prevenido por las Constituciones y Acuerdos sobredichos, sobre las obligaciones de los Músicos de la Capilla de esta Santa Iglesia, mandó se cumpla, guarde, y observe exactamente lo que sobre esta materia está repetidamente mandado; a saber:

Que en días de primera Clase, ò que se celebren con pompa de primera Clase nadie falte a la Capilla;

Que para salir fuera de la Ciudad tengan los Músicos obligación de pedir, y obtener la expresa licencia del Ilmo. Cabildo, como hasta el día se ha observado, y que á ningún Infantillo se le de licencia;

Prohibiéndose absolutamente para ahora y para siempre el salir la Capilla, ò parte de ella à cantar por los Pueblos;

Que haga saber à cada uno de los Individuos de dicha Capilla por el vicesecretario convocádoles à este fin por el Pertiguero a la Sala Capitular, y tomando razón de si alguno falta.

[anotat al marge:] les hize saber este acuerdo á todos los de la Capilla = Ortells.”
(ACCV, 333 : 193).

D'altra banda, també es conserven en l'arxiu documental de la catedral la col·lecció completa dels "Libros de Mesadas, Tercias de los salarios de los Oficiales de Altar y Coro, Músicos, Subalternos y dependientes del Ilmo. Cabildo" que comença l'any 1.801 i es pot fer el seguiment de la sèrie perfectament fins 1.819. Veurem la primera anotació a mode d'exemple:

"Pago de salarios que deve hacer el Dr- D. Josef Laguia Tesorero, de los Oficiales de Altar y Coro y Músicos de esta Santa Iglesia, según Deliberación de 1º de Mayo de 1.802.

Anglés: 1º Organista	76# 13# 4
Abella: Contralto de 1º Coro	63# 03# 8
Aliaga: Tenor: plaza extraordinaria	18# 06# 8
Bendris: Tenor de 1º Coro	18# 06# 8
Durán: Acólito 3º Mozo de Capilla	11# 13#---
Beneyto: Baxoncista	20#-----
Bellido: Baxoncista	13# 06# 4
Cabo: Capellanía de tiple y 2º Organista	31#-----
Durán: Acólito Mozo de Capilla	11# 13# 4
Hortelano: Chirimista	20#-----
Jordá: Soixantre 2º	109#-----
Lorca: Sochantre 1º	105#-----
Mascarós: Sochantre 3º Supernumerario	90#-----
Moreno: Acólito Mozo de Coro	16# 13# 14
Pons: Maestro de Capilla	195# 09# 8
Prats: Contrabajo o violón	6# 13# 4
Sanz: Manchador de los órganos	20# 02#---
Terranegra: Capellanía de Tenor	18# 06# 8
Vidal: Acólito Mozo de Coro 2º	16# 13# 4
Vicent: Violoncelo	13# 06# 4

Pago de los Salarios que debe hacer el Dr. D. Josef Laguia Thesorero á los Oficiales de Altar y Coro, y Músicos de esta Santa Iglesia según Deliberación de 13 de Diciembre 1.801. Y por la Tercia anticipada de 1º de Septiembre de 1.802.

Pons: Maestro de Capilla	195 Lb 9 s 8
Anglés: 1º Organista	76 Lb 13 s 4
Cabo: 2º Organista	64 Lb 6 s 8
Llorca: 1º Sochantre	105 Lb -----
Jordá: 2º Sochantre	105 Lb-----
Mascarós: 3º Sochantre Supernumerario	50 Lb-----

Abella: Contralto primero	63 Lb 6 s 8
Terranegra: Capellania de Tenor	18 Lb 6 s 8
Bendris: Tenor de 1º Coro	18 Lb 6 s 8
Aliaga: Tenor plaza extraordinaria	18 Lb 6 s 8
Moreno: Acólito primero Mozo de Coro	16 Lb 13 s 4
Vidal: Acólito segundo Mozo de Coro	16 Lb 13 s 4
Durán: Acólito 3º Mozo de Capilla	11 Lb 13 s--
Beneyto: Bajonista primero	20 Lb-----
Bellido: Bajonista segundo	13 Lb 6 s 4
Ortelano: Chirimista	20 Lb-----
Vicent: Biolonchelo	13 Lb 6 s 4
Sans: Manchador de Órganos	20 Lb 2 s--
Prats: Contrabajo o Biolon	6 Lb 13 s 4

(ADCV llig 5511 s/n).²⁸⁹

Totes les llistes estan signades en cadascun dels assentaments pels interessats o en el seu nom, el mecanisme es correspon amb un full de salaris i havia d'actuar com a justificant del pagament realitzat. Les relacions contenen a més d'aquestos tots els oficials d'altar: Domers, Diaques i Sub-diaques. És curiós com es canvia de criteri de la primera a la segona anotació. La primera és per orde alfabètic i a partir de la segona desapareix aquest orde i s'organitza per la importància del càrrec que s'ocupa²⁹⁰.

En un altre orde de coses, també va caldre que el capítol definira amb tota exactitud que cada un ocupara el seu càrrec i exercira exclusivament la seua part, perquè possiblement hagueren hagut desencontres entre alguns dels membres de la capella sobre aquest assumpte, i així va quedar clarament registrat a les actes:

²⁸⁹ Es tracta dels Llibres de l'Administració de la fàbrica.

²⁹⁰ Es repeteix la relació sense canvis importants en 22 de desembre de 1.802, 2 de maig de 1.803, 1 de setembre de 1.803, 22 de desembre de 1.803, 1 de gener de 1.804, 2 de maig de 1.804, 1 de setembre de 1.804, 22 de desembre de 1.804 ací es produeix augment d'alguns salaris; 2 de maig de 1.805, 2 de desembre de 1.805, 2 de maig de 1.806, 1 de setembre de 1.806, 1 de desembre de 1.806. A partir del 16 de maig de 1.807 l'aparició es converteix en mensual i després de maig de 1.811 es reflecteix també el descompte per contribució que es practica al total que ha de percebre cada individu.

"Cada Músico deberá cantar en el Coro que le corresponde según su empleo, los de primer Coro à primero; y los de 2º à 2º; y quando falte alguno de ellos, el Maestro de Capilla, nombrará el que le parezca para que supla qualquier papel, y el que no obedeciese será multado en 1 L."

(ACCV, 323 : 136).

També es definia l'obligatorietat inexcusable d'assistir-hi als assajos programats pel mestre per a la concertació d'alguna obra nova:

"Siempre que el Maestro convoque la Capilla para qualquier prueba de alguna obra que haya de cantarse deberán asistir todos, y el que no obedeciese, será multado en 1 L."

(*ibíd.*).

Aquest assumpte, els assajos, degueren de ser una cosa especial, si atenem a l'expectació que despertava en el poble pla escoltar per primera vegada les noves composicions del mestre; especialment els assajos generals dels villancets de Nadal que es realitzaven la vespra de la celebració²⁹¹. Els villancets que es cantaven al llarg de la litúrgia de la pròpia nit de Nadales eren un vertader esdeveniment per a la ciutat arribant en ocasions a ocupar varies pàgines els comentaris sobre ells als periòdics. Així ocorria en el Nadal de 1.794 arran dels villancets que s'havien interpretat aqueix any, quan diversos articles epistolars apareixen publicats a la premsa del moment entre el "Incògnito" i "el Amante de la Verdad" lloant l'expressió i la qualitat de la música composta per a l'ocasió pel mestre Josep Pons (DV. XVIII, 184: 369 – 370; XIX, 5: 17 – 18)²⁹².

²⁹¹ Era tan important l'esdeveniment, que com a tal s'anunciava en la premsa diària, així podem veure per exemple com ho feia el "Diario de Valencia" del 21 de desembre de 1.794 (XVIII núm. 174 : 332): "En la Santa Iglesia Metropolitana .../... esta tarde será el ensayo general de los Villancicos de Noche Buena".

²⁹² Dels dies 31 desembre de 1.794 i 5 de gener de 1.795.

Es componien com sabem especialment quatre distintes per a cada any i els textos s'editaven i enquadraven per l'impressor oficial amb tots el permisos adients ²⁹³; els venien els infantets del cor i els xiquets del col·legi de Sant Vicent la mateixa vesprada de l'assaig dintre del temple. Tot això ocasionava més d'un mal de cap al capítol, ja que el poble prenia a l'assalt la catedral amb el possible risc pel perjudici que podia sofrir el seu noble cadiratge. Per a tals ocasions és de suposar lògica la pretensió del capítol -possiblement a petició del propi mestre- que la capella estiguera al complet per a donar una imatge més seriosa, poder assajar amb un mínim de rigor les noves obres que s'anaven a estrenar i aconseguir una interpretació acceptable sense riscos ocasionats per la repentització ²⁹⁴.

²⁹³ A la Biblioteca de la Universitat de València es conserven diversos exemplars de quaderns amb les lletres dels villancets compostats pel mestre Pons per als anys 1.798, 1.805, 1.806, 1.808 i 1.809 amb les signatures: Var. 331 (12), (13), (14), (15) i (16). Vid.: documents 010 i 011.

²⁹⁴ Sabem de la confusió que s'organitzava aqueixa vesprada en què el temple estava obert i era lliure l'accés del poble al cor, per les peticions de canviar d'ubicació l'esmentat assaig que apareixen reflectides en l'acta de la parauleta celebrada el 20 de desembre de 1.793, com hem referit anteriorment (ACCV, 320 : 160). Uns anys després continuava insistint en el mateix, com sabem per l'acta del capítol celebrat el 2 de gener de 1804 en el qual tornava a fer la mateixa recomanació (ACCV, 331 : 1-2).

3.1.3.

JOSEP PONS MESTRE A LA SEU DE VALÈNCIA.

La seua oposició.

El dia 1 de juny de 1.793 (ACCV, 320 : 108-110) el prevere D. Francisco Morera va demanar a D. Francisco Tabares d'Ulloa –canonge que estava encarregat de la capella aqueix any- que traslladara a l'Il·lm. capítol la petició per què li fóra concedida la jubilació de mestre de la capella, càrrec que venia desempenyant al llarg de 29 anys, des que aprovara les oposicions l'any 1.768, a causa d'estar patint una llarga malaltia que li impossibilitava continuar exercint les funcions del seu ofici. De fet, des del dia 16 del mes anterior era mossén Abella, capellà cantor de la capella, -com hem dit- qui havia assumit tots els assumptes del mestre i estava substituint-lo en totes les seues ocupacions, incloent també el cuidat i manutenció dels infantets.

"(..) En dicho día el Ilmo. Cabildo acordó que a Msn. Josef Abella contralto de la precedente Iglesia se le den 100 L. de gratificación por el trabajo que ha suportado en cuidar y instruir á los seis Infantillos desde el día 16 de Mayo próximo pasado, en que por Deliberación del mismo día se pusieron a su cargo, durante la enfermedad jubilación y vacante de D. Francisco Morera Maestro de Capilla, hasta el día 26 de Noviembre de este año, en que tomó punto de residencia D. Joseph Pons ..."

(ACCV, 320 : 157-158).

El capítol va atendre la seua súplica i tal com havia fet en altres ocasions, després d'estudiat el comportament que havia mantingut al llarg dels anys que va estar prestant el seu servei, va decidir que s'assignara 300 lliures anuals de pensió vitalícia més les 63 lliures per la capellania de contrabaix que corresponia al mestre –per la còpia i manteniment dels papers com sabem- a més de les

distribucions del cor i la porció de la capella de música que s'acostumava donar als músics jubilats, quantitat igual a la que li havia atorgat en la seua jubilació al mestre Joseph Pradas ocorreguda 46 anys abans, el 22 de febrer de 1.747,

**"(...) cuia jubilación es la misma que el Ilmo. Cabildo concedió el 22 de Febrero 1.747 a Msn. Joseph Pradas Maestro de Capilla que fue de esta Santa Iglesia."
(ACCV, 320 : 108-110)**

En la reunió capitular immediata, celebrada el dia 8 del mateix mes, el canonge D. Francisco Tabares –novament complint amb el càrrec que li corresponia- va exposar al capítol la necessitat d'augmentar els emoluments que percebia el mestre, en mostra de la importància i dignitat de la plaça i que era la principal de la capella, a més del molt que havien pujat els preus dels aliments necessaris per als infantets, que com sabem també corresponia al mestre ocupar-se'n de la seua manutenció. Així ho va entendre el capítol i després dels motius exposats pel Sr. Tabares va aprovar que s'augmentara el salari del mestre en 93 lliures anuals, que serien ja per a qui cobrira la vacant creada amb la jubilació de Morera²⁹⁵. A més es va acordar també que a la mort de Morera se li afegiren les 63 lliures per la capellania de contrabaix -que com hem vist anava associada al càrrec- la qual se li havia concedit com a complement a la seua jubilació.

²⁹⁵ Les 93 lliures s'assumien repartides entre diferents administracions, com era habitual en la comptabilitat del capítol: 13 lliures de l'Administració del Sr. Ponbons, 30 lliures de l'Administració del Sr. Tapia, 30 lliures de l'Administració de l'Almoyna i 20 de l'Administració del Sr. Milà. Evidentment és una prova més de com resulta de complicat aquest entramat de comptes diferenciats, tenint present que cada nou acord que s'adopta pel capítol -de tota classe, no sols econòmic- s'assumeix i manté exactament igual, sense la més mínima variació durant anys i anys; fins i tot, arriba a sobrepassar les pròpies persones afectades per aqueixos canvis i el successor hereta el lloc exactament en les mateixes condicions i càrregues, sense obtenir cap modificació. Com ja hem dit, el capítol s'aferra fortament a les tradicions. Aconseguir un canvi de comportament per petit que siga, requereix de motius realment molt importants i sempre el sotmetrà a la voluntat de la junta de canonges, la qual estudiarà tot el procés històric d'aqueix tema -arribant fins el principi- abans de prendre una decisió.

"En dicho día el Señor Canónigo D. Francisco Tabares de Ulloa encargado por el Ilmo. Cabildo para ver si se le podía aumentar el salario al que se nombrase Maestro de Capilla cuya Plaza se hallava vacante por jubilación hecha en el día primero de los corrientes à D. Francisco Morera, hizo presente ser digna dicha plaza por ser la principal de la Capilla, y tener que mantener y alimentar à los seis infantillos, que tiene la Iglesia, el que se le dotase con más emolumentos, que hasta ahora ha tenido, por haver subido mucho de precio todos los víveres..."
(ACCV, 320 : 111-113).

Però al contrari del que era d'esperar no es van publicar immediatament els edictes anunciadors de la vacant produïda –que és com venia fent-se segons el costum- sinó que es va ajornar la decisió un mes, perquè el capítol poguera estudiar-ho i decidir el procediment que s'anava a seguir.

"(...) se acordó que en atención de haver sido convocado el Ilmo. Cabildo para resolver sobre si se pondrán ó no edictos à la Plaza de Maestro de Capilla vacante por jubilación de D. Francisco Morera y después de un maduro examen, y expuestos todos los motivos que inclinavan à uno y otro extremo, y vistos todos los exemplares antiguos que se hallan relativos à la Plaza, y metodo que se observó en la Última provisión hecha por concurso, pareció al Ilmo. Cabildo suspender la actual vacante por espacio de un Mes, y en el interin tomar informe de todos los que se presenten pretendientes al referido Magisterio para que en vista de lo que informe el Sr. Canónigo Maestro de Capilla, tomar el Ilmo. Cabildo la última determinación en este particular, y proveher la Plaza del modo que le parezca más conveniente."
(ACCV, 320 : 119).

I així va ocórrer en la junta capitular del mes següent. El dia 17 d'agost s'havia convocat al capítol expressament per a debatre aquesta qüestió. Després d'estudiats tots els particulars respecte d'això, es va decidir per unanimitat que s'expediren els edictes de la convocatòria, especificant que els opositors havien d'enviar una obra treballada per ells mateixos –assegurant-ho baix jurament que així era- la qual seria jutjada pel tribunal que el capítol tinguera a bé nomenar. Perquè s'encarregara de triar als jutges que havien de decidir sobre l'aspecte musical, se li donà comissió a D. Francisco Tabares. Deixant a més molt clar en

la convocatòria que no sols es valorarien els aspectes tècnics musicals de la composició; donat què el mestre havia d'assumir l'educació dels infantets, es pretenia concedir la plaça a la persona que es considerara més idònia en quant els valors cristians i d'educació que havia d'inculcar-los i que demostrara bons costums, de manera que fóra capaç de mantenir l'harmonia i unió necessàries per al seu correcte funcionament entre els membres de la capella.

"(...) habiendo oido sobre el particular lo expuesto por el Sr. Canónigo D. Francisco Tabares de Ulloa Maestro de Capilla, y después de haver conferenciado sobre el asunto todo lo que podía ser más útil para la provisión de la plaza que se halla vacante, el Ilmo. Cabildo por votos secretos nemine discrepante dispensó los edictos de la convocatoria a la oposición de dicha Plaza y se mandó que [a] todos los pretendientes del Magisterio cuios memoriales se hallan archivados se les escriba para que remita cada uno de ellos una obra trabajada por si mismo acreditándolo con su firma y con la acerción en caso necesario de la Fe del juramento y que se les prevenga que dicha obra Compuesta y trabajada por si solos la remitan quanto antes para en vista de cada una de ellas forme el Ilmo. Cabildo concepto de el más idóneo, hábil y a propósito para el Magisterio, y hazer la Provisión por el mismo en las Personas que juzgue más correspondiente, atendiendo no solo a la habilidad en la composición, sino en todas las demás circunstancias que deven unirse en un Maestro de Capilla de quien depende la enseñanza de los Niños que entran en la Capilla para servicio de la Iglesia, y los entregan sus padres no solamente para que se les enseñe la Música sino para la educación de las buenas costumbres y de quien igualmente suele proceder la unión y buena armonía de todos los demás Músicos de la Capilla por el respeto Decoro y buen trato con que debe portarse con ellos para cuia inspección y examen de las obras se dio comisión al Sr. Canónigo D. Francisco Tabares de Ulloa como Maestro de Capilla para que tomando los informes correspondientes y valiéndose de las personas que conceptue mas desinteresadas y que mejor puedan dar su dictamen en punto de composición, gradúen las obras compuestas y remitidas para el obtento del magisterio, y evaluado todo por el referido Sr. Canónigo D. Francisco Tabares de Ulloa de parte al Ilmo. Cabildo, e informe sobre todos los extremos referidos para que el Ilmo. Cabildo pase con entero conocimiento a hazer la Provisión de la Plaza vacante en la Persona en quien concurra las circunstancias deseadas."

(ACCV, 320 : 130ss).

De fet, una vegada arreplegada la informació dels pretendents que havien presentat memorials, el capítol es va decidir per un nou procés, ja que fins llavors sempre s'havien cobert aqueixes places mitjançant oposicions celebrades a

València on estaven presents els aspirants. En aquest cas es va decidir optar per una forma distinta: els pretendents enviarien els seus exercicis havent-los treballats des de les seues localitats d'origen; potser per evitar les importants despeses derivades de les subvencions que s'acostumava concedir per a atendre les despeses del viatge dels opositors -recordem com es va fer en les oposicions al magisteri de la catedral de Salamanca de l'any 1.789 a les quals es va presentar Pons-. Però a més, per poder comparar la qualitat dels opositors per mitjà de les habilitats demostrades, encara es va pensar millor i el capítol va decidir -a proposta del canonge D. Manuel de Navia i feta en reunió urgent de *parauleta*- que tots treballaren una única obra i que fóra la mateixa, elegint per a això l'himne a *Santo Tomás de Villanueva*, i així consta a les actes que se'ls va enviar una segona carta als opositors perquè prengueren coneixement del nou mètode a seguir.

"El Sr. Canónigo D. Manuel de Navia hizo presente, que haunque á los opositores y pretendientes de la Plaza de Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia se les tenia escrito y pedido las obras trabajadas por ellos solos, con arreglo a lo dispuesto en el cavildo del sía 17 de los corrientes, le parecía lo más conveniente para tomar pleno conocimiento de sus respectivas habilidades, el que se dispusiese por parte del Ilmo. Cavildo el remitir a cada uno de ellos, una obra misma para que la pusiesen en música, según el método y explicación que el referido Sr. Navia reportaba a palabreta, que era el Hymno del Santo Thomás de Villanueva, lo que aprobado por los señores que asistieron a dicha palabreta, mandaron se escribieran segundas cartas, con inclusión del hymno y papel de instrucción..."
(ACCV, 320 : 133).

D'aquesta forma, seguint l'encàrrec del capítol, el Sr. Tabares d'Ulloa va delegar el treball de jutjar i dictaminar sobre les obres presentades a l'oposició en D. Rafael Anglés, primer organista de la catedral i en el frare jerònim D. Francisco Vives del monestir de Sant Miquel dels Reis (ACCV, 320 : 141)²⁹⁶. Per

²⁹⁶ Fray Francisco Vives, havia sigut mestre de capella en la catedral de Sogorb des del 29 de maig de 1.762 fins al 24 de novembre de 1.771, qui va fer professió de fe en el monestir de sant Miquel dels Reis, on es trobava en aquell any de 1.793 (Climent, 1.984 : 264). Deia el baró d'Alcalá que es

aquest treball se'ls va pagar la important quantitat de 50 lliures a cadascun²⁹⁷, la qual cosa ve a confirmar la importància que el propi capítol li concedia a la plaça de mestre; per altra banda ja hem comentat l'interés que despertava i com resultava de seductora per a qualsevol músic que tinguera pretensions, no sols pel ben remunerada que estava, sinó també per la categoria que atorgava al seu posseïdor. Per a això s'havia recorregut ni més ni menys que a D. Rafael Anglés, el qual gaudia d'una gran fama no sols a València sinó a tota Espanya, on se'l coneixia com “D. Rafael el de Valencia”²⁹⁸.

De l'expectació i l'interés despertats per aquesta abellidora plaça en la Seu valenciana obtenim una mostra evident en comprovar que s'havien presentat nou pretendents a l'oposició, enviant les seues obres des de punts tan distants com ara Osma, Sigüenza o Pamplona. Els aspirants van ser Melchor Juncá, Vicente Aduar, Josef Morata, Josef Gil, Joaquín López, Bernardo Gutiérrez, Francisco de la Huerta, Francisco Cabo i Josep Pons. S'havia seguit el costum d'assenyalar amb una marca els exercicis d'oposició perquè l'elecció fóra més asèptica amagant-se qui era l'autor de cada treball; però atenent el judici emès pels examinadors en el seu dictamen donat el dia 7 d'octubre -malgrat que el nivell de tots els opositors va estar bastant elevat- el treball de Pons va ser mereixedor

conservaven 51 obres en la catedral de Sogorb (Ruiz de Lihory, 1.903 :433), però no coincideix amb el catàleg més recent de la catedral de Sogorb realitzat per José Climent (Íbidem : 264-267) on només figuren 34 obres. També deia que es conservava un villancet seu en l'arxiu de la catedral de València; no obstant això, novament no coincideix amb l'últim catàleg realitzat també per José Climent, on no figura cap obra seua a la catedral de València (Climent, 1.979).

²⁹⁷ Capítol del dia 15 d'octubre de .1793.

²⁹⁸ Dades importants sobre la figura de D. Rafael Anglés y la càtedra de cant que ocupava al Seminari Sacerdotal de València, compaginant aquest càrrec amb el d'organista de la Seu, van estar publicades per Josep Climent a les *Actas del X Simposio de Teología Histórica*. València, 2.000. A més, un dels últims treballs publicats també per Josep Climent està dedicat als organistes de la catedral valenciana al llarg de la història; allí es presenten totes les dades conegudes pel moment sobre D. Rafael Anglés. (Climent, 2.002 : 136-143).

d'estar destacat per damunt d'els demés per "ser superior a los demás absolutamente en todo" sense especificar-nos més detalls²⁹⁹:

"Ilmo. Sr.

Vistos los papeles que han enviado los nueve pretendientes al Magisterio de Capilla de esta Santa Iglesia y examinados con el mayor cuidado que hemos sabido y de que somos capaces: juzgamos ser superior absolutamente en todo el del Borrador del Hymno de N. Stº Prelado que lleva la letra X.

No entendemos por esto reprobamos las obras de los demás, aunque inferiores al dicho.
Valencia Octubre 7 de 1793.

Fr. Francisco Vives. Rafael Anglés Pbro. y organista de esta Santa Iglesia.

[Signat i Rubricat]

Pretendientes al Magisterio de Capilla:

D. Bernardo Gutierrez Pbro.

Racionero i Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Osma Hymno O.

D. Melchor Juncá

Racionero Diácono i Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Tarragona.. Hymno L.

D. Vicente Adsuar

Pbro. Racionero i Sochantre de la Santa Iglesia de Siguenza Hymno R.

D. Josef Morata

Diácono, Maestro de Capilla de la Iglesia Colegiata de S. Felipe Hymno P.

D. Francisco Cabo

Diácono Organista de la Santa Iglesia de Orihuela Hymno T.

D. Josef Gil Racionero

Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Teruel Hymno D.

D. Joaquin Lopez Pbro.

Medio Racionero i Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Orihuela Hymno S.

D. Francisco de la Huerta

Racionero i Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Pamplona Hymno N.

D. Josef Pons

Sub-Diácono Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Gerona Hymno X.

Fco. Tabares." **[Signat i rubricat]**³⁰⁰

²⁹⁹ És molt gratificant observar com D. Rafael Anglés, verdadera ànima d'aqueix tribunal, mantenia un criteri clar i mostra tal equanimitat amb el seu judici, que malgrat que entre els aspirants també es trobava el seu alumne Francisco Cabo, ell va proposar sens dubte a Pons.

³⁰⁰ Aquesta acta de l'oposició es conserva en full solt inserit per entre mig de les pàgines del volum 320 de les actes capitulars. Creiem que es tracta de l'obra *Pastorem canimus*, a 8 veus mixtes i acompanyament, en la portada del qual diu textualment: "Himno para la oposición de Valencia, año 1.792". Com la referència l'obtenim del catàleg de José Climent, vam pensar en un principi que es tractava d'una errata de transcripció, però gràcies a la col·laboració del propi D. José Climent, hem

A la vista de l'esmentat informe dels jutges, el capítol en la següent junta capitular celebrada el dia 15 d'octubre de 1.793, va respectar el criteri d'aquestos –cosa que no havia estat sempre necessàriament d'aqueixa manera- de nomenar per unanimitat a Josep Pons com a Mestre de Capella, atorgant-li totes les prerrogatives i havent d'assumir també totes les obligacions inherents al propi càrrec.

“(...) el enumerado Ilmo. Cavildo en vista del Dictamen, dado por el padre Francisco Vives del monasterio de S. Miguel de los Reyes,y D. Rafael Anglés, Primer organista de la presente Iglesia, examinadores de las obras de los Pretendientes à dicho Magisterio: Eligió y nombró por Maestro de Capilla de esta misma Santa Iglesia Metropolitana, nemine discrepante á D. Josef Pons Sub-Diacono Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de gerona, con el Salario anno y alimentos, de los seis Diputados ó Infantillos acostumbrados, y à mas noventa y tres Libras, de aumento asignado nuevamente, para ambos efectos, según Deliberacion de 8 del referido Mes de Junio [i] 63 libras por la Capellania de Contrabajo Mayor, que se agregó a dicho Magisterio, pagadoras de la administración de la Almoyna, después de verificada la muerte de D. Francisco Morera, por haversele reservado à este en su Jubilación, durante su vida, las Distribuciones dl Coro, de las que le señaló ciento veinte libras por congrua sustentación, y poder ser promovido, à los Sagrados ordenes de Diácono Presbítero, con todos los demás emolumentos y gracias, que han gozado sus Antecesores en dicho Magisterio y con la obligación y cargo de educar y enseñar , à los seis Diputados ó Infantillos y cumplir las demás obligaciones anexas á dicho Magisterio...”.

(ACCV, 320 : 140).

Prevenint la pròxima arribada a València de Josep Pons per fer-se càrrec del lloc que havia guanyat, el capítol va disposar que es llogara una casa -ja que en

pogut comprovar sobre el manuscrit original que no és així. Possiblement el títol de la portada es posara posteriorment i de memòria per una altra ma, sense consultar la data real de les oposicions, i aqueix seria el motiu pel qual aquesta apareix canviada; perquè com ja s'ha dit les proves es van realitzar un any després, en 1.793. (AMCV, 2.350, 136/1). En la pàgina 334 del citat catàleg de José Climent, podem comprovar que -amb la mateixa música i distint text- es troba l'himne de Vespres del beat Joan de Ribera: *Finis hic laetus*, a 5 veus mixtes, (AMCV, 2.330; 135/4). L'esmentat catàleg ens remet també -amb la mateixa música- als textos de l'himne a Sant Tomàs de Vilanova: *Pauperum Patri* (Climent, 1984 : 665). Existeix també una còpia del mateix himne de l'any 1.795 a l'arxiu de música del col·legi del *Corpus Christi*: *Pastorem canimus*, a 8 veus mixtes i acompanyament (AMP, 4702; P17/18).

aqueixos moments no disposava de cap lliure de les de la seua propietat, com haguera preferit- perquè el nou mestre poguera allotjar-se junt amb els sis infantets. La casa havia d'estar prop de la catedral per evidents motius de comoditat, ja què com sabem havien de desplaçar-se diverses vegades al dia, els xiquets i el mestre, per a complir amb les seues obligacions en els oficis catedralicis. Es va trobar una disponible molt pròxima, en el carrer de la confraria de Sant Jaume -que a les hores estava ubicada en el Segon Barri del Quarter de Serrans³⁰¹-, edifici que encara existeix avui en dia al costat del convent de la Puritat.

No obstant això, Pons va prendre possessió de la seua plaça el dia 26 de novembre següent, com ja hem vist (ACCV, 320 : 157)³⁰². S'havia desplaçat des de Girona amb tota la seua família i com en el Nadal d'aqueix any -assumint amb gran celeritat les seues obligacions com veiem- havia demostrat la seua habilitat i correcte acompliment de les seues funcions a plena satisfacció del capítol, a proposta del Sr. Tabares d'Ulloa es va decidir recompensar-li amb una gratificació de 200 pesos (100 de l'Administració de la Fàbrica i 100 del Fons Canonical) per compensar les costoses despeses que havia hagut d'afrontar per poder assumir l'important desembossament que suposava un desplaçament com aquest en aquell temps (ACCV, 321 : 3)³⁰³.

³⁰¹ Segons la distribució de la ciutat que ens mostra Vicente Boix per a la segona meitat del segle XIX (Boix, [1.849] 1.980 : 47-48).

³⁰² Capítol del dia 9 de desembre de 1.793.

³⁰³ Capítol del dia 20 de gener de 1.794.

Josep Pons jutge d'altres oposicions.

L'activitat de la capella catedralícia continuava i entre les obligacions del mestre ja hem comentat que s'inclouïa la seua participació en els tribunals que havien de jutjar les oposicions als càrrecs musicals de la capella. Així al juliol de 1.795 es va nomenar per jutjar la plaça de baixonista que quedava lliure per la jubilació de Msn. Christoval Hervás, junt amb el mestre Pons a Vicente Beneyto que en aquell moment era el baixonista amb plaça de la capella.

“Por quanto Msn. Christoval Hervás Pbro. Ministril de Baxón de esta Santa Iglesia ha presentado memorial exponiendo que por su abanzada edad y falta de vista no puede desempeñar su oficio que está sirviendo quarenta y un años, por ello suplicava al Ilmo. Cabildo le concediese la jubilación: y como al mismo tiempo Mariano Llop, Msn. Manuel Escorihuela Pbro. Baxoncista de la Santa Iglesia de Segorbe, Joaquín Sales, Gregorio Bellido, han comparecido con memoriales suplicando la gracia de dicha plaza al Ilmo. Cabildo. Acordó este que los sobredichos pretendientes sean examinados por D. José Pons Maestro de Capilla y Vicente Beneyto bajoncista ambos de esta Santa Iglesia y le hagan relación de la habilidad y destreza de cada uno de los referidos pretendientes”.
(ACCV, 322 : 95).

“En dicho día por quanto por jubilación de Msn. Christoval Hervás vaca la Plaza de ministril de Bajón que obtenía en esta Santa Iglesia y para su obtento presentaron al Ilmo. Cabildo memorial Mariano Llop, Msn. Manuel Escoriguela, Bajoncista de la Santa Iglesia de Segorbe, Gregorio Bellido, y Joaquín Sales en el día 22 de Julio pasado próximo y en este mismo día acordó el Ilmo. Cabildo fuesen examinados dichos pretendientes por D. Josef Pons Maestro de Capilla y Vicente Beneyto Bajoncista ambos de la presente Iglesia. Y en vista de la relación firmada de los sobredichos Maestro de Capilla y Bajoncista Beneyto sobre la habilidad y destreza de los enunciados pretendientes que presentaron al Ilmo. Cabildo, eligió y nombró para la referida plaza de Ministril de Bajón a Gregorio Bellido con el salario anno de 30 Lb. pagaderas à saber 10 Lb. de la Administración del Sr. Arzediano Mayor y Canónigo D. Gaspar de Tápia y las 20 Lb. de la Administración de la Almoyna, con los demás emolumentos anexos y pertenecientes a dicha plaza de Bajón”.³⁰⁴

³⁰⁴ Novament ens trobem amb un ball de referències i anys en les dades que ens ofereix el baró d'Alcahalí, ja que a Gregorio Bellido el situa com nomenat ministrer de la capella de música de Sant Joan en 2 de juny de 1.797 (Ruiz de Lihory, 1.909 : 180). Gregorio Bellido va ser ministrer de baixó en la capella de la catedral des de 1.795 fins el 1.804, com hem vist, i dubtem que el capítol acceptara que un músic amb plaça exclusiva en la seua capella ho estiguera també en una altra capella.

(*Ibídem*, 322 : 113-114).

Al maig de 1.796 es va nomenar a D. Rafael Anglés junt amb el mestre Pons per jutjar la plaça de tenor que havia quedat vacant amb la mort de Vicente Terranegra i per a la qual s'havien enviat els edictes corresponents el mes de març anterior (ACCV, 323 : 74; 107–109). I així, després de realitzats els exercicis d'oposició el 23 de maig (*Ibídem*, 323 : 110-111), es va convocar junta capitular extraordinària per a l'endemà. Allí es va exposar el resultat del tribunal d'examinadors, però ja hem vist que el capítol sempre es reservava el dret de nomenar a qui estimara oportú sense respectar el criteri d'aquestos. Així va ocórrer en aquesta ocasió, perquè a pesar del dictamen emès, per vots secrets³⁰⁵ es va decidir concedir el lloc a Josef Bentriz que havia quedat en 2n lloc. Molt clara va haver de estat l'exposició dels mèrits i condicions vocals que posseïa Josef Aliaga, perquè a continuació, el mateix dia, es va convocar capítol extraordinari amb un únic punt i es va decidir que no es podia perdre aqueixa veu. Per això, es va crear una nova plaça amb totes les mateixes prebendes i beneficis que gaudia la que se li havia atorgat a Josef Bentriz i que fóra automàticament ocupada per Josef Aliaga. Segurament influiria l'informe dels examinadors, com es fa constar en l'acta, però de totes les maneres el capítol en primera instància va decidir a Bentriz per davant d'Aliaga.

"Estando todo el Ilmo. Cabildo representado unánimes, conformes et nemine discrepante, resolvieron, determinaron y deliveraron, crear, instituir y fundar como de echo lo hicieron una plaza de músico de voz, capellania o Beneficio ad nutum amovible con dotación de cincuenta y cinco libras, pagadoras de la Mensa Capitular Cui dotación quiere sea igual a la que obtiene Josef Bentriz y admitiendo al que se nombre

³⁰⁵ Procediment inapel·lable que s'utilitzava quan els canonges no es posaven d'acord en una votació. Tot aquest procés ens suggereix que haurien potser alguns interessos personals que van motivar el desacord del capítol per poder elegir al millor dels opositors. De fet, una majoria dels presents van votar a favor de Bentriz, el qual no degué ser el millor classificat.

en esta que de nuevo se funda à todas las distribuciones del Coro é igualmente a los Percazes, Emolumentos, y utilidades, de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia por haver de ser otro de los individuos de que se compone dicha Capilla, y por tanto participante de todas las prerrogativas, esenciones, y privilegios, de que gozan los demás que la forman .../... Y por quanto el Ilmo. Cabildo esta satisfecho y completamente informado de la abilidad, voz, y destreza en la Música, y demás prendas que concurren en la Persona de D. Josef Aliaga Pbro. Musico tenor de Primer coro de la Iglesia Colegial de la Ciudad de Baza, le elige y nombra para que ocupe y llene la referida nueva plaza ò capellanía...”
(ACCV, 323 : 115-117).

També van estar nomenats els mateixos senyors examinadors “D. Rafael Anglés i D. Josef Pons” per jutjar les condicions vocals i musicals dels pretendents que optaven a la plaça de domer³⁰⁶ que havia quedat vacant i per a la qual novament s'havien expedit els consegüents edictes d'oposició.

“(...) En dicho día el Señor Canónigo D. Felipe Miralles, Archivero interino hizo presente al Ilmo. Cabildo, que los Edictos publicados para la Plaza vacante de Domero en esta Santa Iglesia habían acabado su término en 24 Abril pasado de proximo, que habían acudido algunos Opositores, y que si parecía al Ilmo. Cabildo, podía procederse al concurso: Y el Ilmo. Cabildo acordó .../... Que empiecen los ejercicios de esta Oposición el Sábado día 2 de Mayo, haciendoles en la forma acostumbrada, asistiendo á ella los censores que nombró á este fin, D. Rafael Anglés, Organista primero, y D. Josef Pons, Maestro de Capilla, los que firmarán su censura y calificación de idoneidad de los Opositores, que entregarán a los Señores Canónigos Comisarios, para que la presenten al Ilmo. Cabildo.”³⁰⁷
(ACCV, 328 : 73-74)³⁰⁸.

³⁰⁶ Podem observar com per als càrrecs eclesiàstics dels capellans d'altar el grau d'exigència musical era semblant a l'exigit per als músics de veu de la capella.

³⁰⁷ Novament hem de mostrar la nostra coincidència amb l'anàlisi que d'aquestes qüestions realitza José Climent, encara que ell es refereix a un cas posterior. Explica Climent que en 1.801 els canonges determinen votar ells també sense considerar el criteri dels examinadors, i per a això en les oposicions a domer a més dels dos tècnics -D. Rafael Anglés i D. Josef Pons- van assistir 15 canonges amb veu i vot. Llavors va resultar elegit Baltasar Colubí, que només havia rebut la *prima clerical tonsura* (Climent, 2.002 : 142). Pot ser les raons que portaren a aquesta situació estigueren relacionades en què Baltasar Colubí era cantor de la capella del Palau Reial, plaça que venia desempenyant des que realitzara la consegüent oposició el 15 de desembre de 1.793 (Ruiz de Lihory, 1.909 : 219).

³⁰⁸ Capítol del dia 30 d'abril de 1.801.

Sempre, no obstant això, es demanava la censura del mestre Pons quan es tractava de cobrir una nova plaça. Així també ocorria quan es necessitava admetre un nou xiquet per cobrir alguna plaça d'infantet quan aquesta quedava vacant³⁰⁹.

Amb tot açò hem volgut posar de manifest que no sempre el capítol respectava el dictamen musical que els jutges designats per a valorar aqueixos criteris emetia, perquè encara que d'una banda per a aqueixes qüestions sempre es delegava en les dues persones que ocupaven els càrrecs que oferien major respectabilitat i bon criteri tècnic -el mestre Pons i el primer organista D. Rafael Anglés la majoria de les ocasions- excepte quan es tracta de jutjar l'habilitat específica d'un instrument en concret per a això es designa al ministrer instrumentista més antic d'aqueixa especialitat el capítol sempre mantenia la prerrogativa que amb la seua posició de "Senyor" i "Amo" ostentava amb orgull. De fet són moltes les ocasions en què no s'adhereix al criteri tècnic que els examinadors -pel mateix capítol designats- emeten. Sense cap rubor exerceix la seua potestat de triar segons el seu propi criteri i interessos, sense respectar l'orde proposat pels jutges; sempre es reserva el dret a decidir pel seu compte. Tot açò ens mostra una vegada més la pervivència de l'esperit feudal en les altes instàncies socials valencianes encara en aqueixos moments, en especial al sí catedralici i les relacions que es mantenien amb els empleats al seu servei.

³⁰⁹ Podem fer un seguiment de la participació de Josep Pons en les proves de veu realitzades als xiquets aspirants a ocupar les vacants d'infantets per exemple en (ACCV, 325 : 78; 328 : 89, 162; 330 : 5-6; 339 : 201-202; 340 : 218).

Les relacions amb la capella.

Una vegada Josep Pons estava instal·lat a València, va mamprendre immediatament la seua activitat en la capella, assumint totes les seues obligacions: l'educació i tutoria dels xiquets, composicions, els assajos de les noves obres, les actuacions amb la capella, etc. Però a penes va durar sis mesos l'harmonia i cordialitat en les relacions entre els membres de la capella, perquè en la junta capitular de l'1 d'agost de 1.794 el capítol va formar una comissió per a que estudiara els problemes sorgits en les relacions entre els membres de la capella - músics i infantets- i el propi mestre Pons i s'informara al capítol per decidir quines determinacions havien de prendre's. Dificils moments els que es van viure en la ciutat a principis de l'any 1.794, especialment en l'entorn catedralici perquè, com és sabut, en el mes de gener d'aqueix any es van produir els desgraciats incidents -i l'avalot del poble pla- que van acabar amb tres canonges empresonats, la fugida de l'arquebisbe de València, i l'expulsió i desterrament dels 648 comerciants i frares francesos que s'havien instal·lat en la ciutat.

Tot això va portar al rei per mig del Duc de la Roca a manar que el nou arquebisbe per ell designat -D. Antonio Despuig i Damero- assumira immediatament les funcions de governador de la Seu sense esperar tan sols que arribaren les butles del seu nomenament. Intent que va resultar infructuós perquè -com ens aporta Vicent Genovés i Amorós- un tribunal especial se'n va ocupar de les baralles entre les autoritats militar i eclesiàstica valencianes i, al remat, Godoy sentencià a favor de l'arquebisbe Fabian i Fuero (Genovés, 1.967 : 13-17). Manuel Ardid ha posat de relleu el transfons econòmic d'aquestos aldarulls populars antifrancesos, que coincideixen sempre amb un període de penúria

alimentària per una brusca alça del preu del blat i en els quals fam i xenofòbia actuaven alhora (Ardid, 1.977)³¹⁰.

No sabem exactament quins problemes serien aquells que van sorgir entre els membres de la capella, però sí que, potser influenciats per l'esperit de sublevació que es respirava entre la població, aquestos rebomboris van desembocar en la fugida de casa del mestre Pons de tres dels sis infantets que tenia al seu càrrec. Els pares de Josef Chinestrat [o Finestrat com apareix en altres llocs d'aquestos escrits] un d'aquells infantets, van sol·licitar amb un memorial que el capítol tornara a admetre el seu fill -que després d'aquestos incidents havia estat expulsat junt amb els altres dos infantets-, adduint que havia sigut una maldat infantil sense més transcendència, induïda mútuament pels tres xiquets. El capítol va decidir que es tornara a emetre un nou judici de l'estat de la veu i la resta de qüestions relatives a l'acompliment de la seua funció, abans d'acceptar-los novament.

I així va ocórrer, i el 18 d'aqueix mateix mes d'agost el capítol -mostrant la seua magnanimitat- va perdonar la maldat i va decidir tornar a admetre els tres xiquets escapats, per què continuaren formant part de la capella (ACCV, 321 : 136). Aquest tipus de comportament en els infantets no era una constant, però tampoc una excepció. De fet les maldats dels xiquets és un assumpte relativament recurrent per al capítol, com es pot deduir per la quantitat de vegades que apareix tractat a les actes capitulars. Així, per exemple, el mestre Pons va haver d'avaluar el mateix Chinestrat, dos anys després, perquè se li tornara a admetre en la capella a pesar d'alguna maldat realitzada -i que no es reflecteix a les actes-, per la qual cosa, novament havia estat expulsat.

³¹⁰ Motius argumentats també pel professor Sanchis Guarnier. (Sanchis Guarnier, 1.997 : 382).

“En dicho día el Ilmo. Cabildo usando de su acostumbrada benignidad admitió por segunda vez por Infantillo de esta Santa Iglesia a Josef Chinistrat que avia sido despedido por cierta travesura, y avia presentado memorial ofreciendo la enmienda de la que salió fiador el Maestro de Capilla.”³¹¹
(ACCV, 323 : 187).

De totes maneres, no va ser fins aquell mateix mes d'octubre, que es van prendre decisions respecte a les males relacions entre els músics i entre aquestos i el Mestre. Així, el dia 8 d'aqueix mes els canonges comissionats pel capítol per estudiar aquest assumpte -Srs. Navia i Tabares- van informar que havien reunit a tota la capella en l'Aula Capitular (ACCV, 321 : 350)³¹², per a amonestar-los i reconvenir-los a la bona harmonia que havien d'observar. Pareix que es van concloure aquelles qüestions pendents, perquè els músics van manifestar la seua bona predisposició i intenció de complir aquestos preceptes en avant.

Els seus deixebles.³¹³

Com molts dels components adults de la capella havien sigut abans infantets, amb el què allò comportava de conviure amb el mestre diversos anys a casa seua, podem imaginar que es generava una relació especial entre ells, la qual cosa transcendia la pura relació professor - alumne. El Mestre arribava a exercir sobre ells un especial ascendent, perquè no sols eren els anys d'infantet els que es

³¹¹ El subratllat és nostre.

³¹² És important destacar que quan el capítol pretén revestir d'especial solemnitat un acte, prendre una decisió formal o fer un comunicat, es tria la *Sala Capitular* per a això. Així va ocórrer en aquesta ocasió en la qual es reuneix a tota la capella en el lloc que representa ser el centre neuràlgic i on es prenen les principals decisions de la vida catedralícia. Detall, com veiem, carregat d'una important simbologia en triar aquell lloc per al citat comunicat.

³¹³ Vid.: quadre 003.

mantenia aquella situació d'especial dependència, ja que molts d'aquells xiquets quan se'ls acabava la veu continuaven units a la capella i estudiant amb el Mestre. Aqueixa espècie de relació fraternal quasi pare - fill que s'establia, els portava de vegades a que el mestre tinguera que eixir com fiador d'algun d'ells davant del capítol en moments difícils. Així també, era el propi capítol qui recorria al mestre i a aqueixa especial relació que mantenia amb els músics, en aquelles ocasions en les quals es necessitava un mediador, fins i tot, entre el propi músic i la seua esposa si havia sorgit algun problema entre tots dos.

"En este día se presentó un Memorial de Antonio Vicente, Músico de esta Santa Iglesia presentado por Rosenda Sambronell, su Consorte, pidiendo la Tercia del Salario de su Marido, que se había ausentado de esta Ciudad, sin dejarle medios para subsistir con sus hijos: el Ilmo. Cabildo con la conmisericación y piedad acostumbrada acordó, se le pague a dicha Sambronell la Tercia del Salario de su Marido Antonio Vicente, vencida en último de Agosto pasado de próximo; pero que por el Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia D. Josef Pons se escriba a dicho Antonio Vicente, que si dentro de dos meses no comparece a cumplir con su oficio y Empleo en esta Santa Iglesia, se tendrá por vacante."

(ACCV, 327 : 147).

La figura del Mestre havia de suposar un referent per a aquells xiquets que com sabem eren d'origen humil, especialment en aquells moments de penúria econòmica que es travessaven en tota Europa occidental. Davant d'aquella societat que constantment sofria epidèmies, les convulsions polítiques que s'estaven vivint en les raneres de l'antic règim, les carències de medis materials i períodes certament famolencs que es sofrien en totes les llars, la inseguretat general que es respirava per la falta d'expectatives, la pèrdua dels valors feudals, que tradicionalment havien sigut el seu referent cultural, seran raons més que suficients perquè amb aqueixes circumstàncies, es generaren en aquells xiquets les expectatives de poder desenvolupar una carrera i una professió -fins a cert punt-

amb una situació privilegiada per la seguretat que oferia una d'aquelles places, emulant els propis passos seguits pel seu mestre.

Entre els infantets que havien estudiat amb Pons en la capella hem pogut fer el seguiment de les vides d'alguns d'ells que, efectivament van desenvolupar una professió, en alguns casos amb una carrera vertaderament brillant. Possiblement els més importants d'aquests infantets foren Juan Cuevas, José Melchor Gomis Colomer i Pasqual Pérez Gascón.

El cas de Juan Cuevas és una bona mostra, perquè com ja s'ha dit, va entrar com infantet en 1.790 i va estudiar en un principi, per tant, amb el mestre Morera i posteriorment amb Josep Pons. Així, devia la seua formació a la catedral de València. Va ser infantet fins 1.795 en que es va produir el canvi de la seua veu i va continuar com a Mosso de Capella, sempre baix la supervisió del mestre Josep Pons (ACCV, 322 : 69). Des que al setembre de 1.801 va estar nomenat Mestre de la Capella de Música de la parròquia de Sant Martí de València, va començar una llarga carrera musical que el portaria a ocupar importants mestries, arribant a ser Mestre de Capella en la catedral de Tortosa al març de 1.817 (*Ibídem*, 344 : 38) i posteriorment en la col·legial de Sant Felip (Xàtiva) en 1.818 (Ruiz de Lihory, 1.900 : 239)³¹⁴ i les catedrals de Toledo (1.826-1.827) i Còrdova (1.827-1.833). Des del 12 d'octubre de 1.833 fins la seua mort (1855) va ser Mestre de Capella de la catedral de València (AAVV, 1.999. IV : 298, sub voce: *Cuevas, Juan*). Ens diu també el Baró d'Alcalalí que figurava al padró de veïns de l'any 1.854 com de 72 anys i mestre de capella jubilat i resident en la plaça de l'Almoïna 2, entresol, casa de propietat del capítol catedralici. Ens aporta també que es conservaren

³¹⁴ José Climent segueix la data que ens aporta el Baró d'Alcalalí (AAVV, 1.999. II : 300-301, sub voce: *Cuevas, Juan*), però Manuel Nieto Cumplido discrepa d'aquest en situar açò l'any 1.824 (AAVV, 1.999. IV : 298, sub voce: *Cuevas, Juan*).

quaranta-cinc obres seues en l'arxiu de la Seu xativina (Ruíz de Lihory, 1903 : 239-240), desgraciadament avui desaparegudes després dels incendis que es van sofrir en la contesa de 1.936.

José Melcior Gomis Colomer (1.791-1.836), havia entrat d'infantet l'any 1.800 com hem vist abans. És també el Baró d'Alcahalí qui ens aporta que als 14 anys el nomenà Pons “profesor de los infantillos” però no hem trobat cap referència a aquesta qüestió en les actes capitulars; desconeguem d'on trau aquesta referència. En 1.817 va ser anomenat director de la música del 2n regiment d'artilleria que tenia la seu a València, i poc després marxà a Madrid per formar la *Música de Alabarderos*. En 1.821 se'l nomenà Músic Major i Director de la banda de música d'un batalló de la *Milicia Nacional*. A Madrid estrenà un melodrama “Sensibilidad y Prudencia” i es posà en l'escena la seua òpera “La Aldeana” (Ruiz de Lihory, op. cit. : 287-298). Va arribar a tenir certa fama ja abans d'anar-se'n de València; ho sabem per una ocasió en què -en el mateix 1.821- es feu una funció religiosa a la qual se li va voler donar un caràcter particularment solemne: l'exhumació de les restes mortals de les víctimes del general Elio³¹⁵. El 19 de gener es van reunir les autoritats civils i militars al monestir de la Trinitat per traslladar la caixa que contenia les restes de les víctimes a l'església. El dia 20 es va oferir el funeral, amb assistència de totes les autoritats i corporacions, oficiant el canonge magistral D. Vicente Llopis i

³¹⁵ El general Elio va ser capità general de València de 1.814 fins el 1.820. Era un home de caràcter rígid, violent i sever, profundament anticonstitucional, que estava considerat com un dels pilars del règim absolutista. En 1.819 va reprimir amb duresa una conspiració liberal, darrere la qual es trobava, segons pareix, la poderosa família dels Beltrán de Lis. El capitost d'aquesta conspiració, Joaquim Vidal, i dotze dels seus companys van ser afusellats per l'esquena i penjats seguidament. Els cadàvers van quedar exposats fins a les cinc de la vesprada i el general Elio es va passejar a cavall davant d'ells “para hacer ver al pueblo que tenía placer en ver a los ejecutados, y lo tendría igual en repetir el espectáculo”. (Gisbert, 1.988 : 55).

pronunciant el discurs D. José Soriano, en la qual s'interpretava una obra de l'alumne D. José Melcior Gomis amb les del mestre Pons:

“Se entonó la siguiente canción puesta en música por el compositor D. José Gómiz, cuyo mérito filarmónico es bien conocido en todas las obras que han salido de su mano, de modo que con razón se le puede llamar el poseedor del estro músico, que animó en otro tiempo al acreditado su maestro, Don José Pons.”³¹⁶

José Melcior Gomis Colomer seria autor de la versió per a banda de la *Sinfonia en Si bemoll* de Josep Pons (núm. 4 de la nostra catalogació), i en relació amb la música de banda va compondre diversos himnes patriòtics, entre ells *l'Himne del general Riego* i, com a conseqüència d'haver pres part activa en aquella opció política, va tenir que marxar a l'exili en 1.823. Una vegada a París va adquirir cert renom com a mestre de cant i compositor, arribant a estrenar-se obres simfòniques seues per la Philharmonic Society de Londres: *L'Inverno*, i òperes al Teatre de l'Ópera Comique de París: *Le Favori*; *Aben Humeya*; *Le Diable*; *La Sylphide*; *Le Bal*; *Le Revenant*; *Le Portefaix*; *Le Compte Julien*; *Rock Le Barbu*. Va ser condecorat amb la Legió d'Honor (Gisbert, 1.988).

Pasqual Pérez Gascón, que com hem vist entrà d'infantet el 1.813, va ser organista de la parròquia de Sant Tomàs, mestre de capella de la parròquia de Santiago Apòstol de Villena i, a la fi, 15 de desembre de 1.830 va estar anomenat organista de la catedral de València, on va adquirir un gran prestigi, fent-lo soci d'honor de la *Sociedad Económica de Amigos del País*. Arribà a ser l'ànima de la posada en marxa de les escoles de música de la ciutat, que posteriorment desembocarien en la creació del Conservatori de Música de València, on

³¹⁶ “Relación de la función cívico-religiosa que en la tarde del 19 y mañana del 20 se celebró en esta ciudad en el aniversario de las víctimas sacrificadas por el despotismo en Enero de 1.817 y 1.819. Acompaña la oración fúnebre que dijo el presbítero Don José Soriano”. Imprenta de José Ferrer de Orga. Valencia 1.821.

desenvolupà una important tasca docent. (Ruiz de Lihory, Op. Cit. : 361-364). A l'arxiu de la catedral es conserven seixanta-nou obres seues (Climent, 1.979 : 318-326).

A més d'aquests tres alumnes de Josep Pons especialment avantatjats, hem de citar també a Antonio Gomis Colomer, germà menut de José Melcior, el qual va ser organista de la parròquia del Salvador i va morir el 1.866 (Ruiz de Lihory, Op. Cit. : 299); a Vicente Chuliá organista de la catedral de Conca i posteriorment de la Basílica dels Desemparats, el qual va morir el 12 d'abril de 1.893 (*Ibidem* : 309); a Salvador Giner, músic major del regiment d'Artilleria i director en els anys 1.803, 1.809, 1.818, 1.821 de les capelles de música, úniques que per antics privilegis existien en les tres parròquies de Sant Joan, Sant Andreu i Sant Martí (*Ibidem* : 275); i a Carmelo Ortiz, el qual arribà a ocupar la plaça de fagot a la Reial Capella de Madrid (*Ibidem* : 352).

En el món de l'escena, en les representacions de teatre i òpera en la ciutat, és on va desenvolupar la seua professió Blas Antonio Vicente³¹⁷, que havia sigut violoncel de la capella de la catedral. Com vam veure era fill del ministrer Antonio Vicente i va entrar a la capella en substitució de son pare, per les malalties que aquest patia³¹⁸. Com ja s'ha comentat aquest tipus de músics eren

³¹⁷ Desconeixem perquè en aquest cas el capítol va fer una excepció. Ja s'ha comentat la prohibició expressa que els músics de la capella de la catedral tocaren en el teatre; no obstant això, en les mateixes dates en què apareix en els anuncis de teatre que veurem, apareix també com a instrumentista de violoncel en la capella de la catedral. És més, en 1.813 ocupava el càrrec de col·lector, com podem veure pels certificats que firma en els pagaments efectuats al mestre Pons per les seues actuacions (ACCV, 340 : 287). Tornem a trobar referències seues el 22 d'agost de 1.814 (*Ibidem* 341 : 255) i l'1 de juliol de 1.815 (*Ibidem* 342 : 332).

³¹⁸ Açò va ocórrer com sabem, el 15 de desembre de 1.810 (*Ibidem* 337 : 183). Per tot açò, hem de pensar que el capítol va autoritzar-ho en aquest cas, possiblement pel fet que Blas Antonio Vicente no formava part de la capella catedralícia, més què substituint son pare. De fet, no hem pogut trobar la data en que deixa les seues col·laboracions amb la capella de la catedral, però no estaria més de tres

capaços de dominar la tècnica de diversos instruments, i fins i tot arribar a ser autèntics virtuosos en algun d'ells. Aquest és el cas del propi Blas Antonio Vicente, els concerts com solista del qual al violí, despertaven verdadera admiració entre el públic melòman de la ciutat.

“La Compañía Cómica, deseosa de proporcionar toda diversión á este respetable Público, ha dispuesto para hoy 15 del corriente la función siguiente: Se dará principio con la comedia en dos actos, intitulada: La Cecilia, primera parte; exómada con todo su teatro y música. Concluida esta se tocará una excelente sinfonía concertante de Clarinete, Flauta y Fagot del célebre F. Biene: en seguida se baylará el bayle inglés: después el señor D. Blas Antonio Vicente tocará un concierto de violín del Señor Lamot”.

(DV. XC, dimarts 1 de desembre de 1.812).

Encara que no va ser infantet, realment es va formar a recer del mestre Pons, amb el qual va completar els seus estudis d'harmonia i contrapunt. Així, com a compositor de música per al teatre, el veiem reflectit en els llistats de les diferents companyies d'òpera que es formaven novament cada any, i que -segons el costum- es presentaven cada principi de temporada –després de la Setmana Santa- mostrant en la premsa les persones que la formaven i els càrrecs que exercien cadascun d'ells dins la companyia. D'aquesta manera apareix reflectit, per exemple, en la de D. Mariano Rubio per a l'any 1.813, com “Músico, Maestro y Compositor”; en la Companyia de D. Sandalio Arce per a l'any 1.814, com "Músico de compañía y Maestro Compositor" i també com "Sobresaliente de los Maestros de Música y primer Músico de bayles" i novament en la mateixa companyia de D. Sandalio Arce per als anys 1.817-1.818 com "Músico de Compañía" (DV. XCVI, 101 : 297-298; CVIII, 94; CVIII, 95 : 453-456)³¹⁹. També ens aporta el baró d'Alcahalí que va ser un compositor que va tenir gran

anys en ella, ja que al 1.813 trobem relacionat el seu nom en aqueixos llistats de les companyies teatrals.

³¹⁹ Del mes d'abril de l'any 1.814 i del mateix mes de l'any 1.817.

predicament entre la societat aristocràtica valenciana del segle XIX i que "compuso una sinfonía para la inauguración de la sociedad *El Liceo* en 1.848". (Ruiz de Lihory, Op. Cit :428).

Les actuacions de la capella.

Pels motius històrics, socials i econòmics que marquen la vida d'aquesta complexa etapa en la ciutat, que anirem veient a poc a poc, dividirem aquest aspecte de la nostra investigació en tres períodes: 1) 1.794-1.800; 2) 1.800-1.808; 3) 1.808-1.818.

1) 1.794-1.800.

En el darrer trimestre de l'any 1.793 -punt en el qual comença el nostre estudi- el lector del periòdic es despertava diàriament llegint els avisos dels cultes que celebraven les diferents parròquies i convents de la ciutat. Devia sentir-se realment molt allunyat de la guerra. Els efectes de la contesa militar contra la Convenció en la qual estava immers el país es veien molt llunyans. Malgrat els avalots, els esdeveniments produïts aqueix mateix any en la ciutat i el creixent sentiment anti-francés que anava calant entre la plebs, no hi ha gaire referències ni es comenta en la premsa. De fet, la tranquil·la vida de la ciutat que se'ns mostra, a penes es veia afectada per les breus notícies d'un fet que resultava en certa manera un fenomen aliè. Només es publica algun breu comentari sobre les obres pies que s'estaven realitzant i llistats de les persones que col·laboraven per proporcionar benes i la resta de materials a l'exèrcit espanyol.

"Está la Indulgencia de las Quarenta Horas en la Iglesia del Convento de nuestra Señora del Remedio, extramuros .../... En la Iglesia Parroquial de San Miguel prosigue el

Novenario á su Titular .../.... En la Iglesia del Real Convento de nuestra Señora de la Merced se celebra fiesta .../.... Continúa la relación de personas y comunidades que colaboran en la Obra Pía de los hilos, Bendas y Cabezales para los heridos del Ejército Español".

(DV. 94 : 5).

Són habituals també els anuncis de diferents acadèmies de música setmanals, o les representacions d'òpera que la rutinària activitat ciutadana ofería als seus habitants, junt amb altres diversions que despertaven major interès com les corregudes de bous a la nova plaça de la Porta de Russafa o les celebracions d'espectacles de naumàquia al llit del riu, front al palau reial.

"Don Josef Calcani, Siciliano, Profesor de música, hace saber al Público que intenta dar varios Conciertos de música vocal, é instrumental todos los Domingos y Miércoles de Quaresma, en la Casa Cofradía del Gremio de Cortantes, plaza de pellisers, empezando desde el primer Domingo de ella; para lo qual ha determinado abrir subscripción, por precio de 8º reales vellón por persona, por todo el dicho tiempo".

(DV. 36 : 143).

"En las noches de 26 y 27 estará la Plaza iluminada, y habrá una completa orquesta".

(Ibíd., suplement del dia 22 de juliol de 1.796).

Fins i tot són habituals també els anuncis d'ofertes laborals, els quals col·laboren en donar aqueixa sensació de tranquil·litat i rutina en la vida ciutadana que pareix vol mostrar-nos el diari:

"En el Lugar de Meliana se necesita de un sugeto para Organista y Maestro de primeras letras, dándole de salario 300 pesos al año, al que le acomode acudirá a casa...".

(Ibíd., 61 : 244).

Aquesta és la dinàmica que regeix la marxa de la ciutat; només caldria afegir que és un fet notori com any rere any decau l'activitat de les cerimònies religioses

cap al quart trimestre, però desconeixem el motiu. Amb aquesta passivitat relativa que s'aprecia en el discórrer diari de la ciutat, arribem a l'any 1.797 en el qual es va produir la beatificació de Joan de Ribera, antic arquebisbe de València i Patriarca d'Antioquia. La seua obra en la ciutat havia estat realment important; no sols amb la creació i institució del col·legi seminari del *Corpus Christi*, dotant-lo amb la seua capella de música, les importants rendes que li assignà i la seua enorme biblioteca, sinó també amb la fundació de nombrosos convents de diverses ordes religioses. La beatificació d'aquest personatge va estar realment un fet que va convulsionar la plàcida vida valenciana. Es van multiplicar les mostres d'alegria i les celebracions del dit esdeveniment per totes les instàncies de la ciutat. Les confraries, gremis, convents, esglésies, germandats... tots es sumen a les celebracions. Però ens crida l'atenció comprovar que les terribles febres que es van viure aqueix any en l'horta de València, l'episodi famolenc i la resta de calamitats, a penes es veuen reflectides a la premsa amb alguna curta proclama demanant menjar per als necessitats. A pesar de tot açò, el teatre continua oferint diàriament les seues funcions, únicament interrompudes pels motius religiosos en la Quaresma.

La situació va anar gradualment empitjorant, tant econòmicament com moral, ja que des del punt de vista de la salut pública va ser un episodi realment dur. La guerra contra Anglaterra va augmentar els problemes econòmics, per les necessitats que es derivaven de les despeses ocasionades per poder fer front a la pròpia contesa i tot el que es refereix al manteniment de les tropes. Tant és així, que fins els bisbes de València i Sogorb publiquen proclames demanant donatius en diners o joies per ajudar les arques reials. Una altra conseqüència d'aquest quasi permanent estat de guerra va ser la febre groga que es va propagar des de Màlaga i Alacant, obligant a les autoritats a tancar les portes de la ciutat i prohibir

l'entrada sense el corresponent control sanitari. També en plena guerra hispano-britànica es va dissoldre l'ineficac cos de Voluntaris Honrats que s'havia creat en 1.794, i es van crear les Milícies provincials, la qual cosa no va estar ben rebuda per la població. La situació econòmica estava travessant un moment especialment difícil: el periòdic es converteix en constants anuncis de vendes de terres, cases, cotxes, etc.. Les ordes religioses, militars, particulars, tot el món posa en venda les seues propietats. La pròpia catedral al desembre de 1.798 ha de traure a subhasta moltes de les seues propietats per poder fer front a la situació. Evidentment amb aquesta greu crisi les companyies de teatre no pogueren mantenir la seua activitat -les necessitats de la població en aquells moments eren altres mes primàries- i així desapareixen els avisos de funcions. Haurem d'esperar a les darreries de l'any 1.800, per tornar a veure com -tímidament al principi-, amb breus i escarits avisos al diari, gradualment es va produint la normalització de la vida i de les representacions escèniques, tant teatrals com operístiques en la ciutat.

Tot aquest procés de degradació de l'economia en el País Valencià anava alimentant l'esperit de la revolució en les classes socials més baixes i com ha posat de manifest el professor Manuel Ardit, estudiós especialitzat en aquest període,

“(...) la ruïna de les classes populars urbanes minà les fràgils bases en què s’assentava la vida política i el manteniment de l’ordre públic en el País Valencià borbònic”.
(AAVV, 1.990 : 197).

El complicat moment socio-polític i econòmic que estava vivint-se per tot arreu no afectava l'activitat de totes les capelles musicals de la ciutat de València. De fet, tant en esglésies com en convents de religiosos que pretenien solemnitzar

especialment determinades cerimònies, era realment important. És significatiu per al nostre estudi com hem pogut comprovar que només la capella de la catedral en aquest primer període, entre els anys 1.794 i 1.800, apareix anunciada per actuar en alguna funció litúrgica 116 vegades³²⁰. Tenint en compte els diversos factors que van poder incidir en què no totes les actuacions estigueren anunciades en la premsa, i fins i tot el fet que totes elles es realitzaven al marge de la pròpia dinàmica diària de les celebracions del culte catedralici, hem de reconèixer que era una activitat realment important la que desenvolupava la capella fora de la seua seu. Si pensem en les funcions ordinàries i extraordinàries de la Catedral i les constants rogatives que se celebraven en la ciutat -les quals comptaven amb la seua presència inexcusable si era el capítol l'organitzador- la pròpia dinàmica del culte religiós al qual hi havien d'atendre la majoria dels seus components, en tant en quant responia a la seua condició de sacerdots, els assajos necessaris per a la lectura i concertació de les noves obres que componia el mestre al llarg de l'any i tenien obligació d'estrenar i l'atenció que els instrumentistes havien de prestar-los als infantets o acòlits que estigueren estudiant algun instrument, podem fer-nos una succinta idea del ritme certament frenètic a què els capellans i músics havien d'estar sotmesos.

Malgrat resultar incomplet per falta de referències el quadre 007, on hem intentat reflectir la data de celebració, el lloc, el motiu, la funció i l'organitzador de l'acte, resulta interessant extraure algunes breus conseqüències d'un estudi preliminar del mateix. Així, podem comprovar que en aquest 1r. període en concret (1.794-1.800) destaquen d'una manera evident les 32 actuacions en la capella de Ntra. Sra. dels Desemparats, encara que hem de tenir en compte que açò resulta totalment lògic, ja que el culte en aquesta capella depenia directament

³²⁰ Cfr.: quadre 006.

del clero catedralici; per tant, aquesta especial relació també es veu reflectida en les actuacions de la seua capella de música. Especial menció, no obstant, mereixen les 16 actuacions que es van realitzar en el Reial convent de Ntra. Sra. del Carme, les 11 de l'església de St. Nicolau, i les 7 en l'església de St. Esteve. Pel que fa al tipus de funció, podem veure que les Rogatives, les Vespres i solemnes reserves del Santíssim, junt a les migdiades -en les quals també s'interpreten villancets- ocupen majoritàriament el catàleg d'actuacions de la capella en aquest període.

2) 1.800-1.808.

Com ha estat dit, el poble pla mai va acollir de bon grat la creació de les Milícies provincials i el procediment de quintes per al seu reclutament, tal com es feia a Castella. A la capital es produïen els primers motins dels llauradors el dia 16 d'agost, arribant a posar en setge a la ciutat. El fenomen també es va difondre per la resta del País Valencià. De fet el 28 d'agost de 1.801 es produïen disturbis per tot arreu de l'antic Regne de València en contra. Tals van ser aquestos altercats, que es va arribar a aconseguir el decret que les suprimia el 3 de setembre següent, per mig del Comte de Cervelló com a comissionat del valencians front a Godoy. El mateix setembre es produïen també els avalots anti-feudals en Alberic i Catarroja, que prompte s'estendrien per altres pobles de la Ribera i, posteriorment, de l'Alcalatén. No obstant açò, la vida quotidiana de la capital tornava, a poc a poc, a recuperar el seu ritme tranquil i pausat. De fet, la premsa ens torna a mostrar com la normalitat s'anava assentant en el quefer diari. Així es pot veure com la companyia còmica del teatre de la Casa de les Comèdies presenta el llistat dels seus efectius el mes d'abril de 1.801, per a la temporada 1.801-1.802 (DV. XLIV, 4 : 14-15).

El principal esdeveniment de l'any 1.802, i potser dels següents, està representat clarament per la visita reial que Carles IV i tota la cort van realitzar a la ciutat. De tot això ens ocuparem més endavant; però, no obstant, serveixca de mostra per a comprendre la magnitud de la visita saber que el càlcul aproximat de persones que venien amb la comitiva reial era de 10.000, front una població que rondaria els 200.000 habitants que tenia la ciutat que devia acollir-los³²¹.

A l'any següent, es va patir una important epidèmia de febre groga que es transmetia des del sud i durà fins el 1.804, per la qual cosa, se succeïren els avisos per cremar la roba i els queviures, es mantenien tancades les portes de la muralla i altres normes de quarantena. També, com no podia ser d'una altra manera, es multiplicaren les rogatives per totes les esglésies de la ciutat en compliment de les ordres reials i de l'Arquebisbe, aleshores Fabian i Fuero.

Sabem que la ciutat intentava que la vida de la comunitat continuara amb normalitat malgrat la situació, i per això la companyia del teatre havia aconseguit els permisos per a una forma de continuar amb les representacions en l'època de la quaresma. Així veiem al febrer de 1.806 com apareixen els avisos al periòdic:

"Con superior permiso se executará en la presente Quaresma en el coliseo de esta Ciudad funciones teatrales, baxo el nombre ó concepto de Oratorios Sacros, según están concedidos a los de la Corte, y se dará principio el Sábado 1º de Marzo con la función titulada: La Judit; á que seguirán dos Sinfonías con la Orquesta correspondiente, y se concluirá con dos Arias, un Duo y un Terceto que cantarán Victoria Ferrer, Antonio Valleverde, Cesáreo García y Felipe Blanco. A las 6."
(DV. LXIII, 59 : 235).

³²¹ S'entén que es tracta del nombre aproximat d'habitants incloent la ciutat intramurs i els seus quarters, que com és sabut són les poblacions rurals i de règim agrícola que la rodegen. Són dades que arpleguem del viatger A. Ponz de finals del segle XVIII, citades pel professor Sanchis Guarner en *La Ciutat de València*. (Sanchis Guarner, 1.997 : 362).

Els problemes de la guerra havien d'arribar prompte o tard; així es pot veure com s'anuncia en el periòdic que les quintes són ja dels hòmens fadrins o víduos de 17 a 36 anys al febrer de 1.807 (DV. LXVII, 41 : 16).

Després d'haver-se signat el tractat de Fontainebleau el 27 d'octubre del 1.807 entre Napoleó i Espanya per a l'intervenció de Portugal, res no impedia que a poc a poc, l'exèrcit francès anara penetrant en la península. Tot açò portà a la ciutadania espanyola a la desconfiança i la crispació i el 22 de març de 1.808 no hi hagué més remei que publicar una carta reial calmant els ànims de la població que es veien alterats per la perillosa presència de l'exèrcit francès travessant el país (DV. LXXI, 82 : 237). Dos dies després es va publicar una altra carta del rei en què s'informa al poble d'haver retirat a Manuel Godoy de l'ocupació de Generalíssim, per a manar ell mateix l'exèrcit (*Ibidem*, LXXI, 84 : 245).

Va ser en la primavera d'aqueix 1.808 quan es van produir els coneguts successos d'Aranjuez i les abdicacions de Baiona. Ací a València van tenir lloc els coneguts esdeveniments de la plaça de les Panses del 23 de maig i el mític "Palleter". Com és sabut, aquest avalot esclatà de forma espontània en arribar a València la *Gazeta de Madrid* del dia 20 i es coneixien les abdicacions i el govern del Duc de Berg: situació –suficientment coneguda- que va anar estenent-se i agreujant-se al següents mesos de juny i juliol. Com diu el professor Manuel Ardid, en tot allò

"(...) hi hagué una component important de reacció espasmòdica i irracional, però també de defensa d'una economia moral i d'un ordre tradicional traït".
(AAVV. 1.990, II : 207).

Aquesta és la conseqüència que hom pot traure's: els diversos estaments de la societat valenciana, en aquell moment, lluitaven contra un Antic Règim degenerat que havia conduït el país a la penosa situació que es trobava. A la mateixa vegada, s'aferraven en mantenir uns aspectes d'aquell mateix sistema, pel que suposava d'oposició "a les idees franceses, la irreligió francesa i la Revolució Francesa" (*Ibídem*); i si més no, d'alçament patriòtic, fet en nom de la religió, el rei i la tradició. Però, com veurem, res d'açò pareix que afectara, quant a penes, la vida diària de la ciutat si fem cas del que es publicava al diari. Per exemple podem veure com la vespra d'aquests esdeveniments de la plaça de les Panses, se celebrava normalment la festa del Santíssim Crist de la Corona a l'església de Sta. Caterina, contant també amb la participació de la capella de la catedral³²².

A mena de conclusió podem dir que durant tot el 2n període que hem delimitat (1.800-1.808) les guerres van continuar succeïnt-se, i açò ocasionava que fóra gestant-se l'ambient pre-revolucionari. D'una banda, la reaparició de les crisis de subsistència anava aguditzant els conflictes socials en la ciutat. En el camp, per culpa de les guerres, els excedents de l'agricultura valenciana tenien dificultats per poder exportar-se per mar, la qual cosa empitjorava la condició dels llauradors en aqueixos moments de forta alça de la renda. Per una altra banda, ja ha estat dit que les necessitats de recaptar diners per cobrir les despeses derivades de les conteses i pagar els interessos dels vals reials, va obligar a la hisenda reial a introduir nous impostos estatals i altres de caràcter extraordinari. Com diu Pedro Ruiz Torres

"(...) este endurecimiento de las medidas económicas estaba dirigido a evitar el hundimiento financiero de la monarquía".
(AAVV. 1.988, II : 589).

³²² Vid.: quadre 004.

Però res d'açò -o potser precisament per tot això- el ritme d'actuacions de la capella de la catedral en les celebracions litúrgiques no sofreix gaire variació de la dinàmica exposada per al 1r període. En aquest 2n període es van realitzar 126 actuacions en funcions religioses, fet que a penes suposa una petita desviació de menys d'un punt en el tant per cent relatiu de les actuacions de mitja anual (15.75 % front un 16.58 %) ³²³.

Especial menció mereix l'actuació que la capella de la catedral va realitzar el 22 de desembre de 1.802 en l'església de sant Esteve, en la qual -i per primera vegada- veiem utilitzat el terme "concert" per a designar-la. Pareixeria que es comença a utilitzar -de manera molt puntual això sí- per anomenar un acte que no havia de tenir cap diferència amb tants i tants com estaven realitzant-se. No se li va cridar migdiada, ni quelcom qualificatiu del emprats en altres ocasions per despertar-hi l'interés del possible públic assistent. El motiu realment era important, s'anava a inaugurar l'obra de remodelació duta a terme al retaule major de l'església -vertadera obra d'art que encara pot contemplar-se avui- i evidentment, l'ocasió mereixia la pena de solemnitzar-se amb el major esplendor. Sense cap rubor s'indica ja que es tracta certament d'un "concer d'instruments músics".

"Con motivo de haberse terminado ya la suntuosa obra del nuevo Retablo mayor, su precioso Tabernáculo, y total renovación del Presbiterio y Coro de la Iglesia Parroquial del Proto-Mártir San Estévan de esta Ciudad, hoy á las tres de la tarde .../... acompañando dicha función el mejor concierto de instrumentos músicos...".
(DV. L, 83 : 375-376).

³²³ Cfr.: gràfic 005 per a les actuacions de la capella catedralícia. Es por establir comparació amb el gràfic 006, on es reflecteixen les actuacions de totes les capelles de la ciutat.

3) 1.808-1.818.

Des del gener de 1.808 s'estava produint la invasió francesa de la península³²⁴, fet que clarament es va comprendre amb l'entrada en terres espanyoles de l'exèrcit del mariscal Moncey. A poc a poc van ser preses les ciutats del nord peninsular, Figueres, Pamplona, Girona... La derrota espanyola d'Ocaña al novembre de l'any següent marcava el principi del domini francès i del regnat de José I en apoderar-se aquest d'Andalusia. La situació arreu de tot el país en guerra, resultava difícil de comprendre per la majoria de la població valenciana, de caràcter humil, poc culta i majoritàriament analfabeta, amb la incertesa que suposava estar sempre esperant que arribaren les notícies de Madrid sobre la marxa de la contesa. Així s'assabentaven després de les eleccions a corts que marcava el decret d'1 de gener de 1.810 -que més endavant tractarem- que es van constituir les Corts de Cadis i van celebrar la seua primera sessió en el mes de setembre d'aquell mateix any. Dos mesos després la situació s'havia degradat notòriament i la ciutadania experimentava un estat de preocupació, incertesa i temor davant de la pressió que l'exèrcit del mariscal Suchet estava exercint, en el primer setge de les tropes franceses a la ciutat. De fet l'angoixa era tanta, que es va arribar a suspendre el capítol del dia 8 de març.

"No se celebró el cabildo de la ocatava mensis por estar los Franceses mandados por el general Suchet sobre Valencia"
(ACCV, 337 : 29)³²⁵.

Un any després, al setembre de 1.811, l'exèrcit imperial d'Aragó penetrava en terres valencianes. Estant al comandament de la ciutat el general Blake, el

³²⁴ Seguim per aquest període Vicent Genovés Amorós, com prestigiós investigador especialitzat del període d'afrancesament a València (Genovés, 1.967).

³²⁵ Nota al marge del full.

qual, en els preparatius per a la seua defensa, va manar enderrocar l'antic Palau Reial en la vora esquerra del riu. De fet, al mes de desembre la ciutat estava totalment assetjada per les tropes del mariscal de l'exercit francès. Després de l'intens bombardeig del mes de gener següent, es produïa la capitulació i l'entrada solemne del mariscal Suchet en València; a més, com a conseqüència de l'ocupació francesa, 500 frares valencians i els estudiants del Batalló d'Artilleria de la Universitat foren enviats cap a França com a presoners de guerra.

Més endavant tractarem amb més detall tot el referent a les grans cerimònies de la ciutat, però malgrat tots aquestos esdeveniments comentats succintament i els posteriors, fins al retorn al regnat absolutista del nou episodi històric que va suposar la tornada de Ferran VII novament al tron, la primera conclusió que es pot extraure de l'estudi del quadre 007 és que la rutina de les celebracions religioses diàries en la ciutat a penes es veu afectada i continua amb la mateixa dinàmica ja comentada per als dos altres episodis. Podríem dir que la pròpia societat s'acull a la providència davant de les successives catàstrofes que la van assolant, com si s'apreciara cert grau de resignació, un esperit de conformitat amb els esdeveniments que els van arribant, els quals hi depenen d'aquesta. L'home, ser inferior i pecaminós -per tant culpable- és el responsable de tots els mals que els arriben, i res pot fer per evitar-los. Tot això, evidencia el fet conegut i posat en relleu pel professor Sanchis Guarner, que a diferència de l'aristocràcia el poble valencià continuava -a primeries del nou segle- éssent encara molt religiós. Les reformes il·lustrades i el triomf del neoclassicisme s'hauria limitat, doncs, "a la supraestructura social, perquè el conjunt de la societat mantenia la seua adhesió a les formes barroques tradicionals" (Sanchis Guarner, 1.997 : 390). De fet, es pot comprovar com les funcions de rogatives per demanar l'auxili diví, els exercicis espirituals de les set paraules en la creu per intentar porgar el sentiment de culpa,

junt a d'altres cerimònies –sempre suplicant el perdó i l'auxili diví- ompliren el catàleg de les funcions celebrades al llarg de tot aquest episodi.

D'altra banda, no s'evidencia cap canvi notori, respecte al nombre i freqüència d'aquestes actuacions, malgrat els veritables obstacles que el capítol posava per a què la capella actuara fora de la Seu si no eren funcions promogudes o sota el seu propi patrocini. Tot i què arribà a prohibir-les l'1 d'octubre de 1.806 en les “Obligaciones de los cinco Ministriles de esta Santa Iglesia”, les variacions que s'aprecien en els anys immediatament següents no són representatives.

“(…) y se haya de tocar ó cantarse dentro de la Iglesia, ó fuera de ella, pero para propia y peculiar función del Cabildo, y no de otro Cuerpo o Comunidad...”
(ACCV, 333 : 215).

No obstant això, hem de fer constar que durant tot l'any 1.811, només hem pogut arregar la referència a una cerimònia de rogatives que es va celebrar en la capella de la Mare de Déu dels Desemparats el 21 d'abril, en la qual es menciona explícitament la capella de música de la catedral. Tot això a més, sense que cap estament oficial es deixi reconèixer com a organitzador de l'acte; de fet, apareixen unes anònimes "señoras doncellas" com patrocinadores. Sí existeixen múltiples referències a processons, rogatives, misereres i la resta de funcions, però o bé no s'aclareix que capella serà la que actuarà, o bé es tracta de cerimònies en les quals participen les altres capelles menors de la ciutat: Sant Andreu, Sant Martí o Sant Joan del Mercat. També podria ser que aquesta falta de referències expresses a la capella de la catedral estiguera motivada per la terrible situació que s'estava vivint. Situació econòmica d'una banda i evidentment amb la certa preocupació i angoixes que es derivaven, d'altra banda, de la incertesa del caire que podien prendre els esdeveniments amb la invasió de

les tropes franceses, que a poc a poc, al llarg d'aquest any, van ocupant les comarques, territoris i principals ciutats del País Valencià. Recordem una vegada més, les concommitàncies que tot el francès despertava en gran part de la societat valenciana, especialment a la burgesia i l'aristocràcia, per totes aquelles associacions -les quals també havien estat potenciades des dels estaments públics monàrquics i religiosos per l'alt clero- que se li atribuïen des de la pròpia Revolució Francesa contra la religió, el rei, les tradicions, etc.

Sabem que les funcions continuaven realitzant-se, no sols en les esglésies, sinó que encara no es nota cap diferència entre aquestes i els convents. A més ens sorprèn que en un moment tan difícil no succeïra la reacció contrària i es multiplicaren espectacularment les rogatives i la resta de funcions demanant l'auxili diví, com era d'esperar. Però és possible també que la malparada economia de les llars valencianes no donava moltes opcions, més que les despeses absolutament de primera necessitat; per la qual cosa, no es tingueren accés a la diferència d'honoraris i despeses derivades de la contractació de les altres capelles o la de la catedral.

Malgrat tot el que ha estat exposat, podríem pensar tot el contrari si tot haguera continuat amb una dinàmica semblant als altres anys. Així, en les esglésies o convents on "tradicionalment" venien celebrant-se aquelles determinades funcions per la capella de la catedral, i que enguany es repeteixen, amb tot i que no figura expressament la capella que actua, podem pensar que el costum feia innecessari d'indicar què la capella que anava a participar-hi era la pròpia de la catedral. En aqueix cas podríem comptabilitzar unes poques actuacions més. Per exemple:

"En el Convento de Santa Mónica, antes de la Esperanza, habrá esta tarde à las quatro horas un sermón de rogativa, y en seguida se descubrirá el Santísimo Cristo de la Fe, cantándose un solemníssimo Miserere con música".
(DV. LXXXIII, 93 :367).

"En la Real Capilla de Santa María de Calatrava se celebra esta mañana una solemne fiesta al Santísimo Cristo del Consuelo, con mucha celebración de Misas y asistencia de Música; y por la tarde habrá Sermón... /... y se concluirá con el Rosario, Letanía y Motete".
(Ibid., LXXXVI, 34 :139-140).

"Esta mañana en la Iglesia del Seminario Sacerdotal se celebra solemne fiesta à San Estanislao de Koska, con Misa y Sermón... /... y por la tarde habrá Siesta y Rosario con música".
(Ibid., LXXXVI, 44 : 179).

Al contrari ocorria en els anys següents. Malgrat l'expulsió general de tots els religiosos de la València ocupada, fet que es va produir a principis d'any (el 16 de gener), de l'any i mig aproximat que va durar l'ocupació francesa de la ciutat, del decret d'abolició de la inquisició de les Corts de Cadis el 22 de febrer de l'any següent i de tots els recels que s'havien demostrat cap al comportament dels francesos amb la religió -o potser encara potenciat per la tornada de l'arquebisbe col·laboracionista Fabián i Fuero- existeixen moltes més referències en la premsa i més clares pertocant a les actuacions de la capella de la catedral.

De fet, és en les actes capitulars on trobem una clara referència a l'excepcional de la situació -referent a la falta d'actuacions- que la capella havia sofert durant aqueix any. Açò suposa una font més, que ens confirma el que exposàvem respecte d'això. Així sabem que el capítol havia atès la súplica del mestre Pons i li havia augmentat l'assignació en concepte de manutenció per als infantets, tot i què la necessitat hi havia estat produïda per la falta d'ingressos soferta l'any 1.812 a conseqüència de les poques actuacions que havia tingut la

capella. No obstant això, és en aquest acta del 22 de maig de 1.813 on trobem també un clar indici pel qual s'assabentem que la situació no estava normalitzant-se gaire pel moment. Per això, li renoven l'augment concedit al mestre, ja que la situació pel que fa a la carència de funcions de música i dobletes³²⁶ encara està agreujant-se pel moment.

"(...) Oida la propuesta del Sr. Ferráz, relativa á manifestar, que el Maestro de Capilla le había hecho presente, que el Ilmo. Cabildo le abonó los perjuicios sufridos, en la manutención de los Infantillos en el año 12 por la falta de Funciones de Música, y Dobletras: y que siendo esta mayor en la actualidad, suplicaba al Ilmo. Cabildo, la tuviera en consideración; Y el Ilmo. Cabildo, acordó se le abonáran los perjuicios sufridos hasta el día, y que lo liquidaran los mismos Señores comisionados que tuvieron la comisión anterior."³²⁷

(ACCV, 340 : 180).

No obstant, hem de posar de manifest també la tendència que s'aprecia en les publicacions diàries de la València ocupada. Hem comprovat com augmenten d'una manera espectacular els anuncis de teatre en detriment dels avisos del culte. Tant, que el lector del diari podia arribar a pensar que es tractava d'una política d'esquer -incentivar de forma tan evident l'oferta teatral de la ciutat- per potser reconduir l'interés del poble, d'una manera subliminar, cap a altres activitats i distraccions distanciades del fet religiós.

³²⁶ Com hi havia posat de manifest el capítol en la sessió del 17 d'agost de 1.798, el mestre Pons venia rebent la quantitat de 71 Lb. 17 s. anuals en concepte dels aliments per als infantets, tot de l'Administració de "Doblas y Aniversarios". (València. Arxiu capitular. Actes capitulars, 325 : 113). No obstant açò, aquesta no era una quantitat fixa, sinó que variava en funció de les actuacions que tinguera la capella a l'any. Precisament des de aquell 17 d'agost, el capítol havia organitzat un nou repartiment de les administracions per les quals devien pagar-se les quantitats per aquestos conceptes; de fet, l'any 1.799 li pagaren al mestre 69 Lb. 16 s.; a més en aquesta ocasió va ser de l'Administració de la Dècima. (Ibídem, 326 : 31).

³²⁷ El subratllat és nostre.

"El Director del Teatro Cómico, deseoso de complacer à este respetable Público, habiendo obtenido el permiso de las Autoridades superiores, proporcionará para hoy Martes 17 la función siguiente: Se principiará por una Sinfonía à grande Orquesta.= la Compañía representará la Comedia en 2 actos, intitulada: El Embustero engañado: Don Luís Baumann, Músico mayor del Regimiento 121, tocará un Concierto de Violín de Rodés.= Se baylará el fandango y el bolero.= Grande Sinfonía de Haydén.=D. Luís Baumann tocará variaciones y caprichos de Rodés.= se acabará con el Saynete, intitulado: El Disfraz Dichoso.= A las 7".

El present avís de teatre publicat al *Diario de Valencia* el dia 17 de març de l'any 1.812, ens pot servir per comprovar la pugna per emportar-se el públic entre els dos teatres que estan funcionant al mateix temps a la ciutat. I també, per fer-nos una idea del tipus de programa que es proposa. Podria ser que tot açò també responguera a aqueixa necessitat del públic per la música i l'espectacle, i com no ho obté de l'església, ho busca en el teatre. O més bé al contrari, també podria ser -com havíem insinuat anteriorment- que les autoritats estan potenciant l'espectacle per allò d'alienar les ments d'altres problemes i també allunyar-los de la pròpia religió que havien acordat respectar.

Per tot açò, hauríem d'esperar que es produïra el retorn de Ferran VII – malgrat d'haver-hi estat prohibida la publicació de tots els periòdics excepte els oficials de Madrid, des del 6 de maig fins el 8 de juliol de 1.815- per poder veure com gradualment, es va recuperant el ritme "antic" en totes les qüestions ciutadanes, evidentment en el nombre de celebracions litúrgiques també; ja que aquest -la potenciació de la religió- era un dels extrems que servia de principi a tota la política absolutista que es va restaurar per Ferran VII, a partir del suport del "Manifest dels Perses" i de l'incondicional seguiment del sanguinari general Elío a la causa. Així, podem observar com s'incrementen notablement, totes les cerimònies, celebracions, festes, aniversaris i la resta d'actes religiosos a mesura que ens acostem al mes d'agost de l'any 1.818, data en què conclou el nostre estudi.

Algunes celebracions amb especial solemnitat.

És un fet sobtadament conegut i posat de relleu en nombroses ocasions, especialment per la bibliografia més recent, que la manera d'acostar-se a la història local ha canviat també a partir de la dècada del anys 80. Abans, la recerca maldava per descobrir i enaltir aquells successos extraordinaris que, molt de tant en tant -a vegades mai- rompien la monotonia de la vida quotidiana i singularitzaven el passat de la comunitat: catàstrofes naturals, visites de personatges, fets d'armes, escàndols de notables, etc. Avuí, la investigació pretén ser científica i, per això mateix, es fixa menys en els episodis insòlits que en els fets corrents, repetits una vegada i altra, els únics aptes per a la generalització, a manca de la qual no pot haver-hi ciència. La vida de cada dia i la gent innominada disputen el lloc antany reservat a l'esdeveniment i a l'heroi.

Malgrat tot l'exposat al respecte d'això, volem deixar clara la nostra intenció, al fer especial menció dels esdeveniments socials més importants ocorreguts en aquest període a la ciutat de València, la qual no és altra que tenir ocasió de mostrar els significatius canvis i efectes que es produïen per tot arreu i a més a més, trobar les justificacions necessàries per comprendre els motius de trobar-hi una orquestra tan important, de vegades, o l'excelsional de determinades composicions del mestre Pons.

Com hem vist, la capella de la catedral tenia la seua activitat habitual dividida en dues facetes clarament diferenciades: d'una banda, trobem la seua activitat diària, potser presidida de cert ambient repetit pel que suposa de quotidià, que

correspondria principalment a la seua participació en el culte catedralici i les seues actuacions amb la mateixa dinàmica de fora de la catedral; activitat que al marge dels factors ja esmentats -independentment del grau d'intensitat que experimentara- no deixaria de tenir la sensació de ser un poc habitual, repetit, casolà, desproveït d'aqueixa motivació afegida que suposa el fet extraordinari. D'una altra banda, al marge d'aquesta activitat certament rutinària, ens trobem amb aqueix tipus d'actuacions, que tant el mestre com la capella esperen, per mostrar les seues millors gales, les seues millors sonoritats, la seua obra més treballada, i poder gaudir -ells mateixos- amb la interpretació d'obres més complicades, menys habituals pel que tenen d'extraordinàries també en quant a la plantilla necessària, que suposen al mateix temps -també- aquell grau de realització artística i satisfacció personal pel treball ben realitzat i la gratificació espiritual que s'obté amb el reconeixement públic d'una labor ben feta. D'aqueix tipus d'actuacions especials -pel que demostren d'extraordinari- pretenem ocupar-nos en aquest apartat.

Així, com ja hem dit en diverses ocasions, per a aquestos tipus d'actuacions la capella de la catedral es nodria dels cantors, músics i instrumentistes -especialment d'instruments de corda- necessaris per formar una agrupació orquestral que, com s'ha vist, estaria al mateix nivell de qualitat i quantitat d'efectius que en les més afamades capelles religioses o profanes no sols espanyoles sinó de tota l'Europa del moment; i, fins i tot, dubtem que hagueren moltes orquestres de teatre que pogueren igualar-se, ni tan sols comparar-se, en efectius potencials a la formació orquestral que es podia reunir per a aquestes ocasions d'especial fastuositat en la Seu valenciana, on a la pròpia capella de música de la catedral se li podien afegir altres capelles al complet. Per exemple la capella del Patriarca solia unir-se a aquesta per aqueixes ocasions excepcionals.

Ja en l'any 1.928 el professor Fritz Volbach assenyalava les diferències evidents entre els efectius instrumentals de les plantilles orquestrals que els compositors clàssics centroeuropeus hi havien pogut disposar i la diferent sonoritat –amb la qual s'estava acostumat a escoltar obres d'aquell període, en versions de les grans masses orquestrals de la seua època- de les orquestres europees del moment. De fet, el mateix Beethoven veia limitat el nombre d'instruments de la seua orquestra, fins i tot per als assajos de les seues setena i vuitena simfonies que van tenir lloc en la primavera de l'any 1.813 i on exigia Beethoven un mínim de quatre violins primers, quatre segons, dos contrabaixos i dos violoncels. Com ens deia el prestigiós professor alemany

“(…) este limitado número de instrumentos de arco, al que solían añadirse además dos violas, era el que se usaba normalmente para las ejecuciones en salas pequeñas. Únicamente en ocasiones excepcionales y cuando la orquesta se colocaba en salas de mayores dimensiones se aumentaba el grupo de las cuerdas hasta llegar al doble”.
(Volbach, 1.928 : 307-308).

Si això ocorria per a unes obres considerades ja plenament romàntiques - amb el que allò suposa pel que fa a potenciar especialment les parts dels instruments de vent i per tant, per poder equilibrar el conjunt es necessita duplicar o triplicar els instruments de corda- podem fer-nos una idea dels efectius orquestrals dels quals disposarien els compositors simfònics anteriors. Ara bé, també és cert que els grans teatres de les corts europees de l'època, comptaven amb unes plantilles instrumentals significativament més grans. Així per exemple, el mateix professor Volbach ens mostra el cas vertaderament excepcional de la cort de Mannheim, proposant que era W. A. Mozart qui ho posava de manifest en una carta dirigida a son pare a l'octubre de 1.772, quan havia sentit per

primera vegada -en l'òpera d'Holzbauer: *Günther von Schwarzburg* la famosa orquestra de la dita ciutat

"(...) es muy buena y numerosa, tiene de diez a once violines de cada lado, cuatro violas, dos oboes, dos flautas y dos clarinetes, dos trompas, cuatro violoncellos, cuatro fagotes, cuatro contrabajos, trompetas y timbales..."
(Volbach, OP. Cit.: 282)³²⁸.

Fem constar no obstant, que no coincideix amb aquest plantejament la darrera biografia que coneguem de W. A. Mozart -realitzada per Jean i Brigitte Massin (Massin, 1.987)- en situar aquest compositor en Mannheim cinc anys més tard (en 1.777-1.778) i no fent ni la més mínima referència a l'esmentada carta, malgrat mostrar-nos un estudi absolutament detallat de tota la literatura epistolar mozartiana.

D'altra banda, Charles Rosen posa de manifest que les preferències sonores del propi Mozart -contraposant-les a les del mateix J. Haydn- eren les que es podien obtenir d'una orquestra composta per una massa de 40 violins (Rosen, 1.986 : 165-166). Qüestió a tenir en compte quan es pretén realitzar una versió *historiasta* -sobremanera de les últimes obres de la producció mozartiana- perquè, malgrat tenir present la sonoritat menys brillant i menys potent dels instruments de corda fregada d'aquella època, tampoc es correspondria amb els reduïts conjunts instrumentals amb els quals -suposadament- es busca una sonoritat més aproximada a aquella realitat. Si seguim aquestos criteris presentats, pareix que Mozart deixaria clara la seua preferència per les grans masses instrumentals,

³²⁸ Al plantejar "de cada lado" es fa clara referència a la formació de les orquestres alemanyes heretada dels plantejaments antifonals, on com sabem, el violins primers es situen al costat esquerre i els segons al dret del director. Açò suposaria uns efectius de 20-22 violins, cosa que ens pareix un tant exagerada. Però no sabem fins quin punt es tracta d'una realitat "novel·lada" la que ens presenta Volbach, potser influenciat per l'esperit romàntic que li porta a idealitzar el mateix geni salzburgués.

limitades únicament en la seua època -com en l'actual- només per aspectes purament econòmics.

Però la societat valenciana de finals de segle, embolicada en una important crisi econòmica, on la immensa majoria de la població era analfabeta i patia d'estretors que portaven a gran part de les llars a travessar una etapa certament famolenca; i que d'altra banda es mantenia adherida al costum barroc d'exteriorització, d'ostentació i teatralitat, d'aqueixa inclinació per les grans cerimònies revestides d'una àmplia sumptuositat, i d'aqueix gran desplegament de medis dels quals eren capaços de fer gala els senyors del capítol catedralici, organitzava unes cerimònies que són dignes de recordar-se.

Hi ha moments al llarg de la nostra investigació arxivística, que hem tingut la temptació d'arribat a pensar que el capítol realment el que necessitava eren excuses per poder organitzar aquest tipus de cerimònies, donat el grau d'entusiasme que es desprèn de les acalorades discussions que es deixen entreveure en les seues reunions, quan les anquilosades estructures catedralícies es posen en moviment per una visita reial, l'anunci de l'embaràs de la reina, els esposoris del príncep o la beatificació d'un bisbe valencià. Tot són bons motius perquè la maquinària del capítol es pose en funcionament; dictant normes, encarregant adorns, realitzant neteja general, delegant en el mestre perquè compose una obra d'especial transcendència i lluïment, o fent un important desembossament en la cera per a les il·luminacions. La imatge que es transmet és un fet fonamental, s'ha de mostrar el poder social i econòmic que el capítol s'aferra a mantenir -siga o no real- i que l'eleva i distància per sobre la resta dels mortals que integren la massa de la població urbana del moment. En aquestes ocasions no importen les despeses que es deriven, cosa que ens crida

poderosament l'atenció per quant l'aspecte econòmic és el que veiem que supera, aclaparadorament, qualsevol altre assumpte dels tractats en les discussions de les juntes dels canonges. Diríem que el tema econòmic ocupa la major part de les actes capitulars, on veiem reflectit el sentir evidentment estalviador dels canonges, els quals s'obstinen en controlar d'una forma fèrria els temes monetaris i així es reflecteix en la majoria de les actes del capítol. No obstant això, quan es presenta aquest tipus d'ocasions, els mitjans econòmics sembla que no tenen importància -el poble no obstant continua morint de fam i malalties- i tots els recursos del capítol es posen a disposició de cadascuna de les situacions “especials” que es generen per un o un altre motiu.

I així ocorria a l'octubre de 1.796 en conèixer-se la notícia d'haver concedit des de Roma la beatificació de Joan de Ribera, que havia estat arquebisbe de València i Patriarca d'Antioquia.

“Por havernos concedido la Beatificación del Venerable Sr. D. Juan de Ribera, y por sus recomendables y honoríficas circunstancias que de lleno caben à este Ilmo. Cabildo por haver sido su Dignísimo Prelado y cabeza de esta Santa Iglesia y venerase su cuerpo en el Real Colegio de Corpus Christi que fundó; se pusiesen tres días de luminarias en esta Santa Iglesia y tres orquestas grandes de Música en sus tres Puertas Principales con buelos de campanas en las noches de mañana Sábado, Domingo y Lunes que contaremos 29, 30 y 31 de los corrientes; que en el sobredicho Domingo y día 30 se celebre con otro buelo de campanas una Missa muy solemne de gracias con exposición del Stmo. sacramento (por siempre sea alabado) y se cante el Te Deum con asistencia de todas las comunidades seculares y Regulares convocándolas el Nuncio de la Iglesia.”

(ACCV, 323 : 204 ss)

En aquesta ocasió com ja s'ha vist, el Síndic i el rector del Reial Col·legi Seminari del *Corpus Christi* van demanar al capítol que s'ajornaren les celebracions per poder tenir temps suficient de convocar a tots els estaments implicats i poder

donar més realç a la celebració, i així es va fer: les festes es van celebrar els dies 5, 6 i 7 de novembre següent.

Novament es reprèn aquest assumpte amb la mateixa intensitat i mostrant el capítol les mateixes intencions de celebrar de forma grandiloqüent l'esdeveniment de la beatificació en el mes d'agost de l'any següent³²⁹. A més, per donar-li major relleu, se li encarrega al mestre Pons que compose un villancet especialment per aquesta ocasió, que la capella de música amb Josep Pons al front va estrenar el dia 27 d'agost de 1.797, el dia que es va fer festa principal dedicada al Beat Joan de Ribera³³⁰.

"(...) acordó y determinó que en acción de gracias a Dios Nuestro Señor por havernos dispensado la deseada y gloriosa Beatificación del sobredicho Beato Juan de Ribera, ornamento de esta Santa Iglesia, se celebren las referidas fiestas con el mayor júbilo y lucimiento. Que en las Naves y Capillas de la Iglesia se coloquen sus más preciosas Alajas y Adornos que hay en ella: en el Presbiterio la colgadura de terciopelo carmesí con franjas de galones de oro: En el crucero la (...)Que las tres puertas principales de la Iglesia y todo el circuito de ella sean igualmente compuestas y alajadas.

Que en las tres noches de los citados días [26, 27 y 28 de Agosto] se pongan vistosas luminarias en todo el rededor de la Iglesia y en sus tres Puertas una Orquesta grande de Música en cada una, y con buelos de campanas durante las luminarias.

Que en el día 26 víspera del Beato se celebre Prima General con varillas y se cante á 12 según costumbre con buelo de campanas. Que en el citado día 26 se celebren las primeras vísperas del Beato con la mayor solemnidad de Música y también la salve con buelo de Campanas desde las 3 hasta el cuarto en que se empezará el coro.

Que en el día 27 que es la Fiesta Principal, y en que se reza el oficio del Beato se entre en el coro á las 8 y cuarto, se cante 3ª, con varillas se haga procesión claustral llevando la estatua del Beato, y asistiendo á ella todos los cleros de las parroquias de Valencia que deben convocarse por el Nuncio de la Iglesia se cante una Misa Solemnísima con Orquesta grande de Música y Villancico que á este efecto ha compuesto el Maestro de Capilla, y con sermón que predicará el Sr. Canónigo Magistral D. Francisco Miguel

³²⁹ Pensem que en aquest dia s'estrenarien les vespres en honor del Beat Joan de Ribera que Pons va compondre expressament per aquesta celebració aqueix any (AMCV, 2.329, 132/1). La plantilla vocal i instrumental, nombre de temps, característiques i altres qüestions, es poden comprovar en la catalogació de l'obra de Pons que presentem més endavant.

³³⁰ Pensem que ha de tractar-se de "Oh Juan dichoso", villancet que José Climent atribueix a Pons en el seu catàleg (AMCV, 2.422, 149/3).

Cano, conbidando los SS. Canónigos comissarios al Real Colegio de Corpus Christi, y á la Comunidad de PP. Capuchinos que son Fundaciones del Beato para su asistencia, y se dé en el Coro y Procesión general á los Colegiales Perpetuos asiento, y lugar entre los SS. Canónigos y á los demás de dicho Colegio y Comunidad de PP. Capuchinos entre los Beneficiados y mientras la Claustral y Misa se toquen al buelo de las campanas..."

(ACCV, 324 : 82 ss).

És la perfecta mostra de quant estàvem exposant referit a l'enorme malbaratament de mitjos que es va disposar pel capítol per a aquesta celebració. Es va decorar el temple i les seues naus amb tot tipus d'adorns, penjadors, velluts, franges de galons, etc. Les façanes estigueren il·luminades durant les tres nits que durava la celebració, actuarien tres orquestres -una en cada porta de la catedral- com en les ocasions que es pretén el màxim lluïment i, pel que fa a la celebració religiosa pròpiament dita, se li va encarregar al mestre la formació d'una "gran orquesta de música" i que composara un villancet especialment dedicat al Beat Joan de Ribera. Però de tota aquesta exposició dels actes la cosa que més ens crida l'atenció és el terme *varillas*, perquè és l'única vegada que ho hem vist reflectit en les actes capitulars de la catedral valenciana d'aqueixa època. De fet, desconeixiem el seu ús i aquesta pràctica en el País Valencià. Però en parèixer i segons ens aportà Hilarión Eslava en la seua *Breve Memoria històrica de la música religiosa en España* (Eslava, 1.860 : 37), el procediment polifònic de les varetas era conegut en la catedral de Sevilla³³¹. De ser així, a Espanya podria haver-se mantingut aquesta tradició fins èpoques molt més modernes que en la resta d'Europa.

Els diccionaris de la llengua espanyola, però, no registren l'accepció musical de la frase "con varillas". No obstant això, tal com ens informa Dionisio

³³¹ Al menys així seria en el temps que aquest famós pedagog va ésser mestre de capella d'aquella catedral (1.832-1.847).

Preciado, en la literatura musical espanyola s'empra aquesta accepció en unes expressions que suggereixen potser, l'ús d'un tipus de decoració harmònica que s'aplicaria al propi cant pla. Sembla ser que el procediment polifònic de les *varillas* o *varetas*, consistiria en afegir a la recitació salmòdica algun o alguns intervals justos de 4a, 5a i 8a, -en forma d'*organum* paral·lel com s'explica en el tractat medieval *Scholia Enchiriadis*. Podria entendre's a més, que aquestes varetes no eren només qüestió dels cantors, sinó que també podrien realitzar-les els ministrers (Preciado, 1.980 : 345-347). Tot açò, evidentment, en els dies de màxima celebració litúrgica. El mateix autor, el qual ha estudiat aquest assumpte, ens aporta també important documentació respecte d'això, que pot resultar molt interessant per a l'estudi de l'ús de les varetes en el País Valencià, ja que es tracta de referències concretes a aquest tipus de pràctiques en la segona meitat del segle XVII i principis del XVIII per la capella de música del Patriarca -precisament- de València³³².

En parèixer, es va establir un dia perquè aquesta celebració del beat Joan de Ribera es repetira tots els anys, acordant que s'instituïra el dia 21 de gener com dia de la festivitat a ell dedicada i en el qual celebrar l'ofici corresponent, amb la màxima solemnitat, tal com es feia en la festa dedicada a St. Tomás de Vilanova.

"(...) hizo presente que el día 21 de los corrientes se celebra el oficio del Beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, y esclarecido Arzobispo de Valencia, y que siendo muy digno, y justo que esta festividad se celebre con la mayor solemnidad por haver sido Prelado y cabeza de esta Santa Iglesia podía celebrarse, según se celebra la Festividad de su glorioso predecesor el Sr. Santo Tomás de Villanueva; y el Ilmo. Cabildo confirió sobre dicha propuesta, y Acordó y determinó que en la víspera del enunciado Beato Juan de Ribera se cante á 12, y haya Maytines generales..."

³³² (València. Arxiu del Patriarca. "Libro de la nominación de los capellanes, acólitos y asistentes del Patriarca de Valencia": 18 de desembre de 1.659 : 30; 5 de setembre de 1.675 : 63v; 1 d'octubre de 1.676 : 64v; 4 de novembre de 1.677 : 68; 29 de gener de 1.682 : 72v; 2 de setembre de 1.683 : 73 i 1 de gener de 1.731: en foli solt).

(ACCV, 325 : 3)³³³.

Amb idèntic procedir es comportava el capítol a l'hora de celebrar una litúrgia de difunts si es tractava d'una personalitat rellevant. El cas dels funerals que es realitzaren amb motiu de la mort de l'arquebisbe d'aquesta diòcesi D. Francisco Javier Ximénez del Río, en els mesos d'abril i maig de 1.800 són una mostra de l'ampul·lositat i ostentació amb què el capítol solia celebrar aquestes cerimònies de major ostentació, carregades -com no- d'una forta dosi de simbologia que demostrara al poble la gran dignitat que se li atorgava a aquestes personalitats, sense escatimar per a això les despeses que foren necessàries. De fet, aquestes celebracions no sols van ocupar diversos dies del mes d'abril, sinó que a més es van repetir, com veiem, en celebrar-se la missa de difunts en el seu honor el dia 29 del mes següent, on a més de la capella al complet també s'especificava que en la missa la capella estiguera acompanyada per violins.

"(...) Funerales del Ilmo. Sr. D. Juan Francisco Ximenez del Río, Arzobispo que fue de Valencia, celebrados en 29 de Mayo 1.800 .../... y dio principio el Coro al nocturno, que se cantó con mucha pausa y solemnidad, al fin se dixo la oración en el mismo lugar; se bajó a la primera grada, y dejando la capa, se le puso Manipulo, y Casulla, y empezó la Misa de Difuntos con Música de Violines..."

(ACCV, 327 : 68).

A continuació de la detallada informació que s'exposa dels arreglaments mortuoris de l'Arquebisbe i els actes de funerals que es van realitzar, hi ha una extensa relació de quant van cobrar cadascun dels assistents -celebrants, canonges, dignitats, beneficiats, capella i empleats en general- especificant les quantitats a rebre per cadascuna de les funcions realitzades.

³³³ Capítol del 8 de gener de 1.798.

"Nota de las porciones que percibieron los señores Canónigos, Dignidades, Pavordes, Beneficiados Músicos, Oficiales y demás dependientes de esta Santa Iglesia, en el entierro Funeral del Ilmo. Señor D. Juan Francisco Ximenez del Río Arzobispo de dicha Santa iglesia, celebrado en los días 1,2,3,4 de Abril 1.800 las que se pagaron por los señores Jueses de Espolios y cobraron por Tesorería de Espolios, a favor del Racional que las repartió en la forma siguiente...".
(ACCV, 327 : 39-40).

Però al màxim que una ciutat de principis de segle podia aspirar, era que el rei es dignara agraciari-la amb la seua visita. Així va ocórrer en 1.802, quan Carles IV, la seua família i tota la cort, es van traslladar per visitar València. Tota la ciutat es va disposar a rebre'ls amb una eufòria excepcional. El rei, el seu senyor, el seu amo absolut, anava a estar en la mateixa ciutat que la resta dels mortals pròximament; aquest esdeveniment va revolucionar d'una forma excepcional la tranquil·la rutina de la vida ciutadana. Evidentment, es tracta de l'esdeveniment al qual més pàgines -amb molta diferència- se li dedica en la premsa en tots aquestos anys. Si fem cas a totes aqueixes referències publicades pel *Diario de Valencia* i reflectides amb tot luxe de detalls en els llibres d'actes capitulars, podem entendre que aquest esdeveniment es rebera per la població com si la pròpia visita reial suposara un vertader do del cel, que oculta i distrau momentàniament a la plebs ciutadana de tots els problemes econòmics que estaven patint i reprimien la pròpia de la ciutat.

Realment podem fer-nos una idea aproximada del que suposaria per a València aquesta reial visita, si pensem que el total de la comitiva que es desplaçava i la qual calia albergar, atendre i mantenir, la componien unes 10.000 persones, com ja havíem adelantat,³³⁴ -aproximadament el nombre d'habitants

³³⁴ Aquestes i altres dades han estat obtingudes a partir de les cròniques de Pahoner, de les quals parlarem més en davant.

que la ciutat d'Alacant tenia en aqueixos moments³³⁵, després d'haver-hi sofert el recent episodi de pesta que havia espletat notablement la seua població-, enfront dels més o menys 100.000 habitants que suposaria la població exclusivament d'intramurs de València per aqueixes dates (Sanchis Guarner, 1.997 : 354).

Les autoritats civils donaven consignes i ordes a la població perquè els xiquets no estigueren pels carrers -ni els animals- baix pena d'arrest per als seus pares. Cada família estava obligada a mantenir net el carrer³³⁶, emblanquinar la façana i acollir i mantenir en el seu propi domicili als hostes que els adjudicaren...³³⁷

En aqueixos dies es van realitzar tot tipus d'actes festejant la visita; entre altres compliments que se'ls van oferir, la Il·lustre Ciutat organitzava desfilades de les carrosses del *Corpus* amb la participació de totes les danses i músics, en el pont del Reial, just davant d'on es trobava el Palau Reial que era on estava allotjada la reial família.

³³⁵Entre les pàgines del tom 331 de les actes capitulars de la catedral de València hi ha un imprès d'aquella època, en foli solt i sense numerar, que diu textualment: "Estadística de los enfermos, muertos, sanados, emigrados, censos antes y después del contagio de la peste que se ha padecido en Alicante (...) Censo anterior al Contagio = 13.212. Censo del vecindario actual = 10.740".

³³⁶ Els llibres de viatges, tan populars en el segle XVIII, ens ofereixen informació molt valuosa per poder entendre com era la ciutat que anava a rebre la família reial en aqueixos moments: l'estretisc dels seus angostos carrers -qüestió que obeïa plenament a l'original traçat àrab de la ciutat- el mal estat de l'empedrat -en els pocs carrers que no estaven enfangats- (Vicente Boix, 1.849 : 67-68, 84-85), l'aglomeració dels habitants en cases estretes i carrers foscos, la misèria dels seus habitants (Condesa de Gasparín, 1.875 : 69), etc. Tot això enfront de l'important contrast que suposava la desbordant riquesa que es plasmava en els edificis privats, com la fatxada rococó del palau del marquès de Dosaigües; o la severitat que es podia apreciar en els restaurats interiors dels temples, o els nous edificis oficials que se construïen amb el fred i acadèmic estil neoclàssic que s'imposava.

³³⁷ Com es publicava al diari de la ciutat del 15 d'octubre de 1.802. (DV. L, 41 : 220).

“Esta tarde se presentarán en el Llano del Real, para obsequiar á SS.MM. y AA. Todos los Carros, con sus respectivos acompañamientos de Danzas, Músicas...”
(DV. L, 73 : 329)³³⁸.

Per la seua banda, el fet va ser tan important per al capítol catedralici, que tota la seua activitat es va paraitzar també, com havia ocorregut amb la resta de la ciutat.

Les cerimònies religioses van començar immediatament. El capítol es va assabentar que la comitiva règia havia partit de Barcelona cap a València. Per aqueix motiu, es van organitzar unes solemnes Rogatives per demanar un felix viatge, tenint el Santíssim Sagrament exposat durant tot un dia -el 7 de novembre- perquè tots els fidels pogueren unir les seues pregàries i dirigir-les a tal fi. El mateix dia es cantà una missa solemne, comptant amb l'assistència del Sr. Arquebisbe i les autoritats civils de la ciutat. Es van cantar Vespres i Completes solemnes i es va convocar a les comunitats regulars i seculars més antigues de la ciutat, perquè elevaren les seues peticions de misericòrdia cantant les lletanies en processó.

Tots els preparatius duts a terme amb motiu d'aquesta visita, van haver d'ocasionar un desembossament realment important per a les arques catedralícies. No obstant això, l'acord aconseguït va ser per unanimitat i a més es pot llegir entre línies la gran satisfacció que amb tot això obtenia el capítol, demostrant-ho amb una important actualització de l'edifici. Els comissionats per portar els importants preparatius en davant van ser els canonges D. Vicente María Carrillo Majoral i D. Josef Faustino de Alcedo i Pla, els quals van obtenir

³³⁸ Diumenge 12 de Desembre de 1.802.

totes les facultats necessàries perquè tot estiguera disposat³³⁹. Així, es va manar netejar la porta principal (Porta dels Ferros) i que es daurara la creu que remata la reixa de l'entrada, que es dauraren també altres parts de l'edifici que no es retocaven des del moment de la seua construcció, arribant a utilitzar per a això 65.000 pans d'or. Es van manar netejar les portes, finestres, púlpit i especialment tots els bronzes que adornaven tant l'altar major, com tots els altres altars particulars i les reixes del Cor i de la Via Sacra³⁴⁰. També sabem com era l'interior de la nau per l'extensa descripció del cor catedralici i les seues esplèndides decoracions –llavors mantingudes en perfecte estat l'any 1.849- que en ofereix Vicente Boix:

“El coro es espacioso y magestuosa su sillería, que es toda de nogal, con noventa columnas corintias de siete palmos de altura, pilastras y otros adornos sencillos y de buen gusto: la sillería, el facistol y sillas bajas corresponden á esta magnificencia, y todo esto se trabajó á expensas de Don Miguel Tomás Gómez Miedes, canónigo de esta iglesia, é importó la suma de veintidos mil doscientas sesenta y una libras, seis sueldos y nueve dineros. Llamamos la atención del viajero sobre las entradas del coro, la de la parte del crucero cerrada con puertas y balaustres de bronce...”
(Boix, 1.849 : 136-137).

Es van decorar els exteriors, col·locant cortinatges de vellut i domàs carmesí, especialment a la Porta dels Apòstols, on a més, es construïren dues galeries perquè els músics es col·locaren en elles en les nits de festejos amb

³³⁹ Hem de destacar que aquesta forma d'actuar suposa una clara excepció als costums del capítol, que una vegada darrere d'una altra exigeix que se li rendisquen comptes i justifiquen actuacions, per nímies que ens pareguen; i sempre es reserva el dret últim a decidir, al marge dels motius que exposen els comissionats.

³⁴⁰ L'antiga catedral gòtica s'havia revestit en l'últim quart del segle XVIII per l'arquitecte Antoni Gilabert (Escrig, 2.001 : 61) -d'un parament neoclàssic com s'ha dit- d'acord amb el nou gust dels aristòcrates valencians, actualment repristinada. No obstant això, es conservava el Cor al mig de la nau central -a la manera hispànica-, i la *Via Sacra* que conduïa des del Cor fins el Presbiteri, estava traçada amb baranes de bronze (Sanchis Guarner, 1.997 : 378). Avui malauradament tot açò ha desaparegut.

il·luminacions, per a les quals només en la fatxada del palau arquebisbal, entre torxes i aranyes, van passar de cinc-cents llums.

Tota aquesta ostentació haguera quedat incompleta si per tal ocasió no s'haguera comptat amb la participació de la música. Per això, també se li va encarregar al mestre de capella que composara músiques noves que adornaren amb especial sumptuositat les cerimònies. Per a aquesta ocasió tan especial, va compondre Josep Pons un Te Deum, una obertura i un villancet.

"(...) y para que en todo fuese completa la pompa, y solemnidad de la función, se le previno mucho antes al Maestro de Capilla dispusiese una Orquesta numerosísima, y compusiese nueva Música para el Te Deum, y Abertura que debía precederle; y también Villancicos, que debían cantarse quando SS.MM. saliesen del Templo. La Orquesta se componía de quarenta Instrumentos, y todos los Músicos de la Capilla de la Catedral; y todo estaba prevenido y preparado el día veinte y tres de Noviembre."
(ACCV, 320 : 110).

Com havíem dit abans, altres documents catedralicis també es van fer ressò de l'important esdeveniment que s'estava vivint a la ciutat. De fet, és a les cròniques del canonge Pahoner –novament- on vam trobar aquesta referència al fet que ens ocupa:

"Venida del Rey D. Carlos Quarto, la Reyna D^a María Luisa, Príncipes D. Fernando y D^a María Antonia, è Infantes de España, D. Crlos, D. Franciscà, y D. Antonio, con los Reyes de Etruria, D. Luís de Borbón, Príncipe de Parma, y D^a María Luisa de Borbón, Infanta de España, à esta Ciudad de Valencia en 25 de Noviembre de 1802 .../... El día 25 llegaron sus Magestades y Real Familia à esta Ciudad, y se alojaron todos en el Palacio Real extra muros de ella. A la Comitiva se le señalaron alojamientos dentro de la Ciudad, á cuyo fin, y siendo tan numerosa, que pasaría de diez mil personas, se franquearon por el Señor Arzobispo y Cabildo las casa de los Señores Canónigos, y demás Eclesiásticos, muchos de los quales pidieron huespedes determinados según su anterior amistad o conocimiento, que ordinariamente se concedieron. El día 26 pasaron Sus Magestades y Real Familia excepto los Reyes de Etruria, á la Catedral, y Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados ..."
(Pahoner, III : 305).

Obtenim també extenses notícies de com es van desenvolupar els actes cerimonials per la presència dels reis, gràcies a les detallades descripcions que aparegueren publicades en la premsa i vénen explícitament arreplegades en els llibres d'actes. Així, sabem que la important orquestra que s'havia reunit per l'ocasió va interpretar l'obertura que Pons havia compost, mentre els reis es dirigien als coixins que se'ls havien reservat per a quan s'agenollaren. L'arquebisbe i el capítol en ple havien eixit a rebre'ls a la Porta dels Ferros i -sota pal·li- van anar en processó des del cor fins el presbiteri, mentre l'orquestra i la capella entonaven el *Te Deum*. Quan la comitiva es va haver instal·lat en els trons disposats a l'efecte i els celebrants havien pujat a l'altar, l'arquebisbe va dir les oracions que es prescriuen en el Pontifical Romà per aquestes ocasions. La cerimònia va concloure amb la benedicció solemne a tota l'assemblea (ACCV, 329 : 157).

“Descripción del Adorno que interior y exteriormente dispuso el Ilustrísimo Cabildo Eclesiástico en esta Santa Iglesia Metropolitana, con plausible motivo de la venida de SS. MM. y AA. á esta Ciudad .../... Hicieron SS. MM. oración y entre tanto se cantó el *Te Deum* con música nueva, compuesta por el Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, en la que se ocuparon más de 60 Músicos”.

(DV. L, 77 : 349 ss)³⁴¹.

Aquest *Te Deum* que va compondre Pons per a la visita reial, es va tornar a repetir en algunes ocasions posteriorment. Per exemple el dia 22 del mateix mes de desembre, en la parròquia de Sant Esteve -ja ha estat comentat l'especial relació que el clero d'aquesta església mantenia amb la catedral- amb motiu de la inauguració del nou retaule del seu altar major. Per a una ocasió tan especial es

³⁴¹ Del dijous 16 de desembre de 1.802.

necessitava de la millor música i la millor orquestra; i així apareixia anunciat en la premsa del dia:

“Con motivo de haberse terminado ya la suntuosa obra del nuevo Retablo mayor, su precioso Tabernáculo, y total renovación del Presbiterio y Coro de la Iglesia Parroquial del Proto-Mártir San Estévan de esta Ciudad, hoy á las tres de la tarde .../... acompañando dicha función el mejor concierto de instrumentos músicos. También cantará el Te Deum en acción de gracias la Capilla de la Iglesia Mayor, con la música que se estrenó el día que SS. MM. y AA. Pasaron á visitar la Iglesia Catedral”.
(DV. L, 83 : 375-376)³⁴².

També en el periòdic es va publicar el text del villancet que havia compostat el mestre Pons per a aquesta ocasió i que es va interpretar en la catedral el dia de la visita reial. Va aparèixer publicat dies després, el 17 de desembre, quan la comitiva ja hi havia eixit de València en direcció a Cartagena. Es tracta doncs de *Cantemos al Dueño excelso*, villancet a vuit veus mixtes en dos cors i acompanyament orquestral, en la portada del qual diu textualment: "Este vco. se cantó en la entrada de sus Majestades Carlos IV y AA.RR. en esta S.I.C." el qual es conserva a l'arxiu de música de la catedral com ens aporta José Climent³⁴³ (AMCV, 2.376, 149/4). A continuació reproduïm el text del mateix publicat al diari del divendres 17 de desembre de 1.802³⁴⁴.

“Villancico,
que se cantó en la Santa Iglesia Metropolitana,

³⁴² Del dimecres 22 de desembre de 1.802.

³⁴³ (Climent, 1.979 : 339).

³⁴⁴ És interessant comprovar com inevitablement cada quarteta és acabada amb paraula aguda, característica que li infereix un aspecte especialment musical, accentuant cada final per a poder tancar afirmativament les frases estructurals quaternàries de les quals es compon. Podríem destacar a la vegada que el recitat que serveix d'unió entre les dues parts en què es divideix el villancet és aprofitat per citar als sants valencians i els propis adjectius utilitzats, que li infereixen un caràcter esquitexat d'un cert esperit, en el qual es podria intuir futurs aspectes prerromàntics pràcticament per tota la utilització feta dels valors més autènticament autòctons.

con motivo de pasar á visitarla SS. MM. y AA.

Coro.

Cantemos al Dueño Excelso,
al Señor de lo criado,
que á CARLOS ha coronado
con el mas supremo honor.

Solo.

Tú, Señor Augusto,
saber le infundiste:
tú copia le hiciste
del gran Salomón.

Por ti dulce y justo
su Pueblo le canta,
y à tu Iglesia Santa
roba la atención.

Coro.

Cantemos al Dueño Excelso, &.

Solo.

Mas y mas favores
dispénsele afable
tu diestra inefable
al Rey que eligió.

Oye los clamores,
que envía hasta el Cielo
de tu Iglesia el zelo,
que te ama y te amó.

Coro.

Cantemos al Dueño, &.

Recitado.

Sí, Señor Soberano:
al Levita Vicente interponemos,
y de Domingo al Hijo esclarecido:
á Pedro Pasqual fuerte,
á Francisco de Borja,
Juan, Nicolás, Gaspar, y ambos Luises;
y para haceros violencia grata,
à María, que ampara al triste humano:

por estos Tutelares
dad al gran CARLOS gracias singulares.

Coro.
¡O clara Aurora,
tierna María!
en Vos confía
el Pueblo fiel.

Solo.
Vos, dulce amparo
del que os invoca:
vuestra alma boca
destila miel:

Al Rey ¡ó Reyna!
dadle alegría:

Coro.
En Vos confía
el Pueblo fiel.

Duo.
Cúbrale el manto
de luz orlado,
y avergonzado
huya luzbel:

Sea el Eterno
su norte y guía:

Coro.
En Vos confía, &.

A3.
Sed de LUISA
la Protectora;
dadle, Señora,
sacro laurel.

Vos, blanca Luna,
jamás sombría:

Coro.
En Vos confía, &.

A3.

A ambos Esposos
mirad afable,
roxo Clavel:

A Vos consagran
ternura pia:

Coro.
En Vos confía
el Pueblo fiel.”
(DV. L, 78 : 353-355).

Uns dies després de celebrada la visita oficial a la catedral, el dia 5 de desembre, van tornar a visitar-la els reis i els prínceps novament. Però en aquesta ocasió ho van fer de forma privada -tot i com podia ser de privada una visita reial a la catedral- perquè volien poder contemplar detingudament els quadres, relíquies i la resta de tresors que contenia. Volien veure-ho tot lentament i amb llibertat. No obstant en aquesta ocasió també estava present l'orquestra per a amenitzar la visita. És Pahoner novament qui ens informa del que va ocórrer:

“(…) El Domingo 5 de Diciembre vinieron Sus Magestades, y Altezas de secreto á ver de espacio las reliquias, Pinturas, y demas cosas notables de la Iglesia; habiendo anticipadamente anunciado al Exmo. Señor Arzobispo esta venida, y prevenido que nadie huviese en la Iglesia, porque deseaban verlo todo de espacio, y con libertad, en efecto se cerraron las puertas, sin permitir entrar a persona alguna, que no fuese Canónigo, Beneficiado, Músico de la Iglesia, y sus necesarios Dependientes, por la única que quedó abierta que fue la del Palacio Arzobispal, en la que se pudieron dos sacristanes que executasen puntualmente dicha prevención. Se anticiparon la Vísperas a la una y media, porque Su Magestad había de venir á las tres .../... La Iglesia estaba muy bien iluminada, y la Música principió inmediatamente, pero Su Magestad mandó que cesase, quando se dio principio a la descripción de las Reliquias.”
(Pahoner, III : 689).

Amb els reis en la ciutat, la Reial Confraria de La Mare de Déu dels Desemparats no podia perdre l'ocasió de celebrar l'aniversari de la reina amb una funció religiosa digna de tal persona. Per a això es va comptar també amb la

capella de la catedral, que novament en els mateixos dies tornava a repetir actuació de missa solemne i Te Deum en la Capella de la Verge:

“La Real Cofradía de nuestra Señora de los Desamparados de esta Ciudad, en celebradad del feliz cumpleaños de la Reyna nuestra Señora, (los reyes están en Valencia) celebrarán en su Real Capilla una Misa solemne, con Te Deum, y asistencia de toda la Capilla de la Catedral”.
(DV. L, 70 : 320)³⁴⁵.

En veritat, com hem pogut comprovar, van ser excepcionals les despeses assumides i el desplegament de medis que es va fer. Però aquesta no va ser l'única vegada que el capítol organitzava cerimònies tan carregades i fastuoses. Periòdicament, veiem esguitada la rutinària vida catedralícia que es reflexa a les actes amb alguna celebració d'especial rellevància -evidentment no amb tants medis com s'havien desplegat per a aquella ocasió- que suposem imprimia nou alé a la monotonia dels oficis diaris. Així va ocórrer també al febrer de 1.810, quan havia de celebrar-se la junta electoral per a nomenar als vocals que es presentaven a les properes eleccions de diputats a Corts³⁴⁶. A primeries de l'any 1.810 la guerra encara estava relativament allunyada de València. Poc s'imaginaven els habitants de la capital el que ocorreria en arribar el següent mes de març, en produir-se el segon setge dels francesos. Així, en plena tranquil·litat, pogueren fer-se les reunions de les Juntes Parroquials, preparatòries de les eleccions de diputats a les Corts convocades per la Junta Central. La Junta³⁴⁷,

³⁴⁵ Del dijous 9 de desembre de 1.802.

³⁴⁶ La *Junta Central* havia donat un decret el 13 de gener de 1.810 anunciant el seu pròxim trasllat a l'*Isla de León*. Malgrat l'intent de la Junta Provincial de Sevilla de tornar a autoproclamar-se - assumint la interpretació popular del trasllat com a covardia- com *Junta Suprema de España* no van poder fer-ho ja que els francesos van entrar a Sevilla el 1r de febrer. D'aquesta forma, la Junta Central, des de l'Isla de León, tornava a emetre dos decrets el 29 de gener: un, dissolent-se i nomenant una Regència per a la nació, i, un altre, convocant les Corts estamentals. (AAVV, [1.980] 1.989. VII : 274-275).

volia dirigir-se a la catedral -en compliment de l'article 8 cap. 3 de la Reial Instrucció d'1 de gener³⁴⁸- per a oferir una solemne missa i sol·licitar l'auxili de l'Esperit Sant per a l'elecció dels cinc vocals que devien representar-los en les Corts.

Per això el Corregidor de la ciutat havia dirigit un escrit oficial a l'Il·lm. capítol, per que prenguera bon compte d'allò i ho tinguera tot previst per al dia 5 d'aqueix mes. Com totes les personalitats que anaven a assistir-hi, atenent a la seua especial categoria social, s'havien de seure al presbiteri -devien d'estar separats de la plebs, no haguera estat possible entendre-ho aleshores d'una altra manera-, es va allargar aquell amb un entarimat que ocupava d'ample de part a part i de llarg fins les columnes del cimbori, perquè caberen els cent vint candidats dels quals es tractava. Se va cobrir tot amb estores i es van col·locar canapès de vellut als costats perquè s'apostaren allí els vocals, precedits tots pel Vicari General de l'arquebisbat i el Corregidor de la ciutat asseguts tots dos en unes banquetes especials.

S'havia acordat pel capítol que es cantara una solemne missa a l'Esperit Sant a quatre i que es celebrara a les vuit del matí perquè, posteriorment, passaria tota la comitiva a la Casa Consistorial per realitzar l'elecció³⁴⁹. Estava previst també -i

³⁴⁷ El fenomen de la constitució d'aquestes Juntes locals i provincials en la Espanya del segle XIX, ja va ser objecte d'un agut anàlisi per part de Karl Marx (Marx, 1.960) qui observava que, faltat d'experiència i de formació política, el poble, en elegir, ho fa nomenant per a la junta a elements de les classes superiors, de manera que la junta creada pel poble suposa una pèrdua de poder. En definitiva, suposen una forma de control del poble, de subjecció d'aquest a interessos que li són aliens. Citat en (AAVV, [1.980] 1.989. VII : 270).

³⁴⁸ Cal explicar -per entendre la utilització del mot "Reial Instrucció"- que la Junta Central, en la seua creació el 25 de setembre de 1.808, havia adoptat el títol de "Magestad". (AAVV. [1.980] 1.989, VII : 271).

³⁴⁹ Gràcies a Vicent Genovés Amorós, el qual ha estudiat detingudament els fets produïts a València en aqueixos moments d'especial transcendència històrica, obtenim els noms dels elegits: "El Regne de

per eixe motiu s'havia avisat als músics de la capella- que quan acabara la votació tornara tota la comitiva a la catedral, per cantar un solemne *Te Deum* en acció de gràcies. (ACCV, 337 : 13-15).

Ben diferent va resultar el principi de l'any 1.812. Els dies 7 i 8 de gener les bateries de l'exèrcit francès baix el comandament del Mariscal de l'Imperi, Gabriel Suchet, van produir un intensíssim bombardeig a la ciutat, que entre altres pèrdues va ocasionar els incendis del Palau Arquebisbal i de gran part de la Universitat Literària -destruint-se en ella la zona de l'edifici on estava instal·lada la Reial Acadèmia de Sant Carles- causant la pèrdua quasi total de la magnífica Biblioteca Universitària.

"El matí del dia 9 de gener del 1.812 es signà el document d'entrega de la ciutat de València als francesos".

(Genovés Amorós, 1.967 : 248).

Es va fer amb el vist-i-plau per part espanyola del capità General Joaquín Blake i per la francesa del comte de Suchet (Ardit, 1.977 : 120-196). Per aqueix motiu, en la reunió capitular del dia 13 de gener es va acordar que es preparara "la mejor orquesta posible" per acompanyar l'entrada processional de la comitiva³⁵⁰ en la catedral, que amb tota pompa i cerimònia s'anava a produir-se l'endemà, 14 de gener de 1.812, per a cantar un *Te Deum*

València nomenà diputats l'auditor general de l'armada Josep Martínez, el general Josep Caro, Francesc Xavier Borrull, el bisbe Lloret, Pere Traver, l'oïdor Villafañe i Francesc Ciscar. A més en foren designats els suplents, entre els quals figurava el catedràtic de la Universitat Josep Antoni Sombiola, el qual s'havia de destacar entre els diputats reialistes de les famoses Corts de Cadis". (Genovés, 1.967 : 137).

³⁵⁰ Pensem que -com era el costum i pràctica habitual- vol referir-se a l'interpretació d'una obertura orquestral abans que no comencen els oficis, de fet així pareix reflexar la manera d'explicar-ho: "en el tiempo de la entrada". Per la qual cosa es demana una orquestra completa.

"(...) Asimismo acordaron que se prevenga la mejor orquesta posible para el tiempo de la entrada, y se cante el Te Deum con la música de mejor gusto. Para lo qual se dieron las correspondientes órdenes al Maestro de Capilla D. José Pons."
(ACCV, 339 : 7).

Tampoc ha d'estranyar-nos el fet que el mariscal volguera fer la seua entrada en la catedral. Per un costat, malgrat que la guerra contra el francès es recolzava i estava significada com una guerra contra els enemics de la monarquia, la pàtria i la religió³⁵¹, el propi comte de Suchet havia firmat la capitulació de València en el primer article de la qual es va fer constar que la Religió seria respectada. Per un altre, la Seu era el punt neuràlgic de la ciutat: qualsevol esdeveniment que es produïra devia estar reflexat pel corresponent acte religiós al temple catedralici. L'entrada en València del mariscal de l'imperi era motiu més que suficient perquè la catedral i el seu capítol representat, hi participaren.

Especial va ser també la cerimònia que amb motiu del baptisme del fill del director general de la policia, D. Agustín de Quinto, es va celebrar en la Seu el dia 3 de març de 1.812, actuant com a celebrant l'arquebisbe Fr. Joaquín Company - el qual, havia estat prior dels franciscans anteriorment a ocupar la mitra-, i éssent padrins el propi Mariscal de l'Imperi i la seua esposa. Especial perquè també comptava amb l'assistència del mateix comte de l'Albufera a la catedral, per quant a l'ostentació amb què s'anava a celebrar, fa pensar en una cerimònia vertaderament d'excepció. Fins i tot, es parla de la participació alternada de l'orgue i de les bandes de música militars que estaven situats al darrere del cor. Així apareix relatat a la *Memoria y Relación de lo practicado en la Crismación y demás*

³⁵¹ Antoni Furió afegís també a aquestos motius d'hostilitat contra els francesos, la personificació que en ells es feia -especialment el fragment de la societat format pels comerciants i llauradors- com als competidors comercials de sempre, fent-los a més, responsables de tots els mals que sofria l'economia valenciana. (Furió, 2.001 : 438-439).

Ceremonias sagradas del día tres de Marzo del año mil, ochocientos y doce, suplidas por el Exmo. Señor Arzobispo D. Joaquín Company:

“(...) relación de la suplencia de ceremonia de Bautismo de Luís Gabriel y Honorato, hijo de D. Agustín de Quinto, miembro de la Legión de Honor del Imperio de Francia, Caballero de la Orden Real de España, Director General de Policía de Valencia, etc; actuando de padrinos el gran mariscal del Imperio de Francia Luís Gabriel Suchet, conde de la Albufera y su esposa. .../... Las Músicas de los Regimientos estaban a la puerta del trascoro .../... y durante el acto tocaron el órgano con mucha melodía, alternando con la Música Militar...”
(ACCV, 339 : 48-48v).

Un poc més detallada ve especificada la participació de la capella i l'orquestra –una altra vegada més per al moment de l'entrada del Mariscal- i ordenant també que se cante un villancet i el Te Deum. Tot i què aquestos actes anaven a formar part, junt a les il·luminacions, de les celebracions que la ciutat va organitzar amb motiu del dia de l'onomàstica del rei Josep I.

“(...) El enunciado Señor Vicario General Capitular hizo presente un recado de la Ilre. Ciudad en que se daba cuenta de haver resuelto iluminarias para el día diez, y nueve por la noche, en celebridad de los días de nuestro católico Monarca, el Sr. D. Josef Napoleón 1º (...) el Ilmo. Cabildo acordó, que después de los oficios estubiese prevenida la Orquesta de Música, para tocar a la entrada del Exmo, Señor Mariscal, que después siguiente de todo el tiempo de la Misa rezada, cantándose entonces un Villancico, y concluida esta se entonase el Te Deum.”
(ACCV, 339 : 56 ss).

Totalment detallat i molt clarament especificat apareix, no obstant, tot allò que estava relacionat amb la solemne funció que es va realitzar en la catedral, amb motiu de l'acte de prestació de jurament de fidelitat i obediència al nou monarca d'Espanya José I.

El 28 de març següent, es va convocar reunió d'urgència del capítol per comunicar l'orde que havia tramitat el Sr. Auditor Intendent de la província de València per orde del Sr. Mariscal Duc de l'Albufera, en compliment del Decret de 15 de gener. En ella s'informava que a l'endemà diumenge -29 de març- havia de presentar-se el capítol al complet, a més dels Beneficiats, Músics i la resta d'empleats de la catedral per a prendre'ls jurament, junt amb tots els cossos civils i religiosos de la ciutat.

"Se leyó un Oficio del Señor Auditor Intendente de la Provincia de Valencia, que á la letra es como sigue.

Valencia 26 de Marzo de 1.812. Exmo. é Ilmo. Tengo el honor de participar á V. Ilma. que el Exmo. Señor Mariscal Duque de la Albufera ha ordenado que el Cuerpo Eclesiástico de Valencia concurra el Domingo 29 del corriente á las 11 y ½ para prestarle allí el Juramento prescrito por el Decreto de S. E. de 15 de Enero último. Tengo el honor de saludar á V. Iltre. con la más alta consideración .../... El Ilmo. Cabildo acordó que por el Pertiguero Luis Isla se pase recado á los Señores Dignidades citándoles el día y hora para que son llamados los residentes de esta Santa Iglesia á prestar el sobredicho Juramento, y que también haga lo mismo con el Señor Síndico de la Pabordía; Que á los Beneficiados, Oficiales y Músicos les mande convocar el Sr. Vicario General Capitular mañana en el Coro, ó en el modo que más bien visto le sea."
(ACCV, 339 : 64-64v).

El mateix dia 29 de març, el capítol va haver-hi de convocar una nova reunió d'urgència, perquè s'havia rebut -el mateix dia 29- un altre ofici dirigit pel General Comandant Superior, en el qual s'informava exactament de com havia de realitzar-se la cerimònia, i quin anava a ser -fil per randa- el cerimonial que havia de seguir-se'n; no sols pels membres del cos religiós, sinó explicant detalladament els gestos que havien d'observar-hi també els subjectes dels altres estaments laics.

"(..) Se leyó un Oficio del Señor General Comandante Superior, cuya inscripción es: Al Ilmo. Cabildo Metropolitano de Valencia. El General Comandante Superior. Ceremonia que han de observar para el día de Pasqua para prestación del Juramento, que deben hacer en manos de S.E. el Sr. Mariscal Duque de Albufera los Señores empleados

Eclesiásticos y Civiles del Reyno de Valencia. Concluida la Misa el Exmo. Sr. Mariscal asistido del Sr. General Comandante Superior é Intendente de la Provincia admitirá el juramento que será pronunciado por cada uno en alta é inteligible voz en la fórmula siguiente: Yo juro fidelidad y obediencia al Señor D. Josef Napoleón 1º Rey de España é Indias, y á las leyes del Reyno. Se procederá al juramento del modo siguiente. Genuflexión al Altar. Reverencia al Sr. Mariscal de pie delante de S.E. los Sacerdotes tocan con la derecha el libro de los Evangelios, con la izquierda el pecho. Los Seculares la derecha levantada con tres dedos levantados, la izquierda sobre el libro de Evangelio. Señores. Remito á V. La Ceremonia del juramento con todos los artículos pertinentes para que tengan V. Á bien participarlo á sus dependientes y ejecutarlo. El General Comandante Superior. B. Mesuchelli. Valencia 29 de Marzo 1.812..." (ACCV, 339 : 67-68)³⁵².

Una mostra de l'interés que la prestació de tal jurament despertava en el capítol catedralici, amb el seu prelat Fr. Joaquín Company al front, l'obtenim dels preparatius -malgrat la urgència del comunicat- que es van organitzar per això. Era del seu interés que la cerimònia es realitzara amb el major decor i solemnitat; per a això es va acordar que es preparara el temple, adornant-lo amb les seues millors gales. En aquesta ocasió no es va plantejar cap discussió, l'arquebisbe i el capítol en ple van eixir a rebre al Sr. Mariscal a la Porta de Ferros i el van conduir -sota el pal·li- fins al dosser que li havien preparat amb un setial en la part del presbiteri. Com tantes altres vegades, l'orquestra interpretava en l'ínterim una obertura.

"(...) Para que se procediese con el decoro correspondiente á la celebración de las Ceremonias prevenidas para el sobredicho juramento se acordó que se pusiese el Dosel y Sitial para su Ex^a. El Sr. Mariscal á la parte del Evangelio en el rellano del Presbiterio, una silla de tixera á cada lado, á la parte de la Epistola taburetes para los Señores Generales, y en el rellano debajo del Cimborrio Canapees para sentarse los Señores de la Real Audiencia, de la Municipalidad, de la Intendencia, del Tribunal de Marina y demás Autoridades, que debían prestar el sobredicho juramento. A la hora citada salió á recibir al Exmo. Señor Mariscal nuestro Exmo. Prelado y Cabildo llevándole bajo palio que sostenían los Beneficiados graduados, desde la puerta del Miguelete hasta la entrada en el Coro, tocando entretanto la Música, que en una muy bien concertada orquesta estaba colocada á la parte de fuera del Coro que mira al

³⁵² Parauleta del dia 29 de Març del 1.812.

Presbiterio. El Exmo. Señor Arzobispo asistió de medio Pontifical en la parte alta del Presbiterio, mientras se cantó una Misa solemne, y acabada bajó á prestar el juramento acompañado de los Señores Canónigos sus asistentes que también le prestaron, seguidamente lo hicieron los Señores Dignidades, Canónigos y Pabordes, y también los Beneficiados graduados y demás residentes en esta Santa Iglesia ...”

(*Ibíd.*)

Certament no sabem quants membres del capítol o d'entre la resta de beneficiats, músics i empleats de la catedral es va prestar a realitzar aquest jurament, malgrat que res indica en principi que no juraren tots els residents. Però no obstant, hem de fer constar el que afirma Luis Barbastro quan diu que “sólo algunos miembros de la catedral metropolitana y muy pocos párrocos abrazaron la causa de José I” (Barbastro, 1.993 : 111). Insisteix doncs, que aquest tipus d'acceptació del nou monarca es tractava més bé d'una adhesió convencional i molt poc fervent, exempta de bagatge ideològic, i adopta el terme de *juramentados* per anomenar els compromesos en la causa (Cfr. Artola, 1.976)³⁵³.

Aquesta adhesió que el capítol deixa entreveure en les seues actes és total. A pesar que no es troben referències explícites d'això; es pot comprovar, almenys, un clar i evident intent de col·laboracionisme que es desprèn de determinats gestos, els quals porten implícit un evident grau d'acceptació de la nova situació. Així podem veure com se celebrava un *Te Deum* d'acció de gràcies -això sí, a petició del Sr. Comte de l'Albufera i no per iniciativa pròpia- amb motiu de l'entrada a Moscou de l'exèrcit del francès³⁵⁴.

³⁵³ És evident que segueix Miguel Artola considerat com inventor del mot *juramentados* avui en dia assumit plenament i utilitzat per tot arreu per designar-hi aquestos.

³⁵⁴ Indubtablement, també influiria en tot açò que el propi José I estava residint a València, on havia arribat el 31 d'agost fugint de Madrid després de la derrota francesa d'Arapiles a mans dels anglo-espanyols. Ací romangué amb un important seguici d'afrancesats fins el 16 d'octubre -2 de novembre segons Joaquim Escrig (Escrig, 2.001 : 69)- data en què va tornar a la capital (Sanchis Guarner, 1.997 : 411).

“El Señor Vicario General Capítular hizo presente al Ilmo. Cabildo que la Ilte. Municipalidad le había comunicado, que S. Ex^a. el Sr. Mariscal había pedido que el Domingo inmediato día 18 de los corrientes se cantase en esta Santa Iglesia un Solemne Te Deum en acción de gracias por haber entrado el Ejército Imperial en Moscou; y el Ilmo. Cabildo acordó que el Domingo por la mañana después de los Oficios se cumpla la función pedida por el Sr. Mariscal...”
(ACCV, 339 : 281).

El dia 5 de juliol del 1.813 els francesos, amb el mariscal Suchet al front havien abandonat la ciutat i el dia 13 del mateix mes entraven les tropes espanyoles del general Villacampa a València. El capítol prenia les disposicions necessàries per allò.

“(...) El Sr. Canónigo Rivero, hizo presente que la Junta Encargada del Gobierno había embiado sus Diputados á prestar el homenaje devido al General del 3º Ejército, que había determinado, que de todas las Autoridades estubiesen dos Individuos reunidos en la Casa de la Ciudad, por si la entrada fuese repentina; y que el Ilmo. Cabildo embiase dos de su Cuerpo para dicho fin; Y el Ilmo. Cabildo determinó, que fueran dos Señores Canónigos, por turno, que debían mudarse de dos en dos horas, que todo estuviese dispuesto para que saliese el recibimiento respecto á la Iglesia con la mayor solemnidad, y que el Señor Canónigo Director de la Escuela del Canto llamará al Maestro de Capilla á fin de que estubiesen dispuestos los Músicos, y que el Señor Capítular diera todas las órdenes competentes para el mejor decoro, y orden en esta solemnidad...”
(ACCV, 340 : 205)³⁵⁵.

“(...) Igualmente el Sr. Canónigo D. Josef Rivero dixo haberle llamado los SS. Del Gobierno Provisional, y encargandole hiciera presente al Ilmo. Cabildo creian era muy debido dar gracias al omnipotente por la entrada de la Tropas Españolas en esta Ciudad, y que desearían se cantase una Misa con Te Deum, regular; y el Ilmo. Cabildo adhirió gustossísimo á la insinuación del Gobierno, y mandó se cantara una Misa á Doce: Que el Te Deum fuera sin Música de Solemnidad, que por el Maestro de Ceremonias se diese recado á la Ciudad para su inteligencia...”
(ACCV, 340 : 206)³⁵⁶.

³⁵⁵ Parauleta del 5 de Juliol de 1.813.

Malgrat d'aquestes noves intencions del capítol -ara ferventment pro espanyoles i fernandines-, d'aquells preparatius que es van organitzar amb "música de solemnidad" i la participació de tots els músics de la capella, i amb "el mejor decoro" amb el qual es va organitzar la recepció, el professor Sanchis Guarner una vegada més, ens aporta les més que eloqüents lamentacions que el general Villacampa -cap de la divisió espanyola que va entrar a València- feia pel fred acolliment amb el qual va ser rebut per les classes dirigents de la ciutat:

"Si bien el pueblo y estado medio manifestara en sus demostraciones, de cuánto son capaces sus almas generosas, ni un recurso, ni una gratificación, ni un solo refresco para las tropas, ha merecido [de part] de las Autoridades, que no se presentaron en cuerpo, ni de la del Clero, harto reservado en circunstancias que no debiera serlo."
(Sanchis Guarner, 1.997 : 412).

Novament va prestar jurament tota la catedral al complet i de viva veu - assistents del poble inclosos- el dia 25 de juliol de 1.813. La cerimònia va ser d'allò més patriòtica i exaltada. Però aquesta vegada es tractava de jurar la nova Constitució i ser fidels al rei. La Constitució s'havia aprovat per les Corts a Cadis i havia estat ratificada per Ferran VII en el mes de març de 1.812. Per a aquesta ocasió d'especial solemnitat, el mestre Pons pogué contar amb una orquestra de "instrumentos extraordinarios"³⁵⁷. D'aquell exaltat esperit nacional, que degué respirar-se en el dit dia, es una bona mostra el caràcter que s'adopta ja per el propi títol de la ressenya que apareix al llibre d'actes capitulars:

"Memoria de lo practicado en la prestación de Juramento de guardar la Constitución Política de la Monarquía Española, sancionada por las Cortes Generales y

³⁵⁶ Parauleta del 6 de Juliol de 1.813.

³⁵⁷ Volem entendre que es va tractar d'una important formació orquestral pel que fa al nombre dels integrants, i no per cap cosa extraordinària referent al tipus del instruments utilitzats.

extraordinarias de la Nación, y ser fieles al Rey, en obediencia del Decreto de S.M. de 18 de Marzo de 1.812 prestado por el Ilmo. Cabildo etc. en 25 de Julio 1.813 .../... En este estado empezó [la] función solemne .../... con el acompañamiento de la Capilla de Música y Orquesta de instrumentos extraordinarios(...)luego que se acabó la celebración de la Misa solemne .../... el Sr. Paborde Gareli buuelto al Pueblo en voz alta y clara dixo: Vamos á prestar el Juramento de guardar la Constitución Política de la Monarquía Española bajo la fórmula que dirá el Sr. Gefe Superior Político, que está presente: Y el Sr. D. Vicente María Patiño puesto en pie desde su Sitial con el libro de la Constitución abierto en sus manos dixo: Jurais por Dios y por los Santos Evangelios guardar la Constitución Política de la Monarquía Española, sancionada por las Cortes Generales y extraordinarias de la Nación, y ser fieles al Rey? A lo que respondieron los concurrentes del Clero, y Pueblo; Si juro .../... Inmediatamente entonó el Preste el Te Deum laudamus, y siguiendo la Capilla de Música y Orquesta se concluyó la función con las oraciones de acción de gracias."

(ACCV, 340 : 233).

No podem deixar de citar en aquesta relació d'especials cerimònies, en què va participar la capella de música de la catedral i el seu mestre Josep Pons, la celebrada el dia 31 de març del 1.814 amb motiu de la tornada a Espanya del rei Ferran VII. Novament veiem reflectida la unió del sentiment patriòtic i la religió, personalitzant en el monarca tots aquells valors autènticament nobles i vernacles amb els quals s'exalta a les masses del poble. Per a això es comptava amb la participació de les dues companyies de granaders amb les seues descàrregues de fuselleria alternant amb les dues bandes de música militars que existien en la guarnició de la ciutat.

"(...) Memoria de la Celebración del Te Deum en el día treinta y uno de Marzo fue de las más solemnes y concurridas y de las más tiernas y devotas, pues a más de la asistencia del Clero Secular y Regular, del Ilre. Ayuntamiento de esta Ciudad, y del numeroso y devoto pueblo se encargó la asistencia por el Sr. Comandante General de la Provincia á los Srs. Gefes y Oficialidad de la Guarnición de esta Plaza, y se mandó concurreran las dos Compañías de Granaderos de dicha Guarnición con las Músicas respectivas de los mismos que se situaron en la Plaza Mayor inmediatos á la Puerta de los Apóstoles, é hicieron varias descargas de fusilería desde que empezó el Te Deum hasta que concluyó la función manifestando todos los concurrentes la alegría que llenaba sus corazones alternando los vivos y aclamaciones al eco de las descargas y al de las concertadas Orquestas de la Música y al Canto de los versos por la Capilla."

(ACCV, 341 : 78).

Per tal motiu, novament el capítol es mostra prest per satisfer les demandes de l'Ajuntament de la ciutat, quan se li sol·licita la participació de la capella de música per obsequiar el rei Ferran VII en la seua estada a València., el qual, com és sabut, durant la seua permanència en la ciutat, va aprofitar per firmar secretament el decret que anul·lava la Constitució del 1.812 i restablia el règim absolutista –el qual va estar publicat a València el 16 de maig de 1.814- al mateix temps que aprofitava per ordenar la detenció dels diputats que més s'havien significat per la seua postura liberal.

Tot açò ocorria en el mateix mes d'abril del 1.814, quan l'Ajuntament dirigia un ofici al capítol sol·licitant la col·laboració de la capella de música de la catedral -amb el seu mestre Josep Pons al front- per participar en els cants patriòtics que s'anaven a oferir al monarca en la seua estada en la ciutat. El capítol -com no podia ser d'una altra manera- es va mostrar encantat amb la idea d'obsequiar al monarca i demostrava efusivament com l'omplia de satisfacció poder col·laborar en allò.

(...) Se leyó un Oficio del Ayuntamiento de esta Ciudad, en los términos siguientes: teniendo dispuesto el Ayuntamiento obsequiar á nuestro amado Monarca el Señor D. Fernando 7º en los días que tenga a bien permanecer en esta Capital con una orquesta y Cánticos Patrióticos alusivos al grande acontecimiento de la libertad de nuestro deseado Rey; espera el Ayuntamiento se servirá V.S.M.I. interesarse para que los Músicos de la Capilla de esta Santa Iglesia se presenten gustosos á concurrir bajo la dirección de su Maestro D. José Pons, y no dudo coadjubará V.S. en quanto esté de su parte para que así se cumpla tratándose de demostrar al Monarca más amado la complacencia y felicidad de este heroico Pueblo .../... Y el Ilmo. Cabildo acordó se conteste que concurriendo en quanto pueda al obsequio de nuestro amado Monarca el Sr. D. Fernando 7º cumple con uno de sus principales deberes y que se llena de la mayor satisfacción. Que inmediatamente que el Ilmo. Cabildo ha recibido el Oficio del Ilre. Ayuntamiento ha hecho congregiar los Músicos de la Capilla de esta Santa Iglesia, y les ha manifestado, que recibirá mucha complacencia que bajo la dirección de su

Maestro D. José Pons contribuyan al lucimiento de la Orquesta y Cantos Patrióticos alusivos al grande acontecimiento de la libertad de nuestro deseado Rey, según el M. Iltre. Ayuntamiento lo ha dispuesto."
(ACCV, 341 : 100).

Es tracta d'un detallat relat de tots i cada u dels actes que es van celebrar en la catedral des del moment en què se sap el proper viatge a València del rei Ferran VII, fins que marxà. Triem unes línies de la descripció de les visites reials a la Seu els dies 17 d'abril i 4 de maig:

"(...) Se Entonó el Te Deum laudamus que prosiguió el Coro de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia y armonioso acompañamiento de Instrumentos de cuerda y de ayre, .../... Acabado de cantar el Te Deum y dichas las oraciones correspondientes el Sr. V.G.C. ofició la Misa que se cantó con la mayor solemnidad por dicha Capilla de Música .../... En el día 4 de Mayo de 1.814 entre 7 y 8 de la tarde se apeó S.M. y SS. Infantes a la Puerta principal de esta Santa Iglesia donde le esperaba el Cabildo bestidos los SS. Canónigos de Hábitos Corales, y residentes de esta Santa Iglesia, y tomando el Palio de Alama de oro los SS. Canónigos fueron llevandole debajo de él á S.M. y SS. Infantes hasta la puerta del Coro y de allí al Presbiterio y Altar Mayor. Colocado S.M. en su trono y los SS. Infantes en sus Sitiales, el Sr. V.G.C. entonó el Te Deum previa la venia de S.M. siguiendo la Capilla de Música los versos acompañada de numerosa orquesta en acción de gracias por las victorias conseguidas por los Aliados sobre París ..."
(ACCV, 341 : 127 ss).

No sols açò, sinó que a més, hi ha un imprès solt sense enquadrar, que es troba barrejat entre els fulls d'aquest volum del llibre d'actes, del que diu ser una cantata dedicada al monarca que també transcrivim a continuació³⁵⁸:

³⁵⁸ Creiem que podria tractar-se de l'obra "Como el Señor lo Dijo", la qual apareix reflectida al catàleg de José Climent com "villancico de navidad" Amb la signatura 2.380; 143/6. Climent proposa que es coneixia per "Ven grande Rey", pel text del cor final, i aporta la data de 1.806 (Climent, 1.979 : 340). De ser la mateixa obra, evidentment ha de tractar-se d'un error perquè -com s'ha dit- es va compondre l'any 1.814.

"AL SR. D. FERNANDO VII. SU CABILDO ECLESIAÍSTICO DE VALENCIA"³⁵⁹.
CANTATA

Coro de Españoles.

El Cielo piadoso,
por fin, se ha dignado
al Rey suspirado
á España tornar.

Una voz.

Con beso alevoso,
el vil fermentido
robó al candoroso
Monarca sin par.
Ay día azaroso!
de triste memoria,
que España su gloria
se vió arrebatat.

Coro.

El Cielo piadoso, &c.

Una voz.

Entonces sañudo
juró por su acero
venganza el lbero,
morir ó triunfar.
Y rompe cadenas,
quebranta cerrojos,
y vuelve á sus ojos
FERNANDO á brillar.

Coro de Edetanos..

El Cielo piadoso, &c.

³⁵⁹ Poques vegades apareix utilitzat aquest terme per designar una composició d'aquesta època en l'arxiu catedralici. En l'aspecte estructural la principal divergència amb les formes denominades *villancico*, potser estaria en la major llibertat que s'observa, resultant forçat l'intent de classificació en la tipologia estròfica més habitual. En l'aspecte literari observe's la utilització del concepte que es fa d'Espanya com a símbol d'unificació; les notes de romanticisme que adquireix el text amb açò, els qualificatius empleats per exalçar novament els valors més purament autòctons i per referir-se al propi rei *Fernando VII el desichado*, arribant fins a la sublimació del propi personatge.

Una voz sola.

Oh! bienhadado Turia,
qué gloria veo en ti!
De flores esmaltada
la ribera nombrada
que el manso Turia lame,
ofrece halagos mil.
De rosas coronadas
allá veo enlazadas
tus zagalas á coros
en danza pastoril.

Coro.

Oh! bienhadado Turia, &c.

Una voz.

Y al son del caramillo
repite el cantarcillo:
si á FERNANDO poseo,
qué más puedo pedir?
Y el eco va sonando
el nombre de FERNANDO,
dulce más que alborada
del matizado Abril.

Coro.

Oh! bienhadado Turia, &c.

Un genio.

Cese el largo gemir, pueblo edetano,
asaz de luto y horfandad cubierto,
á FERNANDO lloraste: llegó el día
que plugo al Cielo santo
dar fin á su quebranto,
y principio á tu gloria y bien andanza.
De dura esclavonía,
do feroz tiranía
le tuvo aherrojado,
ya por fin asentado
viene anunciando albricias
tu Rey, y tus delicias.

¡Mas cuál viene el amado!
¡Qué gentil, qué agraciado!
Su bella compostura,
lindeza y donosura,
quién bastará á decir?
Su rostro es gravedoso
á un tiempo y cariñoso,
dulce, afable y risueño;
mas ay! Que necio empeño
sus gracias describir!

Coro.

Ven, grande Rey,
y el sacro olivo
orle tu sien.

Una voz.

Tú al desvalido
pueblo oprimido,
padre amoroso,
darás reposo,
la paz y el bien.

Coro.

Ven, Grande Rey, &c.

Una voz.

Del Edetano
pudo el tirano
hollar el suelo;
más juró al Cielo
guardarte fe.

Coro.

Ven, grande Rey, &c.

Una voz.

Por ti pedía,
por ti gemía
con tierno canto
en Templo Santo,

Ministro fiel.

Coro.

Ven, grande Rey, &c.

Una voz.

El bueno, el justo
verá sin susto
tu poderío;
más del impío
tiemble la grey.

Coro.

Ven, grande Rey,
y en trono alzada,
de olivo orlada
muestra tu sien.

Ángel.

Oid, mortales, con silencio mudo,
pegado al suelo el pavoroso rostro,
del Eterno la voz que su Ministro
del altar Olimpo á pregonar descende.
Así dice el Señor. ¿Pudo el impío,
El tirano opresor, al orbe entero
Á sus pies humillar? Bañóse en sangre,
y su deleite fue el estrago y muerte,
desolación, espanto, abrasamiento
de ciudades y templos; y á mi santa
y escogida Nación osó robarle
su gloria y esplendor, y al mi querido
jóven Monarca que eligió mi diestra
para apoyo y sostén, do entrambos mundos
en la fe a mí jurada reposasen,
alevoso prendió? Jurando juro,
que á alteza de glorias nunca vistas
saldrá el cautivo Rey: y del soberbio
la cerviz quebraré, y será el escarnio
de los Reyes y Pueblos, y á FERNANDO
daré paz, daré gloria,
benedicida por siglos su memoria.

Coro.

Mensajero de altas nuevas
y de anuncios lisongeros,
hoy desciendo á los Iberos
su dicha á vaticinar.
Será el séptimo FERNANDO
quien los pintados pendones
de Castillos y Leones
haga al orbe respetar.
Verá su largo reynado,
la Religión acatada,
y en alas de amor llevada
por la tierra y por el mar.
Y la Esposa del Cordero,
que mancillára el tirano,
levantada por su mano,
nueva gloria va á cobrar.

Coro.

Qué plácido el sueño
tras dura fatiga,
tras guerra enemiga
qué blando soláz.
Tras nube risueño
como el sol naciente
que dora el ambiente
con fúlgida faz.
Así es como siente
tras tantos horrores
la España dulzores
de gozo y de paz.
¿De mi Rey cautivo
los tristes enojos
cesaron mis ojos
jamás de llorar?
Mas ya compasivo
el Cielo lo envía,
y ya la alegría
empieza á reynar."

Ferran VII havia entrat a València el 16 d'abril; significativament es va celebrar la funció religiosa de la catedral el dia 17, primer dia de l'estada reial en la ciutat. La premsa reflexava l'esdeveniment dedicant tot luxe de detalls en la

descripció dels actes celebrats tant a la Seu com al convent de Sant Domènec, front al palau de Cervelló on estava allotjada la comitiva reial:

“A la espalda en un tablado corrido sobre la pared de Santo Domingo, y vestido de ropas de seda, se colocaron variedad de músicos que con armonioso compás hicieron acordes el llanto y la alegría .../... En el día 17 aproximase a la Catedral .../... En su puerta principal, llamada de los leones, le esperaba el Ilustrísimo Cabildo para recibirle baxo palio .../... por el coro se entonó el Te Deum Laudamus repitiendo con David cantate domino canticum novam lasserius in ecclesiae sanctorum .../... dio principio a la Misa con grande música y Capilla de dicha Metropolitana”.
(DV. XCVI, 109 : 326 ss).

En un mes curt en què va romandre a València, Ferran VII va rebre l'adhesió de tots els organismes i estaments. Com ens diu Sanchis Guarner, el dia 17 d'abril el general Elio i tots els caps superiors del II Exèrcit es pronunciaren jurant *sostener al rey en la plenitud de sus derechos* i el capítol catedralici li va demanar el restabliment de la Inquisició (Sanchis Guarner, 1.997 : 414). Aquesta qüestió que no va estar publicada sinó dos mesos més tard, en el decret del dia 12 de juliol següent, junt amb el restabliment dels antics Consells. És curiós comprovar com immediatament, mitjançant a penes uns dies de diferència -estant tan allunyada València de la cort madrilenya per a altres qüestions-, en el mateix mes de juliol es veu reflectida aquesta decisió amb la ràpida adopció dels criteris que regien les decisions del propi Tribunal inquisitorial. Els periòdics contenen llistes i relacions de llibres i publicacions la lectura i publicació dels quals es trobava censurada i prohibida per la Inquisició.

Ací a València es va signar també –secretament el dia 4 de maig- el famós decret que anul·lava la Constitució i tota l'obra legislativa de les Corts de Cadis. València s'havia convertit en el "centro de reunión de los conspiradores absolutistas madrileños" (Furió, 2.001 : 441). Però el suport decisiu i determinant

per al triomf del colp d'estat, "vingué del capità general de València, el general Elío, que posà les seues tropes al servei del monarca i l'acabà de decidir a aprovar la conspiració" (*Ibíd.* : 442).

En mig d'aquest enfervorit ambient, va tornar el rei a la catedral el dia 4 de maig -vespra de la seua partida cap a Madrid- i novament se li van tributar tota sort d'honors i compliments per part del capítol, estant totes les seues millors gales disposades i comptant per a això amb la capella de música al complet com hem dit més amunt.

En el mes de setembre de 1.816, novament la capella de música de la catedral va participar en un acte vertaderament memorable per a la ciutat. Es tractava de la restitució definitiva dels jesuïtes, després de 49 anys d'absència, -des d'aquell 3 d'abril de 1.767 en el qual van haver d'embarcar rumb a l'exili- per la pragmàtica llei d'expulsió d'Espanya del rei Carles III (Batllori, 1.998 : 8).

"En la Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús se celebrará mañana una solemne función de gracias al Todopoderoso por la restitución a España de los PP. De dicha Compañía... /... concluyéndose con un solemne Te Deum; y al siguiente día un Aniversario en sufragio de los difuntos de dicha Religión... /... en Ambos días asistirá la música de la referida Metropolitana Iglesia".
(DV. CV, 78 : 317-318).

Més endavant, el mateix periòdic, ens narra al llarg de diverses pàgines copiades del quadern imprès per l'Ajuntament per tal motiu, punt pert punt, el *Solemne acto, por el cual el MI. Corregidor y Ayuntamiento de la Ciudad de Valencia en 18 de Julio de este año otorgó á los PP. de la Compañía de Jesús la escritura de restablecimiento en su primitivo domicilio titulado la Casa Profesa*. L'ocasió era de tanta importància que es

va triar per a això el Te Deum que Pons hi havia compostat en l'any 1.802 -com ja es va dir- per a la visita a València de Carles IV:

"(...) llegando el día y hora prefijados, al alborozo de un vuelo general de campanas que duró hasta las ocho de aquella tarde, salió de las Casas Consistoriales la misma Comisión en busca de los PP. Jesuitas .../... Antecedía el timbalero y clarineros de la ciudad montados en caballos enjaezados según ordenanza, y seguían los músicos ministriles de la misma [de la catedral] igualmente montados; estos y aquellos con los uniformes de mayor gala, quienes alternando sus diferentes sonatas anunciaban la celebridad... /... Al momento que la ciudad salió a la puerta de la Iglesia [plaça de las panses, actual plaça de la Companyia] para recibir é incorporarse con la comisión, rompió su concierto una numerosa y bien ordenada orquesta de instrumentos y voces, acompañando á su agradable armonía diferentes arias compuestas por el célebre profesor y maestro de capilla de esta Santa Metropolitana Iglesia D. Josef Pons .../... el Preste entonó el Te Deum laudamus. Continuó el cántico de este sagrado Himno el coro de cantores é instrumentos músicos con la excelente obra compuesta por el citado profesor cuando el Señor D. Cárlos Quarto, su Augusta Esposa y Real Familia se dignaron honrar esta capital con su presencia el año 1.802".
(DV. XV, 78 : 317-318)³⁶⁰.

Però evidentment, en aquesta ocasió, la utilització d'instruments per al culte era ja un fet excepcional, a més d' ser una cerimònia de fora de la catedral. Perquè com ja hem vist, al llarg de l'any 1.815 el capítol va anar restringint a poc a poc l'ús dels instruments en la litúrgia, fins arribar a la seua total prohibició, amb l'argumentació de considerar-los impropis per al culte.

"El Señor Canónigo D. Luis Lassala hizo presente que estaba cerca la próxima Semana Santa, y parecía conveniente que el Ilmo. Cabildo dispusiese si el Miserere del Miércoles Santo por la tarde se había de celebrar con la Música y Orquesta costosa de otros años; Y el Ilmo. Cabildo, acordó: Que los Señores Canónigos D. Joaquín Más Penitenciario, D. Lorenzo Tamarit, y D. Juan Bautista Pérez Caballero comisionados para disponer y ordenar lo conveniente al buen orden de la Capilla de Música, entiendan en la propuesta del Sr. Lasala, y reporten lo que se les ofrezca y parezca para acordar lo conveniente".
(ACCV, 342 : 120-121).

³⁶⁰ Del dia 16 de setembre de 1.816.

"El Sr. Canónigo Magistral, como Comisionado por el Ilmo. Cabildo en el Acuerdo de la primera Mensis de los corrientes, hizo presente: que habiendose conferenciado en el día de ayer sobre cantarse el Miserere del Miércoles Santo sin orquesta se le ofrecía la dificultad, si las lamentaciones se debían cantar también sin ella, sobre lo qual esperaba la decisión de su Ilma. Y el Ilmo. Cabildo acordó, que en los tres días solemnes de Semana Santa la primera Lamentación se cante, por la composición de las que hay trabajadas en esta Santa Iglesia, sin concurrencia de Músicos estraños, y la segunda, y tercera a canto llano, procurando el Maestro de Capilla con mucho cuidado hacer elección de los Músicos de esta Santa Iglesia de mejor voz, y más diestros en el canto. Para mayor seguridad acordó también el Cabildo que lo que se ha de cantar con arreglo á este Acuerdo, antes se pruebe en presencia de los SS. Canónigos D. Lorenzo Tamarit, y D. Juan Bautista Pérez Caballero."
(Ibíd., 342 : 127-128).

"(...) El Sr. Vicario General Capitular hizo presente: que los Diputados de fiestas de la M.I. Ciudad le habían manifestado la orden del Exmo. Sr. Capitán General, para que en atención á los beneficios que nos había dispensado la Divina providencia en la destrucción del Tirano de la Europa (Bonaparte) huviera Te Deum y luminarias por dos noches consecutivas, y que suplicaba al Ilmo. Cabildo se sirviera acceder á que se cantara dicho Te Deum que fuera con la solemnidad posible, y que si respeto á la Música había algún inconveniente, la Iltre. Ciudad la enviaría á su costa. El Ilmo. Cabildo, que siempre está pronto á manifestar al Eterno su gratitud, oyó con placer la solicitud de la Iltre. Ciudad, y determinó, que se cantara mañana el Te Deum, después de la Misa conventual, y que fuera con la mayor solemnidad posible: que se hicieran los Toques de Campanas correspondientes, y que respecto a la Música instrumental, no podía condescender de ningún modo respeto á que hacía algún tiempo había determinado no la huviera en las funciones de esta Santa Iglesia Metropolitana considerando que ella solo servía para divertir á los asistentes al Templo, y para desviarles del objeto á que se habían dirigido á el: Amás de que ninguna era más propia para alabar al Eterno, y para la edificación de los fieles, que la de fabordó, que se usa."
(ACCV, 342 : 339).

Es van prohibir definitivament a l'octubre de 1.815, fins i tot, els villancets de la nit de Nadal. I ací trobem la possible justificació -qüestió que tractarem més endavant- per la qual alguns dels responsoris de Nadal que trobem a l'arxiu de música de la catedral compostats pel mestre Pons, no tenen musicats tots els versos dels nocturns.

"(...) El Sr. Canónigo D. Luis Lassala, Director del Canto, hizo presente, que supuesta la Deliberación del Ilmo. Cabildo de 17 de Diciembre de 1.814, en la que se mandaba no se cantaran más los Villancicos por los robustísimos motivos que en ella se expresan, era de dictamen, que para suplir este vacío en la noche buena, el Maestro de Capilla pusiera en Música el tercer responsorio de cada Nocturno, en caso de no estar ya hechos, los que se cantaran lo mismo que los demás, y que el segundo, y tercer Nocturno se canten alternando Coro y órgano: Y el Ilmo. Cabildo se conformó con dicha propuesta, comisionando al Señor Lassala para que enterado el Maestro de Capilla se llevara todo á debido efecto."
(ACCV, 342 : 477).

Però seria una prohibició que només havia d'afectar les actuacions de dintre de la pròpia catedral, perquè els villancets estaven tan arrelats en els usos i costums de la ciutat que tardarien molt a desaparèixer. De fet, la pròpia capella de la catedral continuava interpretant-los, anys després, en altres temples. Ja s'ha comentat que l'anunci d'aquests villancets suposava un estímulo més per aconseguir que la funció religiosa fóra més atractiva a la feligresia.

"En el Real convento de S. Agustín de esta ciudad el Martes 24 empezará la función a las 9 de la mañana ... /... y por la tarde empezará la reserva a las 4, con asistencia de la música de la Catedral y habrá villancicos".
(DV. CVIV, 82 : 334)³⁶¹.

Però novament al gener de 1.818, tornem a trobar referències a la prohibició del capítol d'utilitzar l'orquestra per a les funcions litúrgiques. Insistent en què per poder suplir els instruments, es fa necessària una reparació de l'orgue gran de la catedral i del seu sistema de manxes³⁶².

³⁶¹ Del dissabte 21 de novembre del 1.818.

³⁶² Esplèndid estudi de l'orgue gran de la catedral, ens ofereix precisament D. José Martínez i Alcarria, el qual el va renovar personalment l'any 1.833. En aquell any, posava especial èmfasi en la necessitat de restaurar també el segon orgue, per poder suplir amb la dignitat i el decor deguts a la categoria d'aquesta catedral, l'evident falta de veus i d'instruments que per "el menoscabo de las rentas le es imposible costear" [al capítol]. (Martínez y Alcarria, 1.833).

“El mismo Señor Canónigo Soler, presentó un nuevo plan de colocación de los fuelles del órgano mayor que le había entregado el factor de órganos de esta Santa Iglesia, pues con motivo de que el Ilmo. Cabildo había acordado no hubiese Orquesta en las composiciones de responsorios y demás Música que se cantaba, era preciso supliese el Órgano la falta de Orquesta: que según la disposición de los Fuelles en el día se necesitan tres hombres para manchar como ocurría en la noche de Navidad y otras funciones, que se podía simplificar la cosa colocando los fuelles uno sobre otro; de modo que con una sola cuerda se movieran los tres; y visto y oído por S.I. dio comisión á dicho Señor Fabriquero y al Señor D. José Rivero para que consulten el Plan con otros inteligentes y reporten al Ilmo. Cabildo esta y quantas mejora se pueda hacer”.

(ACCV, 345 : 2)³⁶³.

Josep Pons i els problemes per compondre.

Ja s'ha vist com l'empitjorament de la situació econòmica hi havia estat determinant en l'activitat laboral i comercial de la ciutat; i si més no, també ho era en el desenvolupament del quefer diari dels empleats al servei del capítol. De manera especial es veien afectats els components de la capella de música, capellans cantors, músics, ministrers i sobretot el propi mestre de la capella, els quals hem vist com suplicaven al capítol una i altra volta augment del seu salari o ajuda en forma d'almoïna per poder sobreviure. Per tot açò podem afermar també que els aspectes creatius que el propi mestre es veia obligat a desenvolupar, depenien evidentment de tots aquestos factors econòmics, els quals inevitablement condicionaven de manera notable les necessitats d'una mínima solvència que poguera garantir la seua independència de creació.

Sabem que el mestre ocupava el càrrec amb més alt rang de la capella, però açò no l'eximia de les ocupacions derivades del seu propi ofici: atenció i cura dels infantets, assajos i actuacions amb la capella, assistència a la rígida dinàmica diària de la litúrgia catedralícia, el manteniment de l'arxiu... Tot això marcava la pròpia

³⁶³ Capítol de l'1 de gener de l'any 1.818.

quotidianitat de les funcions que li pertocaven; però no es pot olvidar la pròpia disciplina catedralícia, que no permetia -ni tan sols ho contemplava- la possibilitat de relaxar el control que exercia sobre el propi mestre, continuant amb les exigències del capítol pequè complira amb les seues obligacions de compondre un determinat nombre d'obres anuals, ignorava que la resta d'activitats que ocupaven el seu temps minvaven de manera substancial la seua capacitat creativa. És més, quan a l'octubre de 1.806 Pons demana al capítol que se l'alliberara de l'assistència diària al cor, per la impossibilitat de temps material per a compondre els villancets per al Nadal d'aqueix any, D. Josef Rivero com a síndic del capítol es va mostrar absolutament intransigent en això, malgrat què en la resta d'empleats de les oficines catedralícies venia éssent habitual l'alliberació d'assistir al cor, per estar ocupats en assumptes del seu ofici i se'ls tinguera presents en les distribucions. Tot això derivà en una acalorada discussió en aquella sessió capitular. Però al mestre de capella no se'l va eximir de l'assistència al cor, perquè el seu nomenament estipulava quines eren les obligacions que havia de complir al marge de les seues assistències als actes de la litúrgia catedralícia com ja hem dit.

"(...) En dicho día el Señor Canónigo Rivero, hizo presente al Ilmo. Cabildo, que D. Josef Pons, Maestro de Capilla le había pedido que mandase se le tuviese presente en las Distribuciones del Coro con motivo de necesitar el tiempo para componer la Música de los Villancicos de la noche de Navidad; y habiendo estimado el Ilmo. Cabildo, que esta no era justa causa para lucrar las Distribuciones, acordó no acceder a la solicitud del Maestro de Capilla.

El Señor Canónigo Don Manuel de Navia protestó esta Deliberación, fundándose en que no se había convocado expresamente para este asunto, y en que dándose las distribuciones a los que están empleados en el Archivo, y demás oficinas en servicio de la Iglesia, sin asistir al Coro, también se le debían conceder al Maestro de Capilla mientras estuviese ocupado en componer la Música para los Villancicos.

Y el Sr. Canónigo D. Josef Rivero, como Síndico del Ilmo. Cabildo, contraprotestó diciendo que los asuntos pertenecientes al Altar, y Coro, como lo es este, se resuelven á propuesta de qualquier Sr. Canónigo, sin proceder convocación, y esta es la práctica inconcusa que observa el Ilmo. Cabildo. Pero aún quando se considerase de la clase de aquellos negocios, que deben comprenderse en la Convocación, no tendría lugar con lo que acaba de ocurrir; Pues es cierto, que si se propone en Cabildo un asunto, para el qual no se ha convocado, si no ay quien reclama la Convocación, antes de proceder a la

votada, entonces subsiste lo deliberado, como hecho legítimamente y el Sr. Navia, no ha reclamado desde luego, sino después que todos los Srs. Han dado su parecer sobre este punto: es decir, que se ha valido en esta razón quando ha visto, que la pruralidad del Cabildo se apartava de su modo de pensar. La comparación de los del Archivo, ocupados en el, y en las oficinas de la Iglesia, no es exacta, por que estos empleados trabajan directamente por la residencia del Coro, tanto que sin ellos no habría distribuciones, ni podría atenderse a los demás gastos de la Iglesia, sin los quales no podrían celebrarse los divinos oficios; por consiguiente la evidente utilidad, y aún necesidad de la Iglesia exige su ocupación en el Archivo, y oficinas; Así como esto es indubitable, es también cierto, que no concurre semejante utilidad, y menos necesidad de la Iglesia en la Composición de la Música, para los Villancicos, que se acostumbran cantar en la noche de Navidad. Este trabajo es del Cargo de Maestro de Capilla, porque es obligación impuesta en su admisión, y por este, y otros trabajos se le asignaron su salario, y emolumentos fuera de las Distribuciones, cuyas utilidades el Ilmo. Cabildo, se las ha aumentado mucho posteriormente. Por estas, y otras razones que se ofrecen en conservación de los Derechos del Ilmo. Cabildo, contraprotesta el Esponente la Protesta del Sr. Navia, una, y quantas veces sea necesario, de modo, que quiere, que la contraprotesta, el que expone sea la última.”
(ACCV, 333 :218).

Es significativa la intransigència demostrada pel capítol en aquest tema, ja que no podem oblidar que la jornada diària del mestre començava a les 5 del matí amb els infantets i no acabava fins les 10 de la nit. Però açò no ho tenia en compte el capítol; de fet quan en els Nadals del 1.813 es va repetir algun villancet d'un any anterior, el capítol li ho va recriminar durament al mestre, exigint-li que devia respectar exactament el compliment de les seues obligacions.

“Teniendo presente el Ilmo. Cabildo lo sucedido este año con los Villancicos de Natividad, y que el Maestro de Capilla no compone anualmente las obras que tiene obligación, ha determinado se le prevenga su exacto cumplimiento por el Sr. Canónigo Director de la Escuela del Canto, y que el Miserere de la Semana Santa inmediata debe ser nuevo.”
(ACCV, 341 : 1).

A tot açò hem d'afegir les estretors econòmiques amb les quals havien de mantenir-se els empleats de la Seu -derivades del propi discórrer de les conteses bèl·liques en les quals es va veure embolicat el país-, els constants canvis de

tendència política amb els tímids i lents canvis de mentalitat que comportaven i tant tardarien en imposant-se, especialment en els reduïts cercles amb cert nivell intel·lectual³⁶⁴. Però aquestes són constants comuns a qualsevol procés històric de transició. De fet les noves idees alliberadores s'anaven filtrant a poc a poc en el sentiment de la societat en general, malgrat els múltiples esforços per evitar-ho que des dels diferents poders socials s'intentava exercir –inclòs l'eclesiàstic que es resistia també a perdre les seues especials prerrogatives- i les importants restriccions a la pròpia evolució econòmica que suposaven les constants pujades dels impostos amb els què s'anava acaçant la malparada economia domèstica.

Aquest era el marc en el qual treballava Josep Pons, i malgrat tot això, d'aqueixa pròpia conjuntura que condicionava el seu treball, avuí podem comprovar la gran quantitat d'obres que va compondre i a més a més, com per als seus contemporanis eren posseïdores d'una inspiració tal, que aconseguia despertar en ells vertaders sentiments d'admiració i respecte pel mestre. Per tot açò, hem considerat indispensable almenys fer una lleugera ullada a la situació econòmica que determinava l'existència dels empleats de la capella, per no oferir una visió esbiaixada de la realitat en la qual estaven immersos i, si més no, almenys condicionava la seua pròpia activitat artística. Ja ha estat comentada també, la censura a la qual estaven sotmeses les composicions del mestre Pons, qüestió que depenia directament del propi criteri del Canonge encarregat pel capítol per aqueix any. Pot ser aquesta també una raó més per la qual s'evidencia un gran contrast entre els dos aspectes en què es pot dividir la seua obra, ja estiga destinada a formar part de la litúrgia o no.

³⁶⁴ Malgrat tots els esforços fets -pels diferents estaments que ostentaven el poder- per conservar una mentalitat i un sistema de vida aferrat a les velles tradicions i usos feudals; en general tots els condicionants que es derivaven de la pròpia situació sociològica que van haver de viure els habitants d'aquest país a cavall dels dos segles. El Professor Julio Calvo Pérez tractà amplament els problemes d'aquest període en la biografia de Lorenzo Hervás y Panduro (Cfr.: Calvo, 1.991).

Ha estat bastant difós per la bibliografia el fet que s'aprecia en les produccions dels compositors de música religiosa en general i dels espanyols d'aqueixa època en concret, en les quals es continuen associant la música per al culte amb l'Estil Antic o *Prima Prática*. Potser com aportà M. F. Bukofzer al seu estudi sobre la música barroca, perquè la vida d'un període musical concret conté contradiccions internes i conflictes entre les idees que es mantenen i d'altres que desapareixen com "reliquias de los períodos anteriores" (Bukofzer, [1.946], 1.998 : 19). Potser també com una mostra més de les dificultats que es presentaven si es pretenia ignorar la tradició i superar aquell continuisme o de com resultava veritablement d'inamovible el criteri estètic de les estructures capitulars. O més bé pel contrari, aquest fet respondria directament a que el *stile antico* mai no es deixà de costat totalment, sinó que de forma deliberada es preservà en tots els estaments musicals del moment. Inclòs avui en dia, el domini d'aquest estil – l'estudi de la tècnica del contrapunt- és considerat com un bagatge indispensable per l'educació d'un compositor. De fet aleshores, es tractava de dur a les últimes conseqüències els propis postulats defensats pel Concilio de Trento on, com és sabut i ens recorda John Neubauer, es decretà que la música en l'església deuria incitar a l'elevació i que les paraules que es cantaren a la litúrgia deurien entendres clarament sense que foren obscurides per la música (Neubauer, [1.986], 1.992 : 49).

Però si considerem genèricament totes les composicions que integren l'obra de Josep Pons, sense deixar de costat cap de les formes per ell abordades, incloent les obres en les quals es pretén donar intencionadament un caràcter popularitzant -com ara els típics villancets d'asturians per Nadal o les obertures i simfonies orquestrals escrites en el més pur llenguatge instrumental- haurem

d'optar per aplicar altres divisions posteriors que van sorgir ben entrat el segle XVIII i que ubicaven la música en tres categories diferents ja fóra sacra, de cambra o teatral: *musica ecclesiastica, cubicularis, theatralis* (Bukofzer, Op. cit.: 20). Però una vegada més hem de posar de manifest que tots aquestos estudis estan basats especialment sobre els principis, realitats i esdeveniments produïts en la música centreuropea i només ens serveixen com una guia comparativa per poder situar la música espanyola en relació amb la realitat del context europeu. Però deixant molt clar que aquest tipus de divisions estilístiques que solen portar parella una acotació espacial i temporal bastant rígida, al mateix temps que comporten una realitat socio-cultural pròpia, no pressuposen un model que siga aplicable en el cas específic de la música que es composava en les ciutats de la perifèria peninsular de llavors. D'una altra banda, estaran molt allunyades de les últimes tendències estètiques que aleshores se seguien en la *Villa y Corte* i els seus focus d'influència més directa.

No és aquest, en efecte, el cas. De fet, ja hem insinuat que alguns aspectes del barroquisme musical es mantingueren per tot arreu del País Valencià fins ben entrat el segle XIX. Però d'altra banda, potser hem de posar de manifest que la música religiosa que ací es componia en aqueixos moments -precisant en aquest cas apliquem amb el més ampli sentit el terme religiosa, sense subscriure'l exclusivament a la música litúrgica- almenys pel que hem estudiat de l'obra de Josep Pons, cada una de les categories mencionades sí que impliquen clarament tècniques musicals ben diferenciades. Especialment són posades de manifest per l'evident utilització que fa de l'*expressio verborum*, és a dir, la inevitable relació existent entre la música i el text al qual acompanya i que posa de manifest la mestria amb la qual Josep Pons respectava aquest principi, per altre costat, recurs considerat autènticament paradigmàtic per a tot el període estilístic barroc.

Respecte d'aquesta qüestió val la pena reproduir la carta publicada al *Diario de València* del 31 de desembre de 1.794 en la qual "El Incògnito" li escriu al "Amante de la Verdad" d'aquesta manera:

"Muy Sr. mio: Ha mucho tiempo que por mis obligaciones no he podido escribir á Vmd. Ahora quiero orillarlas por un rato, solo por comunicar á Vmd. el gusto que tuve en oír los Villancicos que se cantaron la Noche del Nacimiento del Señor en la Iglesia Catedral de esta Ciudad. Yo prescindo de las demás consideraciones, y solo hablo de la excelente Música que compuso el Maestro Don Josef Pons .../... Y aún sin oír la letra del Cantor, sola la disposición y expresión de los Instrumentos dá á entender con bastante claridad lo que aquella contiene, y descubre los sentimientos de ternura, miedo, horror, alegría, tristeza, y otros mil....".
(DV. XVIII, 184 : 369-371).

No obstant tot el que ha estat exposat fins ara, considerem molt importants les reflexions respecte d'allò que realitza el professor Juan José Carreras (Carreras, 2.000 : 74), mitjançant les quals es pot afermar el fet que durant el segle XVIII espanyol es desenvolupa -precisament- una música eclesiàstica que no pretén separar el sagrat del profà, sinó que s'accepten els nous estils dramàtic, instrumental i simfònic, tota vegada que -al llarg del segle- se's va atorgant una importància creixent als gèneres para-litúrgics com l'oratori i el villancet. Però durant tot el període barroc l'*Ordinarium Misae* va estar considerat com la forma més solemne de representació, que evitava qualsevol expressió personal o subjectiva en la composició. D'ací que el nou estil fóra utilitzat per a les altres composicions i no pas en la música litúrgica, qüestió que més endavant tindrem ocasió de reprendre a l'estudiar la composició de Josep Pons en la qual hem basat el nostre estudi analític.

La salut del mestre Pons es malmena.

Si prenem com referent la minuciosa descripció que del Madrid de mitjans del segle XVIII va realitzar Gonzalo Anes i Álvarez de Castrillón -especialment els aspectes concernents a la neteja, higiene i salubritat de la ciutat i dels seus habitants- en el magnífic article publicat dins la sèrie "Madrid desde la Academia" (Anes, 2.000 : 8-26) i el comparem amb la imatge que obtenim de la ciutat de València mitjançant les notícies que ens ofereixen en els seus relats els viatgers - tan en voga en aqueix segle-, és fàcil arribar a la conclusió que el terreny estava perfectament abonat perquè les successives onades d'epidèmies -les quals en major o menor grau van afectar la ciutat i l'horta de les rodalies- i les febres terciànes que per les marjals dels voltants -l'Albufera, el Puig, Puçol i la ribera del Xúquer- havien estat endèmiques, van minvar lògicament la seua població. Ja s'ha vist que es pretenia trobar solucions dictant normes i obligacions en cremar els llars, queviures i efectes dels infectats, però amb el fet de mantenir tancades les portes de la ciutat, únicament es podia aconseguir que els propis habitants que vivien a dintre sofriren encara més els devastadors efectes de la ja evidenciada falta d'higiene generalitzada.

De les descripcions que en aquestes publicacions ens ofereixen els viatgers val la pena recordar el contrast d'interpretació que s'aprecia d'uns als altres, depenent de les adscripcions ideològiques que se li poden suposar a l'autor o bé de l'objectiu que es planteja amb la seua publicació. Així per exemple, podem comprovar com Vicente Boix (Boix, 1.849 : 35; 67-68) -aleshores cronista de la ciutat- pretén oferir una visió un tant idíl·lica als forasters d'una realitat, mostrant únicament les millores de l'aspecte i condicions de la ciutat per les successives aportacions urbanístiques que s'havien realitzat a partir de l'últim terç del segle

XVIII: l'edifici de la Duana, el passeig de l'Albereda, el derrocament de zones de carrers estrets per eixamplar alguna plaça, els jardins de la glorieta, etc. Malgrat açò, en algun moment del seu relat no pot deixar de citar "las calles de la ciudad, fangosas y casi intransitables..." (*Ibidem* : 84). Totes aquestes alabances de les bondats de la ciutat que ens mostra, contrasten notablement amb la visió que ens ofereix la comtessa de Gasparín en el seu *Paseo por España*, primerament publicat a França i posteriorment a València. Diu textualment:

"(...) por todas partes se ven caballeros y mendigos. Cojos y jorobados, ciegos y paralíticos, enfermedades repugnantes, llagas asquerosas, dolencias perdidas en la noche de los tiempos, lepra, elefantiasis .../... a lo largo de callejuelas estrechas y mal empedradas..."
(*Condesa de Gasparín, 1.875*).

Tot i això, sense oblidar que la visió dels relats d'aquesta senyora són bastant posteriors al moment que ens ocupa, ja que porten la imprecisa data de 1.86...? Podem fer-nos no obstant, una imatge de com serien aquelles condicions de salubritat de la ciutat en el primer quart del segle XIX, on els habitants bevien l'aigua de pous propers a les pròpies clavegueres, en les possibles filtracions que es produïen.

Amb tot el que hem esposat, difícilment es podria fer front a algunes d'aquelles epidèmies ja esmentades, màximament quan el procés de vacunacions de la població -que en un principi es resistia i es mostrava refractària a aquelles novetats- era un fet aïllat que començà a aplicar-se als voltants de 1.800, però que la pròpia guerra de la Independència s'encarregà de paraitzar. De fet, l'índex de mortalitat, sobretot infantívola, podia arribar sovint al 87 %³⁶⁵.

³⁶⁵ Per tot aquest problema, hem seguit els estudis d'Emiliano Fernández de Pinedo. (AAVV, [1.980], 1.989, VII : 11-30).

Amb aquesta breu exposició de l'entorn sanitari de la ciutat de València de llavors, pretenem mostrar el perquè de la baixa expectativa de vida del moment. De fet, una persona amb 48 anys es considerava quasi un ancià. Recordem els motius que exposava Antonio Vicente, ministrer de la capella catedralícia, pels quals no podia continuar desempenyant les seues funcions per ser d'edat avançada i demanava que el seu fill el substituïra:

"(...) y si el señor le concediese salud, por ser su edad de 48 años, la seguirá sirviendo en lo que pueda..."
(ACCV, 337 : 183).

La falta de precisió que ens mostren els escrits de l'època, quant als termes utilitzats per referir-se a les malalties que es patien, ens fan molt difícil poder saber certament que li ocorria al mestre Pons, quan veiem en repetides ocasions que el capítol li concedeix permís per poder abandonar la ciutat i anar a reposar-se del seu cap. Desconeixem per tant, si el que ocorria era que necessitava un descans "intel·lectual" per estar saturat mentalment, si es tracta d'alguna referència a certa malaltia, si utilitza aquest període per compondre els villancets del Nadal següent, o si pel contrari era una estratègia utilitzada per aconseguir poder gaudir de descans. El ben cert és que a partir de l'any 1.807 veiem com anualment, en arribar la tardor, ho sol·licita i se li concedeix el dit permís.

"En dicho día el Ilmo. Cabildo dio licencia á D. Josef Pons, Pbro. Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia para salir de esta Ciudad por tiempo de un mes con motivo de fortalecer y recobrar su cabeza, dexando á D. Josef Abella en este tiempo con el cuidado de los Infantillos, y de quanto se ofrezca en la Capilla de Música."
(ACCV, 334 :206)³⁶⁶.

"En dicho día el Ilmo. Cabildo concedió licencia á D. Josef Pons, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia para ausentarse á tomar nuevos aires y aguas para fortificar su cabeza por el tiempo de un mes, quedando el desempeño de su oficio á cargo de D. Josef Abella, Pbro. Contralto del primer Coro de Música".

(Ibíd., 335 : 150)³⁶⁷.

"En el mismo día el Ilmo. Cabildo dio licencia para ausentarse de esta Ciudad á D. Josef Pons, Maestro de Capilla, y á D. Juan Melero, segundo Maestro de Ceremonias, por tiempo de un mes; y á estos mismos y también á D. Eugenio Prats, D. Tadeo Soler, y D. Silverio Alcarria, Pbro. Beneficiados les concedió las 20 Misas de Tercios á cada uno, según Decreto del Exmo. Señor Fuero".

(Ibíd., 337 : 126)³⁶⁸.

"En el mismo día el Ilmo. Cabildo concedió licencia para ausentarse por tiempo de un Mes á los empleados D. Camilo Abad, Subsíndico Canonical, D. Josef Pons, Maestro de Capilla, D. Francisco Quinzá, Racional de Misas, y D. Manuel Camps, Epistolero; Y usando de sus Solazes respectivos las veinte Misas de Tercios, que se expresan en el Decreto del Excelentísimo Señor Arzobispo, y dejando en el entretanto quien supla en sus empleos".

(Ibíd., 338 : 169-170)³⁶⁹.

"En dicho día el Ilmo. Cabildo concedió licencia á D. Francisco Cabo, segundo Organista de esta Santa Iglesia, para ausentarse por en mes, por las causas razonables, que expresa en su Memorial .../... Iguualmente la concedió á Msn. Josef Pons, Pbro. que sale de esta Ciudad á disfrutar solaz, y las veinte Misas de tercios según costumbre".

(Ibíd., 341 : 297)³⁷⁰.

"Se concedieron á Msn. Josef Pons, Beneficiado de esta Santa Iglesia las 20 Misas de Tercios que solicitaba durante su ausencia de esta Ciudad en uso de sus Solaces".

³⁶⁶ Capítol de l'1 de setembre de 1.807.

³⁶⁷ Capítol del 8 de setembre de l'any 1.808.

³⁶⁸ Capítol del 8 de setembre de l'any 1.810.

³⁶⁹ Capítol del 22 de setembre de l'any 1.811.

³⁷⁰ Capítol de l'1 d'octubre de l'any 1.814.

*(Ibíd., 344 : 132)*³⁷¹.

Però quan arribem a l'any 1.818, pareix que el mestre ja no era capaç d'atendre amb solvència a totes les seues obligacions. De fet, la salut del mestre havia d'estar vertaderament ressentida per aquell mes de juliol de 1.818. Es més, el propi capítol -els acords del qual no està de més recordar el caràcter d'inamovibilitat que adquirien- es va corregir a si mateix en aquesta ocasió. Tot va ocórrer en estimar que devia de posar-se música a dos dels salms de les vespres del Cor de Jesús i en comprendre el capítol que no era just que el mestre de la capella consumira els seus dies de vacances composant per al seu servei. Així, al contrari del que havia ocorregut en el mes d'octubre de l'any 1.806, en el que de cap manera es va acceptar tenir-lo en compte en les distribucions del cor els dies en què no assistira per estar composant per a la pròpia església, sembla ser que aquesta vegada es va comprendre que quan el mestre composava, també estava treballant per a ella, i era lògic que se li pagaren les distribucions del cor encara que no assistira, perquè el motiu estava plenament justificat en estar complint amb les obligacions del seu càrrec.

"A propuesta del Señor Canónigo Don Pasqual Fita Lectoral se acordó que el Maestro de Capilla pusiese en Música los Salmos 3º y 5º de las Vísperas del Corazón de Jesús y habiendo espuesto el Señor Director de la Escuela del Canto, que el Maestro necesita de algún tiempo para componer; que no había Deliberación terminante que le eximiese de la residencia en estos casos, y que no era justo consumiese sus Solaces mientras está dedicado á componer, acordó S.I. que a semejanza de los Colectores y demás dependientes de S.I: se le tuviese presente en el Coro, pro illis horis et temporibus, en que estubiese empleado en servicio de la Iglesia."

(ACCV, 345 : 166).

³⁷¹ Capítol del 22 de setembre de l'any 1.817.

Malauradament, quan hi arribem al mes d'agost d'aquell 1.818 trobem la notícia de la seua mort, sense que per la breu explicació que conté puguem arribar a cap conclusió respecte de les causes que l'ocasionaren.

“El Señor V.G.C. hizo presente que en la noche anterior había fallecido el Maestro de Capilla D. José Pons, y que era preciso nombrar por de pronto quien se encargase del cuidado de los Infantillos, y S. Ilma. nombró interinamente á D. Francisco Cabo primer organista de esta Santa Iglesia para que cuidase de la instrucción y la moralidad de los Infantillos”.

(ACCV, 345 : 195)³⁷².

En la següent reunió capitular, el dia 15 del mateix mes d'agost, es va llegir un memorial de la germana del mestre, suplicant alguna ajuda per poder mantenir-se, la qual cosa el capítol va atendre.

“Se leyó el Memorial de D^a Ignacia Pons Doncella mayor de edad, hermana del difunto D. José Pons Maestro de Capilla que fue de esta Santa Iglesia en que hacía presente la triste situación en que había quedado: los servicios de su hermano en el discurso de 25 años, que crehía habían merecido la aprobación de S.I. y el gran número de sus obras y Sinfonías que dejaba para el uso de esta Santa Iglesia, se le señalase algún socorro vitalicio con que poderse mantener la suplicante y una prima suya en cuja compañía vivía. Y oído por S.I. acordó socorrerle diariamente por tiempo de su vida con cinco reales vellón de los fondos de su Mensa Canonical”.

(Ibíd., 345 : 203).

La vida a la catedral devia continuar i el capítol es va ocupar amb brevetat d'ocupar el lloc que havia quedat vacant. De fet el dia 22 del mateix mes, es va posar de manifest la necessitat d'emetre els edictes de convocatòria per cobrir la plaça de mestre que havia quedat vacant per la mort de D. Josep Pons.

³⁷² Parauleta del 3 d'agost de l'any 1.818.

“El Señor D. Joaquín Ferráz Director de la Escuela del Canto, hizo presente la necesidad que había de que S.I. tratase de nombramiento de Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, y S.I. acordó, que el mismo Señor informase detalladamente sobre el Salario y demás emolumentos de esta Plaza, y que se den quince días de tiempo para admitir Memoriales y que pasen á dicho Señor Director de la Escuela del Canto para que con su informe, se convoque para dar la Plaza, ó proceder á lo que haya lugar”.

(ACCV, 345 : 204).

4.

ESTUDI ANALÍTIC.

4.1.

CONSIDERACIONES PRÉVIAS.

Un dels problemes que els estudis analítics–formals excessivament científics i exclusivament tècnics presenten, segons el nostre parer, és perdre's en el detall mínim insignificant o, en qüestions purament tècniques, deixant d'afrontar en tota la seua perspectiva la capacitat artística de l'obra. És evident que una anàlisi detallada dels recursos tècnics utilitzats pel compositor serà el punt de partida indispensable per qualsevol estudi analític que es pretenga realitzar. Les ferramentes que utilitzarem estan basades en l'anàlisi musical tradicional, que pretén revelar els diferents nivells sintàctics de l'obra; nivells basats en gramàtiques d'altura, de ritme, d'harmonia, etc., que combinats creen un complex teixit de relacions mitjançant el qual s'articula el que reconeixem com a llenguatge musical³⁷³. D'Indy ja utilitzava aquest terme al comparar la música i la parla:

³⁷³ Molts estudiosos han polemitzat sobre l'adequació del terme “llenguatge musical”, mostrant les seues postures a favor o en contra de l'oportunitat de la utilització del dit mot per designar el conjunt de qualitats específiques d'una obra musical. Nosaltres apostem fermament per aquest terme, atès que, malgrat l'evident condició asemàntica de la música, considerem que l'expressió mateixa és la seua matèria. Respecte d'això és interessant mostrar la postura d'Enrico Fubini: “el complejo lenguaje de la música no dice nada acerca de nada, y sin embargo, todos –y, de un modo o de otro, también los más rigurosos formalistas- concuerdan en reconocer a ésta cierto poder expresivo, aunque sin saber nunca precisar qué expresa la música ni de qué manera lo hace” (Fubini, [1964] 1.971 : 8); “Hoy, aun la propia estética musical se ha encontrado frente a nuevos problemas planteados por la nueva realidad histórica de la música, todavía centrada, sustancialmente, en la vieja cuestión de la semanticidad de la música, problema viejo como el mundo ...” (*Ibid.* : 11). “Resulta difícil aislar, una tras otra, las causas que contribuyeron a que surgiera la concepción romántica de la música y a que se produjera ese trastorno complejo en virtud del cual la música, última entre las artes, ascendió hasta alcanzar el rango de lenguaje privilegiado y absoluto (...) La música es efectivamente un arte asemántico: no puede decirnos nada de cuanto puede comunicarse mediante el lenguaje común. Ahora bien, es este rasgo el que sitúa la música infinitamente por encima de cualquier medio normal de comunicación” (Fubini, [1.976] 1.996 : 254).

"Le langage musical et le langage parlé sont, en effet, régis d'une façon identique par les lois de l'accent. Les groupes rythmiques, nous l'avons constaté, sont l'image musicale des syllabes, dont la succession engendre les mots et les phrases."
(D'Indy, [1.902] 1.912, I : 29).

D'altra banda, si la visió de la sociologia musical és de "fora a dins", des del context social cap a la música, l'obra o el compositor; la visió de l'anàlisi musical és de "dins a fora" de l'obra (del text musical, de l'estil, del compositor), cap al context, entès com a fenomen sociocultural. De fet, aquest es el motiu pel qual pretenem realitzar una anàlisi que no es convertisca en un simple exercici d'exemplificació d'idees, processos o estructures, el centre de gravetat del qual es trobe fora de l'art mateix. Aqueix serà el primer pas -indispensable com hem dit-, però el nostre objectiu final serà aconseguir un acostament a la pròpia "música" per mitjà dels processos, recursos tècnics i particularitats utilitzades, que conformaran el que entenem és pròpiament el llenguatge musical del compositor Josep Pons. La seua utilització, les repercussions socials en l'entorn més o menys pròxim, la continuïtat o renovació de criteris que els seus propis alumnes van desenvolupar, etc., seran conseqüències que extraurem del propi estudi sociocultural del qual no podrem abstraure'ns.

Ha estat posat sovint de relleu³⁷⁴ que entre les diferents arts, la música té un poder especial, degut en part a què els seus materials i símbols no tenen unes connotacions absolutament fixades, i deixen de vegades amplis marges d'interpretació. Una successió de sons pot tenir infinitat de significats diferents, bé siga per al compositor, l'intèrpret o l'oient. Una frase musical -asemàntica per naturalesa com hem vist- pot mancar de significats específics referits a la immediatesa de les paraules, però també pot alliberar-se de les seues limitacions.

³⁷⁴ Cfr.: (LaRue, [1.970] 1.989 : XV).

Aquesta suggestiva flexibilitat de les connotacions musicals implica no obstant, certes ambigüitats que fan difícil l'explicació del moviment i la prolongació en les formes musicals.

No obstant això, hem de tenir present que l'anàlisi que avui puguem realitzar d'una obra del passat sempre estarà inevitablement produït des del prisma d'una mentalitat actual. Perquè realment sabem quins eren els paràmetres –no les regles– que regien la composició, l'harmonia, el contrapunt i el seu aprenentatge en aquell lloc i moment concrets de llavors? Som capaços d'abandonar totes les nostres limitacions al afrontar l'estudi, ocasionades per certa visió deformada amb la qual l'acarem deguda a la nostra formació actual? D'altra banda no deguem obviar que, evidentment, aquestes limitacions estan també imposades en part per la separació de més de dos-cents anys entre el fet analitzat i la nostra realitat actual. De fet, de tota manera, afrontar l'estudi analític d'una obra musical –fins i tot en els nostres dies– suposa un veritable exercici d'aclariment sobre els termes a utilitzar per designar cada una de les parts que la integren (com veurem al seu moment). De manera especial en els aspectes formal i estructural, la gran diversitat de criteris existents –pel que fa a la nomenclatura– i la falta d'uniformitat en els conceptes més bàsics és tan evident, que vam considerar indispensable, en un primer estudi, dissenyar una aproximació a aquesta problemàtica existent.

Com ja va manifestar a primeries del segle XX el genial Hugo Riemann, l'anàlisi musical necessita –cada cop més– d'unes ferramentes que faciliten la labor de l'analista i la comprensió del lector o de l'estudiós. El mateix prestigiós professor predeia llavors la necessitat i el desenvolupament que tindria una de les

branques de l'anàlisi musical, com una aproximació als processos que es segueixen per a l'estudi sintàctic - literari, denominant-la *filologia musical*:

"No es ninguna quimera predecir que la *filología musical* tiene un gran porvenir; hasta ahora sólo se reconocen sus títulos en forma de crítica del texto y cotejo de variantes, pero con eso se pierde de vista que, en primer término, debe conseguir lo que la filología literaria hace tanto tiempo ha alcanzado, a saber: la aclaración del texto, la exégesis."

(Riemann, [1.912] 1.928: 119).

Especialment al llarg del segle XX, diversos autors han mostrat nous mètodes i tendències amb els quals han intentat aconseguir aqueixa uniformitat de criteri, sense que cap d'ells –malgrat d'aportar visions diferents i pautes i mètodes nous- s'haja pogut definir prou clarificador com per ser acceptat de forma unànime pels teòrics i la musicologia internacional.

Si tenim en compte la gran diversitat d'opcions que se'ns mostren -atenent exclusivament als diferents períodes en què s'ha optat per subdividir, segons la tradició, l'evolució històrica de l'art dels sons- i la relativa obsessió "classificadora" que presideix algunes tècniques, mètodes i escoles que se centren en l'anàlisi de les formes musicals, podem trobar certa lògica a la creixent especialització –que a més comporta al mateix temps, una evident compartimentació estanca- que prospera en el camp dels estudis musicals. Al respecte, volem defensar una postura personal –i compartida cada cop més amb la musicologia històrica actual- amb la qual afrontar l'estudi d'una obra musical determinada, composta en un lloc i en un moment concrets, deu portar-nos a conèixer el màxim possible sobre l'obra en sí, l'autor, l'entorn sociocultural, les motivacions que van portar a la seua composició, el seu destí final, les influències externes d'altres autors que puguem apreciar en ella i les possibles

influències que ella va exercir sobre altres obres de diferents autors –si és que les va haver-hi- i, en fi, fins a quin punt pot resultar representativa de l'estil compositiu del seu autor. Es tractaria doncs, d'abraçar en l'estudi tota la pròpia fenomenologia que rodeja l'obra i no exclusivament aquesta per sí mateixa, tractada com un fenomen aïllat.

Hi ha diverses vessants en el panorama actual de l'anàlisi musical; però ens interessa sobremanera la concepció tradicional, que es defineix mitjançant els treballs de figures tan destacades com Hugo Riemann i Vincent D'Indy³⁷⁵ - continuadora de les seues teories- i que es basa en part en l'evident relació que hi ha entre el discurs musical tradicional i el llenguatge verbal. Aquestos dos codis esdevenen en el temps, són sons, i generalment s'accepta que la música ha assumit -a través del cant- diverses característiques de la construcció sintàctica del discurs verbal. Aquesta anàlisi, la qual podem anomenar sintàctica - temàtica, comprèn quatre àrees:

- a) Anàlisi harmònica.
- b) Anàlisi melòdica - temàtica (que involucra al mateix temps el detall cel·lular melòdic i rítmic).
- c) Anàlisi sintàctica o segmentació del discurs per mitjà dels esquemes estructurals.

³⁷⁵ Cfr.: (D'Indy, [1.902] 1.912).

d) Anàlisi del “tot”, de la forma global.³⁷⁶

³⁷⁶ H. Schenker va proposar una metodologia important derivada d'aquesta vessant i centrada en l'anàlisi harmònica (*Forte / Gilbert*, [1.982] 1.992), la qual va ser difosa particularment en els Estats Units pel seu seguidor F. Salzer (*Salzer*, [1.952] 1.990). Una tendència d'aquesta anàlisi, en l'orde de la construcció de frases, oracions i esquema formal, és voler determinar la pertinença de les formes examinades a models ideals, dels quals –en el pitjor dels casos- la forma concreta examinada seria un desviació indesitjable. No s'assumeix l'evidència de la forma viva i única, sinó que es tracta d'assimilar-la a un esquema formal anterior i diferent de la majoria de les formes reals examinades. Com veurem més endavant, aquest és també el plantejament majoritari que defensen els teòrics de l'anàlisi musical i que a nosaltres ens sembla una visió molt estreta del fenomen musical. Com sempre, aquesta és una més d'aquelles visions parcials de la realitat, que mitjançant les publicacions –carents de tot rigor- va heretant els antics errors d'aquella musicologia vuitcentista -de connotacions “romàntiques”- abocant-los automàticament sense cap pressupòsit crític.

4.1.1.

Evolució històrica de l'anàlisi musical.

Antecedents.

L'anàlisi musical, com la consecució d'una disciplina d'estudi, només va arribar a establir-se cap a finals del segle XIX. El seu naixement com a mètode d'acostament al fenomen musical, no obstant això, pot remuntar-se a mitjà del segle anterior, si més bé, fins llavors, només havia existit com una ferramenta erudita i auxiliar, en mans dels teòrics ocupats en l'estudi dels sistemes modals i dels recursos i fórmules utilitzades per la teoria de la retòrica musical. En ambdues branques menors de la teoria, s'utilitzaven citant quelcom fragment de música per il·lustrar assumptes relatius a la tècnica o a l'estructura. Realment el gran pas estava donat, perquè amb açò, només faltava una petita discussió per arribar al que avui anomenariem “acostament analític”³⁷⁷. Aquells treballs individuals s'interessaven tant de la matèria tècnica com de la pròpia expressió. Així, amb el desenvolupament de la retòrica musical, la idea de “forma” s'introduïa també en la teoria musical.

Amb la troballa de la *Institutio oratòria* de Quintilià en 1.416 se redescobria la literatura del grec clàssic antic i la retòrica romana. Però la utilització de les idees de l'oratòria clàssica per la música es remuntaven fins a l'escola de polifonia primerenca de Notre Damme de París i és prou conegut el seu impacte directe en la polifonia tardana del segle XV.

³⁷⁷ Cfr. “Analysis” en: New Grove Dictionary; Diccionario Harvard de música; MGG; i altres.

En parèixer, va ser amb Listenius³⁷⁸ amb qui es va introduir en la música aqueixa teoria poètica –la retòrica musical-. Dressler³⁷⁹ va al·ludir a una organització formal de la música que adoptaria les divisions d'una oració amb l'*exordium, medio i finis* Pontio³⁸⁰ va oferir normes de composició per als diversos gèneres. Cerone (1.613), Praetorius (1.618), Mattheson³⁸¹ (1.739) i Scheibe³⁸² (1.737-40) van continuar aprofundint en plantejaments coincidents³⁸³. Amb uns pressupòsits semblants a Dresler, Burmeister³⁸⁴ va proposar en 1.606 que

³⁷⁸ Listenius, Nicolás (1.510 - ?). Teòric alemany que va estudiar en la universitat de Wittenberg (1.529 – 1.531), és conegut sobretot pel seu tractat *Rudimenta musicae* (1.533) que va aparèixer en una nova edició amb el títol de *Música* (1.537). En el dit tractat planteja una nova divisió de la teoria musical unint teoria i pràctica i per mitjà de la retòrica arriba a la relació entre música i paraula. Obri el camí a un estil musical que no es basava només en el tradicional *Quadrivium*, sinó també en l'oratória i la retòrica.

³⁷⁹ Dressler, Gallus (1.533 – 1.58?). Compositor i teòric alemany que va ser eclesiàstic protestant. Va compondre molts motets i madrigals amb clara influència de Lassus i de Clemens. Va ser successor de M. Agrícola en l'escola llatina de Magdeburg. Únicament va deixar un exemplar manuscrit del seu tractat de composició musical, que està marcat per l'esperit pedagògic dels cantors luterans. En els seus escrits proposava una tercera i nova part de l'art musical: la *música poètica* que governa la teoria i la pràctica. Va ser el portaveu d'aquest corrent artístic, quaranta anys abans que Burmeister. El seu tractat de composició s'ha reeditat recentment en edició d'O. Trachier i S. Chevalier: *Praecepta musicae poëticae* (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Minerve. Paris, 2.001).

³⁸⁰ Pontio, Pietro (1.532 – 1.595). Sacerdot parmesà ocupat en aspectes teòrics del cant figurat. Les seues obres van ser *Ragionamiento di Musica* (Parma, 1.588), on tracta la transició correcta de les consonàncies a les dissonàncies i el mode de fer motets, misses, salms i altres composicions; i *Dialogue della Theorica, e Prattica di Musica* (1.595).

³⁸¹ Mattheson, Johann. Obres: *Das forschende Orquestre* (1.721) i *Der vollkommene Capellmeister* (1.739). cit. en (AAVV, 1.980. XI: 832-6).

³⁸² Scheibe, Johann Adolph. *Apud* (AAVV, 1.980. XVI: 599-601). *Der Criticisme Musicus*. (2 vols. Th. von Wierings / R. Beneke. Hamburg, 1.738 – 1.740); *Über die musikalische Composition. Die Theorie Der Melodie und Harmonie*. (Schwickert. Leipzig, 1.773).

³⁸³ *Apud.*: (AAVV, 1.980. I: 341 - 387).

³⁸⁴ Burmeister, Joachim (1.564 – 1.629). La seua exposició metòdica del sistema musical – retòric, va culminar en la seua *Poëtica de la musica* (1.606), establint el primer vocabulari de figures musicals en paral·lel amb les seues correspondències retòriques. Va suposar els fonaments sobre els quals es construiria l'edifici del sistema retòric - musical en el que es va basar la música dels dos segles següents. Altres obres: *Hypomnematum musicae poetica (...) ad chorum gubernandum cantumque componendum conscripta sinopsi* (1.599). *Musica autoschediastiké* (1.601). *Musicae practicae sive artis canendi ratio* (1.601). *Musica poëtica: definitionibus et divisionibus breviter delineate* (1606). *Musica theorica* (1.609). (AAVV, 1.980. III: 485-7).

aqueixes “figures” musicals podien tractar-se com una cosa certament anàloga a les figures retòriques. Burmeister va ser també el primer que va plantejar una anàlisi formal plena, d'un fragment de música i qui va oferir la primera definició d'anàlisi:

“Analysis of a composition is the resolution of that composition into a particular mode and a particular species of counterpoint [*antiphonorum genus*], and into its affections or periods... Analysis consists of five parts: 1. Determination of mode; 2. of species of tonality; 3. of counterpoint; 4. Consideration of quality; 5. Resolution of the composition into affections or periods”.
(Burmeister, 1.606: 711)³⁸⁵.

Ja ben entrat el segle XVIII, Mattheson³⁸⁶ va enumerar sis parts en una composició ben desenvolupada com un ària:

L'exordio, la introducció que devia començar per una melodia. On ha de mostrar-se la seua proposició sencera i el caràcter, perquè l'oient es prepare i es desperte la seua atenció...

Narratio és un informe o una narració per mitjà de la qual es suggereixen el significat i naturalesa del discurs. Deu aparèixer immediatament amb l'entrada de la veu o la part més important [**instrumental**] convinguda, i està relacionada amb l'Exordio... per mitjà d'una associació convenient [**amb la idea musical extreta d'aquell**].

Propositio conté el significat i propòsit del discurs musical breument, i és simple o compost... Aquestes proposicions tenen el seu lloc immediatament després de la primera frase de la melodia, quan realment el baix pren la primacia i mostra el material breu i simplement. Llavors la veu comença la seua variació de la *propositio*, s'uneix amb el baix, i així crea una proposició composta.

³⁸⁵ Apud.: (AAVV, 1.980. I : 343).

³⁸⁶ Mattheson, Johann: *Das neu eröffnete Orchestre*. (B. Schiller. Hamburg, 1.713); *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*. (B. Schiller. Hamburg, 1719); *Das forschende Orchestre*. (B. Schiller. Hamburg, 1.721); *Critica musica*. (2 Vols. Th. von Wierings Erben. Hamburg, 1.722 – 1.725); *Der vollkommene Capellmeister*. (Th. von Wierings. Hamburg, 1739); *Aristoxeni junioris Phtongologia systematica*. (J. A. Martini. Hamburg, 1.748).

Confirmatio és l'enfortiment artístic de la proposició i normalment es troba en les melodies per les repeticions imaginatives i inesperades per la qual cosa no serà entès com una repetició normal.

Confutatio és la resolució d'objeccions [**és a dir contrast o oposició de les idees musicals**]. En la melodia pot expressar-se o per notes lligades o per la introducció i rebuig de passatges que pareixen estranys.

Peroratio és finalment l'extrem o conclusió de la nostra oració musical, i ha de ser especialment expressiu sobre tota la resta. I açò es troba simplement en el resultat o continuació de la pròpia melodia, però particularment en el *postlude*, o siga per mitjà d'una línia greu o per a un acompanyament fort; si s'ha sentit el *ritornello* abans. És costum que l'ària concloga amb el mateix material amb què comença; perquè així l'*exordio* també servirà com una *Peroratio*."

(AAVV, 1.980. I : 236)³⁸⁷.

Models.

Els orígens de l'anàlisi musical –en el més ampli sentit de l'accepció, tal com avui ho entenem- també s'entrellacen amb la filosofia de principis del segle XVIII i es relacionen amb els orígens de l'actitud estètica en si mateixa. Perquè va ser en aqueix segle –particularment amb els filòsofs i assagistes anglesos- on va sorgir la idea de contemplar la bellesa sense interès egoista. És a dir; sense una altra utilitat, ni motius de millora personal³⁸⁸. Lord Shaftesbury³⁸⁹ va ser un dels protagonistes de la nova actitud que englobava un interès que no anava més enllà del fet de contemplar l'objecte i que es nodria de la pròpia contemplació.

³⁸⁷ La traducció és nostra.

³⁸⁸ Vide: (Fubini, 1.999 : 21-30).

³⁸⁹ Lord Shaftesbury (1.671 – 1.713). "Els seus plantejaments sobre moral, estètica i religió van exercir una influència enorme a través de la societat europea dels segles XVIII i XIX. La filosofia de Shaftesbury va combinar un acostament de gran abast teològic, segons el qual les coses formaven part de l'orde i harmonia còsmics". (Standford Encyclopedia of Philosophy. Spring 2.002 Edition. Edward N. Zalta (ed.), Archival Information for entry: "Lord Shaftesbury"). La traducció és nostra.

Aproximadament al mateix temps, Leibniz³⁹⁰ havia desenvolupat un concepte de percepció com una activitat en si mateixa, més que com un procés d'impressió dels sentits. Aquest concepte actiu de percepció va ser important en l'obra de Baumgarten³⁹¹ a qui s'atribueix l'encunyació del terme “estètica”. També durant aquest període va aparèixer la noció de “belles arts” com tals, separades del context i la funció social³⁹².

Però és sabut que va ser durant la segona meitat del segle XVIII quan es va desenvolupar a Alemanya la Teoria Formal, que tenia el seu germen en els plantejaments de Shaftesbury d'atenció desinteressada a la recerca de la veritat, la proporció, l'orde i la simetria. Per exemple Kinberger en una de les seues publicacions: *Der Allezeit fertige Polonoisen und Menuettecomponist* (1.757), proposava un esquema fix per a les danses, oferint diferents opcions per a ser combinades. I va ser en l'ensenyança de la composició i en particular amb els escrits de Koch³⁹³, amb qui es definien els motius semblants, l'estructura de la frase i el model formal. Les exposicions de Koch sobre l'estructura de la frase melòdica va suposar una important aportació per a la teoria musical i després per a l'anàlisi, i enllaça directament amb la Teoria de la Dinàmica i l'Agògica de Riemann. El principi de desenvolupament de la frase de Koch tenia un

³⁹⁰ Leibniz, Gottfried Wilhelm von (1.646 – 1.716).

³⁹¹ Baumgarten, Alexander Gottlieb (1.717 – 1.762).

³⁹² De fet, sabem que aquesta nova mentalitat també s'instaura a Espanya i és l'origen del fenomen academicista que s'estén per tot arreu del país. Una mostra que ens serveix d'exemple és l'aprovació per Carles III dels estatuts de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles -ací a València- el 2 d'abril de 1.768, just vint-i-dos anys abans que Pons composara la seua primera missa. Vide: (Escrig, 2.001 : 61).

³⁹³ Koch, Heinrich Christoph (1.749 – 1.816): *Musikalisches Lexicon*. (A. Hermann. Frankfurt, 1.802); *Versuch aus den harten und weichen Tonart jeder Tonstufe der diatonisch-chromatischen Leiter vermittels des enharmonischen Ton wechsels in die Dur – und Molltonart der übrigen stufen auszuweichen*. (Hofbuchhandlung. Rudolstadt, 1.812).

precedent en *l'Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (1.752 – 68) de Riepel³⁹⁴. En ell es comentava la construcció de frases de vuit compassos fraccionables en dues unitats de quatre compassos, i plantejava qüestions com la prolongació (*Ausdähmung*) i la interpolació (*Einschiebsel*) d'una frase. No obstant això, la seua aportació més important potser fóra considerar les figures melòdiques com unitats de construcció formal -no en el sentit retòric barrocc- i la utilització de signes gràfics per identificar-les. Aquesta divisió utilitzada per Riemann per acotar estructures de música instrumental³⁹⁵, fracciona d'una manera precisa i summament clarificadora la subdivisió regular de cada fragment de vuit compassos denominant-la període.

Tots aquells models –recoltzats en els plantejaments anteriors a Koch- s'oferien com generadors de composicions senceres, les quals es podien crear a partir d'ells “quasi” de manera mecànica. Quasi, perquè Koch creia que la “expressió viva” era essencial per a l'artista:

“(...) the poet who abandons expression, image, figure, and becomes a dictionary-user, is in error”.
(AAVV, 1.980. I : 345).

Aqueixos models, formaven part d'un manual d'instruccions que avançava des de l'harmonia al contrapunt i des de la melodia a la forma, separant la

³⁹⁴ Riepel, Joseph: *Bassschlüssel das ist Anleitung für Anfänger und liebhaber der Setzkunst*. (Montangs Erber. Regensburg, 1.786).

³⁹⁵ El propi Dr. Riemann insisteix que aquesta simetria d'estructures únicament apareix en la música instrumental, de manera especial en aquella que participa de les lleis rítmiques del gest, com la música de dansa: “Si toda la música constara de ocho compases simétricos –como la bailable- entonces el estudio del fraseo sería sencillísimo. Pero las intercalaciones, progresiones, elisiones, etc., destruyen la simetría dando más variedad” (Riemann, [1.912] 1.928: 16).

“norma” de la individualitat i definint implícitament “el que s'espera”, definint, per tant, la llibertat del creador.

En gran manera va ser, a partir d'aquelles premisses del segle XIX, com va sorgir la codificació explícita de les formes musicals, una època de la història de la música occidental en què les melodies i les seues transformacions dominaven el pensament musical. Per això, es considerava a moltes d'aquestes formes com a motles en els quals abocar els temes d'una composició individual. Des d'aquesta perspectiva, les peces que es distanciaven dels manuals de formes en diversos detalls es consideraven llicències creatives. En el segle XX, aquesta visió va ser posada en dubte per la crítica, començant potser per l'anglès F. Tovey³⁹⁶, qui va assenyalar que poques de les composicions dels grans mestres s'ajustaven estrictament a la forma establerta. La primera aportació important del segle XX a l'anàlisi musical va venir de la fenomenologia, mitjançant els psicòlegs gestàltics que van aprofundir en les condicions de la percepció. Van estudiar en particular la possibilitat d'una base espontània, no apresada, de la percepció i van desenvolupar el que s'ha denominat “psicologia de la forma” o configuració. Les seues investigacions es van desenvolupar essencialment en l'orde visual, però es poden prendre aspectes dels seus descobriments -més que de la seua teoria fonamental- i aplicar-los a l'anàlisi musical. Les primeres aportacions van venir de A. Schönberg i de B. Schoezer (Schönberg, 1.990). Però el musicòleg nord-americà L. Meyer en el seu llibre sobre les estructures rítmiques (Cooper/Meyer, [1.960] 2.000) realitzava aportacions més sistemàtiques. En la dècada dels seixanta, no obstant això, l'anàlisi fenomenològica va fer ús freqüent de la representació analògica –representació en el paper de manera proporcional- de

³⁹⁶ Sir Donald Francis Tovey (1.875 – 1.940), compositor, crític musical, director d'orquestra i professor en la universitat d'Edimburg. Havia rebut la seua formació en la universitat d'Oxford i prompte aconseguí fama com pianista, erudit i organitzador de concerts en Gran Bretanya.

l'evolució en el temps d'un procés musical, en diverses de les seues dimensions. Açò és especialment útil en processos on és problemàtic separar so i estructura, com en el cas de la música electrònica en les seues concepcions més avançades.

El francès A. Moles va utilitzar també elements de la Teoria de la Gestalt; introduint a més en l'anàlisi musical la Teoria de la Informació i Percepció Estètica. En ella es tracta de conjugar els resultats de la psicologia de la forma amb els alineaments més científics que provenen de la Teoria de la Informació. El problema d'aquesta tendència és que va caure perillosament en els mètodes estadístics.

Una altra línia interessant d'investigació es va produir a Amèrica llatina de la mà d'alguns musicòlegs xilens. Aquestos, amb G. Becerra³⁹⁷ al cap, van aplicar com a instrument d'anàlisi la lògica simbòlica, portant a terme les seues experiències a principi de la dècada dels seixanta però no van ser continuades posteriorment.

A partir de les teories del suís F. Sausurre, passant per l'estructuralisme francès i desembocant en la semiologia, trobem una altra vessant analítica moderna que es basa en aquesta ciència. Durant la dècada dels setanta es van realitzar a França importants aportacions, especialment produïdes en aqueix camp pel franc - canadenc J. J. Nattiez³⁹⁸ i per Nicolas Ruwet³⁹⁹, però segons

³⁹⁷ Gustavo Becerra Schmidt. L'exposició detallada de les seues teories van aparèixer publicades en la Revista Musical Chilena (58 – 65, 1.958-59), en una sèrie d'articles davall el títol genèric de “Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente”.

³⁹⁸ Per exemple la revista *Musique en Jeux* va publicar diversos dels seus treballs. Cfr. Bibliogr.

³⁹⁹ Les seues propostes referides als mètodes d'anàlisi en musicologia venen arreplegades en *Langage, musique, poésie* (1972).

López Cano aquest nou camí dels estudis semiòtics encara no aconsegueix la unitat de criteris necessària per a establir una metodologia analítica:

“Los estudios de semiótica musical que se han desarrollado a partir de los años setenta hasta nuestros días no constituyen un campo unificado de teorías con una homologación metodológica.”

(López Cano, 2.000 : 40).

Hem de citar també, la importància que han pres els treballs del lingüista nord-americà N. Chomsky⁴⁰⁰ partint de l'anomenada “gramàtica generativa” i també sobre les investigacions de la intel·ligència artificial. Però és novament López Cano qui insisteix que encara estem lluny d'aconseguir la necessària unificació de criteris, a nivell teòric, d'aquests nous camps d'investigació:

“Todavía no ha sido posible (y quizá no sea deseable) un esfuerzo por construir una vía de estudio semiótico de la música que recupere e integre satisfactoriamente, en un todo único y aglutinador, el marco filosófico de Peirce, las categorías operativas de las ciencias cognitivas, los instrumentos de falsación-verificación de la inteligencia artificial y las estrategias argumentativas de la hermenéutica.”

(López Cano, 2.001 : 6).

Finalment, hem de mencionar la recent metodologia analítica que parteix de la semiòtica cognitiva, i que està tenint especial incidència en la Universitat Autònoma de Mèxic, precisament de la mà de R. López Cano, com podem veure a la seua ponència d'abril del 2.002, mostrant-se novament molt crític com és habitual en ell, amb la utilització de determinats mètodes analítics –i la seua

⁴⁰⁰ Lingüista nord-americà (1.928 -), a qui es considera fundador de la “gramàtica generativa transformacional”. Algunes obres seues son: *Current Issues in Linguistic Theory* (1.954); *Syntactic Structure* (1.957); *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (1.965); *Pensamientos y lenguaje* (1.972); *The Logical Structure of Linguistic Theory* (1.975).

defensa a ultrança des de determinats estaments docents- ancorats en conceptes per a ell caducs:

“La práctica del análisis musical, anclado la mayoría de las veces en trasnochados presupuestos positivistas, suele verse como sospechosa a la luz de metodologías sociológicas, hermenéutico-interpretativas o de la teoría cultural. Sin embargo, el análisis musical no es sino una serie de actividades que realiza el teórico con el objetivo de producir un metatexto del artefacto sonoro en algunos de sus aspectos. Epistémicamente, este metatexto pertenece al nivel del metalenguaje. Es decir, a la misma esfera del discurso teórico. La inutilidad del análisis para algunos discursos teóricos reside en la asimetría epistémica que priva en la práctica de ambas actividades y en sus tradiciones académicas”.

(López Cano, 2.002).

Arribat aquest punt hem de mostrar el nostre desacord amb aquestos plantejaments que en parèixer desestimen una anàlisi purament tècnica - musical de “l'objecte” aïllat de la resta de nivells de percepció. De fet el que distingeix aqueixes propostes de la semiologia musical de la musicologia tradicional és la seua referència metodològica -tant lingüística com semàntica- mitjançant la qual la musicologia no ha de detindre's en la simple anàlisi dels elements, sinó que ha de conduir la seua recerca cap a horitzons més amplis amb les preguntes que es planteja, precisament a partir d'aqueixa anàlisi. No obstant això, aquest fet ja s'havia posat de manifest amb els estudis de N. Ruwet, els seus mètodes d'anàlisi en semiologia i els problemes sorgits de l'aplicació de regles exclusivament lingüístiques a la música -a les que ell anomena *duplicació*- a fi de demostrar l'eficàcia i la magnitud d'aquestes ferramentes per a la comprensió semàntica de les unitats mínimes que es van encadenant en un pla sintagmàtic, donant lloc així al que entenem com a "obra musical". Aquest acostament, de tall purament formalista, tota vegada que refusa considerar relacions semiòtiques extramusicals (estructurals), subratlla la importància de saber seccionar l'obra musical en parts

cada vegada més petites, per a després recompondre-la i redefinir el seu paper a partir de la relació dels seus components⁴⁰¹.

Per a nosaltres és evident, no obstant l'exposat fins al moment, que una anàlisi actual d'una música històrica, com la que ens ocupa (orientat cap a l'anàlisi sintàctic-temàtic), tendirà a estudiar la naturalesa única d'aqueixa obra particular i després definir-la respecte de l'esquema més pròxim. Segons el nostre parer doncs, i fins que es concrete un enfocament pròpiament científic –si és que açò és possible– de l'anàlisi musical, són aplicables de manera fructífera dos tipus generals d'anàlisi:

a) Una anàlisi sintàctica - temàtica, enriquida amb aportacions de la teoria de la forma i de la semiologia, particularment útil en l'anàlisi d'obres tradicionals o actuals en les quals seguisca vigent l'organització puntual de l'altura i el ritme, i on el so és la matèria portadora i generadora.

b) Una anàlisi fenomenològica –que ha de ser complement de la primera– per aprofundir en nocions relatives a la forma real d'una obra, així com per realitzar les representacions gràfiques necessàriament clarificadores. Aquesta anàlisi ha d'incloure la de les textures i pot ser aplicada sense la primera –es a dir, sense l'anàlisi sintàctica– al coneixement d'obres actuals que només seria útil analitzar des d'aquesta perspectiva. Per a això, com es veurà, utilitzarem un mètode analític d'aproximació a l'esmentada obra de J. Pons i als diversos aspectes que ens interessin d'aquesta, de tal manera que quedarà dividit de la següent forma:

⁴⁰¹ Cfr.: (Ruwet, 1.972 : 100 – 103).

- 1.** Ubicació geogràfica / temporal.

- 2.** Primer acostament a la forma exterior, comparant-la amb altres obres del mateix autor i també d'altres.

- 3.** Anàlisi de les estructures subjacents en funció del text.

- 4.** Anàlisi sintàctica i morfològica de les seues parts.

4.1.2.

Principis formals.

En primer lloc tractarem d'establir el que entenem pel concepte “forma musical”⁴⁰². Segons la psicologia i la filosofia, la forma és allò inherent als objectes en si mateixos, una categoria que imprimeix a aquestos la psique del subjecte que percep, o bé en funció de certes característiques dels objectes que són independents de la dita percepció. En el cas de l'objecte musical, aquestes característiques són qualitats dels conglomerats sonors i les variacions de les dites qualitats a través del temps; aquesta última –com és sabut- és una peculiaritat que diferencia la música de les arts plàstiques i l'acosta a les arts escèniques. Amb açò volem apuntar el que es considera com a pilar de la percepció formal en la música: la jerarquització dels sons a través del paràmetre temporal. André Hodeir manifestava repetides vegades els problemes que sorgeixen en intentar diferenciar amb claredat -fins i tot des dels diferents punts de vista del compositor i dels estudiosos de l'estètica- el sentit exacte dels mots *forma* i *estructura*. De fet, ell mateix ha anat variant certes definicions d'una edició a una altra del seu llibre:

“Par *forme*, on entend généralement désigner la manière dont est construite une œuvre ; définition beaucoup trop vague pour être de quelque utilité, et qui, en outre, a le grave inconvénient de prêter à confusion entre les termes *forme* et *structure*. On préférerait celle que propose Boris de Schoezer, selon qui la structure est l'agencement de diverses parties en vue de constituer un tout, tandis que la forme est précisément ce tout en tant que tel, considéré dans son unité (...) l'idée de forme est infiniment plus large que l'idée de structure. »

(Hodeir, [1.951] 1.998 : 11).

⁴⁰² Tampoc en açò -igual que ocorre en moltes altres qüestions relatives a l'anàlisi musical, com veurem- es posen d'acord els diferents teòrics. Per exemple, per a Joaquín Zamacois els termes *forma*, *estructura*, *arquitectura* i *morfologia*, són sinònims (Zamacois, [1.960] 1.978: 3).

Per a aclarir el que entenem per “forma” en música, doncs, hem d'oposar el terme al d'estructura, de tal manera que la forma serà l'exterior, el “tot”, i l'estructura la integraran les diverses parts internes –a les quals hi arribarem mitjançant un procés semblant a la dissecció anatòmica- que determinen l'aspecte musical extern.

“Il se peut que les structures profondes d'une oeuvre demeurent inaperçues de l'auditeur (...) **[de fet]** si l'on supprimait certaines imitations, certains canons sous-jacents que l'oreille ne perçoit guère et dont l'existence ne se révèle, très souvent, qu'à l'analyse, bien des pièces de Bach perdraient l'essentiel de leur équilibre le plus secret. Il est clair que l'art ne peut s'accommoder du le chaos.
(Hodeir, [1.951] 1.998 : 16).

L'estructura serà el conjunt de parts internes –no recognoscibles sinó després d'una anàlisi exhaustiva- que moltes vegades romanen ocultes a l'oient i les quals arriben a configurar l'obra que es percep.

“La forme, c'est la manière dont une oeuvre s'efforce d'atteindre l'unité (...) Qu'est-ce, en effet, qui conditionne une forme donnée? Ici, un certain type de thème; là, l'alternance, le dialogue; ailleurs, un procédé d'écriture. C'est la permanence de ce thème, c'est cette alternance du soliste et de l'orchestre, c'est ce procédé d'écriture qui sont essentiels; c'est à travers eux que l'oeuvre s'efforce d'atteindre l'unité. »
(Hodeir, [1.951] 1.998 : 18).

Així, la forma serà doncs, la unitat que s'aconsegueix amb el “tot” acabat del producte artístic.

És evident que la dita estructura ha anat perfeccionant-se mitjançant llargs períodes a partir d'estructures més senzilles. En general aquestos “objectes musicals” –sorgits a partir de procediments més o menys experimentals- van anar evolucionant gràcies al treball d'incomptables artistes i artesans fins

cristal·litzar-se en estructures eficients, que van donar lloc a la proliferació de múltiples formes. A aquest respecte, la història de la música ens ajuda a comprendre el procés del sorgiment, apogeu i decadència de certes formes en connexió amb complexos processos d'índole cultural, religiosa, política, etc.

Hem de destacar en aquest punt la relació que existeix entre els procediments de creació musical i la forma. Vista aquesta relació en funció de la dita perspectiva històrica, és fàcil d'establir una correlació; per exemple entre els procediments preferentment contrapuntístics de la música anterior al segle XVII i els que van prosperar durant el període Barroc, com el Ricercare, el Cànon i la Fuga dintre del gènere instrumental, i el motet i el madrigal en la polifonia vocal. De la mateixa manera, amb l'adveniment d'aqueix nou estil més homofònic -que ja hem vist anteriorment- presenciem el triomf de la monodia acompanyada i l'evolució, a partir d'una forma monotemàtica característica de l'estil Barroc, de la sonata clàssica. Ara bé, aquestes noves formes estan lligades íntimament amb els procediments que les van generar, i en certs casos van arribar a ser perfectament eficaços. Amb açò volem dir que la relació forma - estructura i el material constitutiu és equilibrada. Però davall quines pautes s'estableix aqueix equilibri? És evident que en la intuïció del creador musical funcionen certes constants psico-acústiques, responsables de l'ordenament del seu material, que tendeix cap aqueix equilibri. Aqueixes constants estarien centrades en quatre principis bàsics que s'han reconegut com:

- a) Identitat (imitació).
- b) Oposició (contrast).
- c) Reconciliació (iteració).
- d) Conclusió.

És fàcil arribar a la conclusió que tots aquests principis són dinàmics i afecten tant a l'estructuració del material sonor, com als detalls de la construcció, ja siga la textura, l'articulació, els timbres, el ritme, etc. De fet, fins i tot en les peces més simples podem trobar la repetició i el contrast com les dues característiques fonamentals de la forma musical. La repetició s'evidencia per a l'oient tant a manera de record del que ja s'ha escoltat, com en l'anticipació del que ha de sonar; açò succeeix tant en els detalls recognoscibles a simple vista com en els patrons més subtils que només es reconeixen a nivell subliminar. D'on es dedueix que tot sistema musical disposarà d'unes convencions que els oients comprenen de manera explícita o implícita. Si no fóra així; si l'obra no tinguera al menys un mínim sentit arquitectònic amb certa continuïtat i lògica en la seua articulació, el conglomerat sonor se sumiria en el caos. De la mateixa manera que un gest o una rèplica donen sentit al teatre, paral·lelament en música el retorn a un tema, una successió de tonalitats o una combinació de motius, no es podrien entendre sense els que els han precedit⁴⁰³.

Atenent exclusivament a l'esmentat principi de repetició, podem trobar les relacions que s'estableixen entre les diferents seccions d'una obra segons es tracte de la repetició exacta, la variació o el desenvolupament. No obstant, moltes de les formes musicals basen la seua relació interna en el contrast –a més de la repetició-. Altres composicions no posseeixen un patró clar de seccions repetides o contrastants: són obres que aconseguen la seua cohesió interna a partir del contrast de les textures i rarament incorporen repeticions òbvies. En elles, les frases solen unificar-se per mitjà de motius rítmics, certa relació entre les notes finals i altres mecanismes. Per exemple, aquells *lieder* del segle XIX en els quals cada estrofa textual rep una música nova. No obstant, gran part de la

⁴⁰³ Cfr.: (Hodeir, [1.951] 1.998 : 14 – 15).

música instrumental de primeries del segle XIX també va ser composta d'aqueixa manera, inclosos alguns Nocturns, Romanços sense paraules i altres peces característiques d'aqueix període, en les quals el compositor feia ús de les subtils relacions entre motius, les similituds i els contrastos de textura i les relacions de la tonalitat i l'harmonia. No obstant això, en la música anterior és evident que la imitació era el mitjà per crear unitat en formes tals com el motet, la fuga o les misses. Altres elements de coherència musical eren la modalitat escollida, l'harmonia i l'ús d'un *cantus firmus* submergit en la textura contrapuntística. És precisament en aqueixes obres amb relacions melòdiques sistemàtiques entre els seus moviments, d'on sorgirà el concepte de “cíclic”, on la varietat la proporciona el diferent tractament d'aqueix *cantus firmus*, els canvis de *tempo* i de caràcter i l'alternança de textures. Evidentment correspon al text literari l'aportació addicional d'unificació.

Però, malgrat tot el que ha estat exposat anteriorment i que primer que res entenem que la estructura interna musical està regida per una certa disposició ordenada d'elements musicals en el temps, no podem obviar altres visions més elevades, que plantegen la forma musical sobre unes premisses evidentment més “artístiques”. Per exemple l'aproximació que a la definició de forma musical ens ofereix A. Blanquer des de la seua òptica de creador:

“La forma musical ha sido definida de muy diversas maneras. La teoría clásica en su afán de esquematizarlo todo, la considera poco más o menos como un molde preestablecido, como si se tratara de un vaciado para fundir una escultura, pero en la práctica, en las obras de los grandes maestros, se desmiente constantemente esta formulación. La sutileza y flexibilidad del material sonoro difícilmente podría avenirse a estos postulados. La síntesis de los elementos musicales tiende a un orden espiritual, por eso una definición de la forma musical necesariamente tendrá que ser provisional dado que este concepto se funda en un ideal estético que está siempre en constante

evolució: La forma musical es ante todo una manifestación de la sensibilidad humana⁴⁰⁴.

(Blanquer, 1.989 : 43).

4.1.2.1.

Adopció de termes.

El segon punt que és necessari considerar és el que es refereix a la nomenclatura de les qüestions morfològiques. En efecte, com hem dit anteriorment, els diversos tractadistes a través de les èpoques no han arribat encara a un acord sobre la definició exacta dels elements formals o estructurals (frases, períodes, incisos, etc.) i tampoc hi ha unanimitat en la classificació de les diverses espècies formals. Freqüentment han manifestat els autors (Bas, [1.913] 1.977: 52-53; Toch, [1.923] 1.997: 182; Cooper /Meyer, [1.960] 2.000: 10-11; D'Indy, [1.902] 1.912, I : 7, 27; LaRue, [1.970] 1.989: X; Llácer, 1.980: 16; Kühn, [1.989] 1.998, 13 – 15; etc.) la realitat evident de falta de criteri uniforme -pel que fa als termes utilitzats- pels diferents autors per designar els diversos conceptes que genera l'anàlisi musical com a ferramentes bàsiques i imprescindibles. Aquesta diversitat amb la qual es denominen –al marge de suposar un galimaties, quan es pretén entendre a què es refereix un determinat autor en utilitzar un terme concret- suposa una evident diversitat d'opinions: és a dir, no sols per la terminologia utilitzada, sinó realment per l'abast de la pròpia concepció semàntica de l'objecte denominat⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ El subratllat és nostre.

⁴⁰⁵ En el quadre 007 presentem, a manera d'orientació, l'evident confusió a què fèiem referència. Per això hem cotejat els termes utilitzats per alguns dels estudis realitzats pels més importants autors relacionats amb el tema que ens ocupa. Per a més informació cfr. Bibliogr: Formes musicals.

Clemens Kühn atribuïa a Erwin Ratz l'adopció del terme “frase” com a tipus contrastant amb el període Clàssic⁴⁰⁶. No obstant això, Hugo Riemann ho atribuïa anteriorment, amb bastants anys de diferència, al mateix Schülz:

“En la Teoría de las Bellas Artes (1.772), de Sulzer, se encuentra bajo el título *ejecución musical* un artículo publicado por el conocido compositor Juan Abraham Pedro Schülz. En este artículo aparece por primera vez en la literatura teórica alemana la palabra *frase*, usada para indicar cada miembro de una melodía que por sí mismo forma una oración”.

(Riemann, 1.915: 63).

Fóra com fóra, veiem com coincideixen en el concepte els dos autors, en donar-li un significat molt més obert al terme *frase* en contra de *període*, terme amb el qual abraçaríem cada una de les subdivisions regulars en que podem fragmentar la música instrumental “pura”, especialment referida al període Clàssic, del qual –com ja hem dit- s'arreglen els models de l'ordenació periòdica.

A aqueix principi, que considerem plenament representatiu dels esquemes musicals barrocs, se li ha anomenat “fortspinnung” i se'l pren com a prototip sintàctic bàsic.

[Per fortspinnung s'entén] el procés de continuació o desenvolupament d'un material musical –generalment en el que concerneix a la seua línia melòdica– mitjançant el qual, una idea curta o un motiu són prolongats fins a constituir tota una frase o període; s'utilitzen per a això tècniques com el tractament seqüencial, la transformació intervàlica o la mera repetició (...) S'ha contraposat el fortspinnung a la construcció de períodes o estructures semblants a partir de frases simètriques o complementàries⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Ratz, E.: *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Viena, 1.951. Apud (Kühn, [1.989] 1.998 : 14).

⁴⁰⁷ La traducció és nostra.

(AAVV, 1.980; VI : 725).

Més recentment, aquestes dues tècniques es contemplen no tant com a tipus de construcció diferents com a principis organitzatius, la interacció i coordinació de les quals és prou fonamental en la música que podríem considerar tipificada per cada u d'ells –a saber: la barroca i la clàssica, respectivament.

Molt clarificador resulta respecte d'això, l'exemple que C. Kühn ens presenta referit als diferents estadis de la música contrapuntística i la música predominantment homofònica composta en el període Clàssic. En comparar la música de Josquin del Renaixement amb la prosa i la música de Mozart amb la poesia diu l'esmentat autor:

“La poesía se basa en versos, metros, rimas y estrofas y obtiene de ellos regularidad, simetría y concordancia. (...) La prosa como *movimiento libre*; la poesía como idea del *equilibrio*; la derivación, como expresión de la lógica: he aquí tres ideas formales fundamentales que por un lado, sobresalen a través de la historia de maneras lingüísticamente cambiantes, y que, por otro, enlazan a menudo entre sí, tanto en Bach como en el clasicismo”
(Kühn, [1.989] 1.998 : 33).

Però el millor exemple d'estructura lliure, l'obtindrem del propi cant gregorià. El fet que estiga basat en la prosa –textos de la litúrgia i de la Bíblia– afavoreix la seua llibertat d'estructuració melòdica. La prosa, sense formes versificades i sense mètrica, permet una conformació lliure que no encadena a la música, perquè a les seues formes de llenguatge no hi ha res que les constrenya.

La línia melòdica pot fluir sense traves i aqueixa fluïdesa s'obté no obstant els principis d'alternança que en moltes ocasions regeixen aquest cant⁴⁰⁸.

Per aquesta raó, evidentment, obtindrem estructures molt més lliures si ens referim a la música vocal –supeditada a un text- on serà del tot inqüestionable la primacia del text literari sobre el musical per facilitar la comprensió d'aquell –fi últim de la interpretació:

“El cantante no halla tales dificultades –ya que generalmente son estructuras abiertas- (excepto en los pasajes de floreo), pues se rige por los incisos de las palabras que canta: pero para el ejecutante ya es distinto”⁴⁰⁹.

(Riemann, 1.995 : 64).

No obstant això, en aquest sentit, la paraula *frase* no és per descomptat la solució ideal, en tant en quant ja s'han cobert amb ella massa coses. Però altres termes utilitzats no fan sinó col·laborar amb el confusionisme regnant: per exemple; *frase principal* i *frase secundària* per a denominar primer i segon tema. La utilització del propi mot “tema” limita molt el concepte a què es refereix, ja que amb aquest terme es fa referència a un aspecte molt concret i excessivament lineal: la successió intervàlica amb la qual es construeix una línia melòdica –o melodia-. Realitat que evidentment només és una, de les diferents que integren el propi llenguatge musical i el seu discurs; a saber: melodia, ritme, harmonia, textura, etc. Per tot això, proposaríem la utilització d'un terme més ampli, amb el qual denominar el “tot” inseparable que formen les unitats fragmentàries i

⁴⁰⁸ Són un bon exemple del que s'ha dit els moments de la litúrgia que comporten preguntes i respostes en les quals les unes depenen de les altres: Dominus vobiscum /et cum spiritu tuo; Sancta Maria / ora pro nobis, etc.

⁴⁰⁹ Creiem poc afortunat el terme abocat pel traductor de Riemann, potser seria més apropiada la utilització del terme *instrumentista*, per a diferenciar-lo clarament del cantant, sense connotacions pejoratives d'un respecte de l'altre quant a la seua condició d'interpret - executant.

generadores del propi discurs: la *idea musical*. Vincent D'Indy⁴¹⁰ ja va exposar amb suficient claredat -i al postulat del qual ens adherim- l'ampli conjunt dels diferents substrats integradors del discurs musical que s'havia d'abraçar amb el concepte "d'idea musical":

"(...) Il y a donc lieu d'examiner ce que contiennent ces groupes, véritables cellules organiques, ces périodes hiérarchiquement ordonnées, ces phrases éminemment expressives et émouvantes. Et l'on procédera ici comme on l'a fait précédemment pour le rythme et la mélodie: en partant de l'élément premier, du minimum indivisible qu'on pourrait appeler la cellule ou le germe de l'idée. (...) La succession ordonnée de la période principale ou génératrice et des périodes secondaires constitue la phrase, c'est-à-dire l'énonciation de l'idée musicale. (...) Ce principe constitutif de l'idée musicale n'a point cessé d'être appliqué depuis Beethoven."

(D'Indy, [1.902] 1.912, II : 234 – 235).

Per tant, aquesta idea podrà entendre's des de paràmetres diferents; per exemple: idea melòdica, idea rítmica, etc. Amb ella obtindrem l'alternança de caràcter –si és el principi pel qual una música determinada es desembolica- i fins i tot podrem ordenar una jerarquia d'importància quant a les successives idees que se'ns presenten.

Malgrat tot allò que s'ha exposat fins ací, el que realment considerem important d'una obra musical no és el detall puntual i excessivament concret, sinó la coherència i continuïtat que l'obra sencera –com un producte artístic acabat- presenta. Aquesta coherència podrà estar basada en diferents principis: repetició, variació, diversitat, similitud, contrast, etc. Entenem doncs, per *forma musical* el disseny acabat d'una composició o d'una sèrie de composicions modelades conscientment, per a convertir-les en una manifestació artística intel·ligible, representativa d'una manera històrica de pensament que evidentment es revelarà tant en la manufactura exterior com en les seues

⁴¹⁰ Cfr.: (D'Indy, [1.902] 1.912, II : 231 – 241).

relacions internes. Així, cada moment històric ens presenta una diversitat de realitats artístiques, la coherència de les quals pot estar motivada per principis totalment diferents uns d'altres. De fet és àmpliament conegut, com posava de manifest Clemens Kühn, que:

“La música del Renacimiento utiliza la *diversidad* de la idea. La del Barroco se basa en la *unidad de afectos* (...) [i així] la homogeneidad afectiva mantenía unida la forma desde el interior. La música del período Clásico, en una transformación profunda de la actitud expresiva: descubre el *contraste* como idea determinante de la forma”.

(Kühn, [1.989] 1.998 : 27).

4.1.2.2.

Problemes de semàntica.

Motiu / incís.

Com s'ha dit, amb el mot “motiu” es designa majoritàriament un petit fragment de pensament musical. Malauradament no es distingeix bastant d'altres designacions semblants. Així per exemple, J. Bas el designa com a sinònim d'incís (Bas, [1.913] 1.977: 17, 25, 51, 53) introduint amb aquest ús major confusió en la nomenclatura. Realment podem comprovar com aquest tipus de confusions no tenen -als nostres ulls- massa raó de ser, donat el sentit tan ben diferenciat que posseeixen els termes motiu i incís. És evident que motiu és el mínim expressable en música i també és obvi que incís suggereix incisió, fissura; en alguna cosa que no està naturalment desmembrada. Per això utilitzarem de manera inequívoca el terme “motiu” per designar la porció més petita separable amb sentit de la música i incís exclusivament per a les divisions artificials que

d'aquella es facen⁴¹¹. D'aquesta manera quedaria el motiu com equivalent de la paraula en lingüística i a més, com aquesta, podrà anar prefixat i sufixat.

Semifrase / frase / période.

Trobem novament una confusió general en utilitzar el terme frase com a sinònim de période (i en aquest cas, aquest no té com a qualitat essencial la periodicitat precisament). Normalment, amb el seu ús, s'emboliquen fragments de música dividits segons les funcions enunciatives d'antecedent i conseqüent. Però com totes les organitzacions fraseològiques musicals parteixen d'aquest principi, la seua aplicació és imprecisa i es presta a debats innecessaris. Si prenem de la gramàtica aquest mode de designar-les, no hauríem de respectar el sentit lògic d'aquestes parts? La frase no és un enunciat amb sentit complet. Una oració, un judici analític, un période, sí ho són. D'on clarament es comprèn que frase és la designació d'un membre integrant de période; no obstant, se'ls confon. Fa quasi vint anys que Gustavo Becerra es plantejava aquestes mateixes qüestions, però "la academia" (com ell diu) no ha variat la seua confusa postura; en tot cas, es recorre a cites i més cites, però s'evita abordar l'assumpte amb sentiment realment clarificador.

"¿Hasta cuando vamos a seguir con estas confusiones? ¿No es mejor darle a los términos sentidos inequívocos? Por ejemplo, designar como frase sólo a los enunciados que por ser heterogéneos, no estén completos. Designar como período

⁴¹¹ Entre els diferents criteris respecte d'això que mostren els diversos autors, ens decidim clarament per seguir a Julien Falk, amb les reflexions del qual hi estem absolutament d'acord: "Une phrase musicale est une idée développée ayant un sens complet. Elle est formée par des périodes, elles mêmes constituées par des groupes mélodiques ou incises. Ces derniers se fragmentent en cellules mélodiques issues de cellules rythmiques". (Falk, 1.958 : 11). Els subratllats són nostres.

sólo a aquello que sea periódico, además **[de posseir]** la cualidad de estar integrado por frases (que deben ser submúltiplos)."
(Becerra, 1.985 : 7).

Entenem que en l'ús dels termes frase, període, antecedent i conseqüent, el complet aclariment vindrà novament, de les relacions de la música amb el llenguatge parlat i la seua gramàtica general. Així, motiu, com equivalent de paraula; incís, com equivalent de síl·laba (també prefix i sufix); antecedent, com equivalent de subjecte; conseqüent, com equivalent de predicat: tema, com equivalent de títol; període, com equivalent d'oració.

Qüestions de periodicitat.

Al marge de les esmentades debilitats, la nomenclatura vigent tendeix a aplicar-se d'una manera forçada. Pareixeria que en la ment de determinats musicòlegs no caberen les excepcions. Tot ha de ser a perpetuïtat de la mateixa manera. Entre aquestes actituds de mecanització analítica hem de destacar aquella tendència existent cap al periodicisme, que no es limita a establir en línies generals els períodes comuns sinó que pretén arribar al màxim molecular de la música. Per a ells, tot ha de ser preferentment d'una manera determinada; clar, de vuit compassos. Hem de recórrer novament a la comparació de música i literatura. Per a nosaltres és tan evident que en aquesta qüestió la música novament és perfectament associable al vers i a la prosa (compartint les lleis rítmiques que es deriven i regeixen el gest, o bé aquelles que subjauen en les derivades del text) que no acabem d'entendre el confusionisme regnant.

En el vers hi ha una determinació mecànica recurrent de mesures, sense que aquestes corresponguen exactament a la divisió del sentit, excepte en grups més extensos que són, generalment, parts resultants de la divisió de l'estrofa. Al final d'aquesta, pel regular coincideixen metres i continguts. En la prosa la longitud de les oracions i paràgrafs està determinada pel sentit, sense assumir compromisos de duració.

És obvi que en aquella música que tampoc es troba constreta per especials compromisos de duració doncs, succeeix el mateix que en la prosa i que el període té -respecte al seu sistema mètric- les mateixes dependències que es detecten en la lògica de l'estrofa. D'altra banda, s'entén fàcilment com la música estròfica pot estar composta més lògicament per estructures tancades -parts

amb sentit complet-, a causa d'aqueixa certa tendència tautològica dels seus procediments. Així, podem parlar amb propietat de formes musicals basades en una construcció d'estructura tancada -música estructural, estròfica- (vers), i altres que es generen a partir d'estructures obertes -música motívica, discursiva- (prosa). Això sense recórrer a res de nou, excepte l'extensió sistemàtica de la semàntica gramatical en tots aquells punts on les condicions siguen bàsicament les mateixes. L'ús d'una i una altra, evidentment, no serà exclusiu d'un autor en el total de les seues obres, ni al llarg d'una sola d'elles. Clar està, que les característiques específiques d'un o un altre "mode de ser", podrem trobar-los indistintament -ja siga alternades o combinades- en el discurs lògic d'una sola obra musical. És a dir, l'ús d'una opció no serà exclouent en absolut de l'altra.

4.1.3.

Metodologia analítica.

Trobar una metodologia que fóra aplicable a tots els recursos que preteníem estudiar, i mitjançant la qual obtinguérem uns resultats que ens semblaren satisfactoris, ha estat un laboriós procés. Els sistemes que proposen els mètodes analítics "a l'ús" ens limitaven determinats aspectes que vam estimar suficientment rellevants, reduint el camp de treball només a alguna de les particularitats que integren el llenguatge musical, però que no representen un mostratge bastant significatiu. Amb l'aplicació de diferents conceptes d'anàlisi -be siga des del punt de vista de l'harmonia, la forma, el ritme, etc.,- per separat, obtindríem uns resultats difusos i difícilment profitosos per a l'objectiu que ens havíem traçat; el qual partia precisament per no limitar el nostre estudi a aïllar fórmules o recursos tècnics que ens feren perdre'ns en el detall i -en el millor dels casos- obtenir una col·lecció de dades fredes i intranscendents que no ens portaria a cap lloc. Per tot això, després d'un detallat estudi del material a analitzar, vam optar per traçar un mètode personal amb el qual preteníem arribar -com vam dir en el seu moment- a l'obra d'art, sense descuidar els aspectes purament teòrics que s'obtindrien a través del tamís que l'àrid estudi de la tècnica i l'anàlisi detallada dels recursos compositius empleats posarien en relleu.

Amb tot això, hem pretès mostrar l'obra d'art entesa com aqueix gran "tot" que s'aconsegueix mitjançant l'addició de petits detalls, de vegades veritablement mínims i d'aparença intranscendent, pels quals se'ns manifesta amb tota nitidesa la composició sencera i el llenguatge propi -amb major o menor definició, que ja es veurà- del compositor Josep Pons.

Així doncs, començarem per realitzar una anàlisi harmònica detallada de cada una de les parts de l'obra, mitjançant la qual hem obtingut una visió exacta del tipus d'acords utilitzats, les seues disposicions i estats, la recurrència en el seu ús, el ritme harmònic traçat i el pla tonal desenvolupat a petita i gran escala. El següent pas va ser l'estudi detallat de la melodia, la seua línia intervàlica, el mode d'abordar i resoldre les dissonàncies, els estils melòdics, les dimensions i la continuïtat, la semblança o el contrast... Posteriorment, l'estudi del ritme com element diferenciat ens va confirmar la recurrència de determinades fórmules rítmiques preconcebudes, els criteris seguits d'alternança i similitud, i la concordança amb el ritme harmònic i les estructures rítmiques superiors. Finalment, l'estudi de les textures emprades i la continuïtat aconseguida ens va aportar la necessària visió de coherència superior.

Manejant totes les dades obtingudes, al posar-les en comunicació i contrastar-les, la lectura del rerefons estructural de la pròpia fraseologia interna se'ns va revelar com quelcom coherent, lògic i fins i tot esperable. Així mateix, esmicolarem en fragments cada temps de la missa, i de cada un d'ells mostrem els detalls més rellevants en tres apartats:

1. Ritme i melodia.
2. Recursos harmònics.
3. Textura i estructura.

Hem optat per no incloure cap apartat específic per a l'estudi del timbre, recursos i retòrica; atès que la seua importància és bastant desigual i irregular i tractarem puntualment aquestos aspectes indistintament, depenent del paràmetre amb el qual estiguen més directament relacionats en cada cas.

El sistema escollit per a reflectir aquest estudi ens pareix suficientment clarificador de l'estil, estètica, forma i procediments tècnics empleats. Per a això recorrerem constantment a l'ús d'exemples, quadres i esquemes que mostren gràficament un element en què -per principi- la seua matèria evoluciona i es desenvolupa en una altra dimensió: la manipulació intencionada i culta dels sons i el desitjable efecte que aquestos produeixen en l'individu que els percep.

Codis de lectura per als quadres d'estructura.

Columnes d'esquerra a dreta:

Primera columna: seccions en què dividim el temps.

Segona columna: subseccions en què dividim cada secció.

Tercera columna: fragments en què dividim cada subsecció.

Quarta columna: compassos en què s'emmarca cada fragment.

Cinquena columna: tònica principal d'aqueix fragment.

Sisena columna: procés tonal seguit, reflectit amb la indicació del primer i últim grau de l'escala utilitzats en aqueix fragment.

Setena columna: efectius vocals o orquestrals que hi participen.

Vuitena columna: textos literaris i moments en què s'escolten.

Codi per a llegir els signes utilitzats:

1. Utilitzem les lletres de l'alfabet en orde directe, amb minúscules i cursiva, per identificar els fragments vocals o del tutti (*a, b, c*, etc.).

2. Amb les lletres de l'alfabet en orde invers, amb minúscules i cursiva, identifiquem els fragments orquestrals o les introduccions (*z, y, x*, etc.).

3. Seguirem l'orde alfabètic amb majúscules, per designar subseccions vocals o del tutti (**A, B, C**, etc.).

4. També en majúscules però en orde invers, per a designar subseccions orquestrals (**X, Y, Z**, etc.).

5. Amb les lletres de l'alfabet en orde directe; majúscules, negreta i major tipografia per designar seccions (**A, B, C**, etc.).

6. Utilitzem els números romans per indicar la fonamental de l'acord, indistintament de la inversió en què es trobe (I, V, VII, etc.) i xifres aràbigues per al xifrat de l'harmonia tradicional ($\underset{\text{5}}{6}$, $+4$, $\underset{+}{7}$, etc.).

4.2.

LES MISSES DE JOSEP PONS.

Un compositor com Josep Pons, que desenvolupa la seua professió i dedica la seua vida al servei de l'església⁴¹², tenia una sèrie d'obligacions - imposades pel seu càrrec- de compondre determinades obres a l'any per a les principals celebracions⁴¹³. És notori com de manera especial en el total de la seua producció destaquen pel seu nombre els villancets en llengua romanç i les obres amb text litúrgic però també, no obstant això, va abordar diferents gèneres compositius, no limitant-se exclusivament a aquestes obres per a la litúrgia. Així, va emprendre doncs quelcom que és més original pel moment històric en el qual es produeix -i la seua especial situació d'*home d'església*: la composició de peces exclusivament instrumentals⁴¹⁴ al marge de tots els gèneres necessaris per al correcte funcionament del culte i la litúrgia eclesiàstica. Açò era l'habitual en els mestres de capella d'aqueix període, com també ho era que composaren peces més importants, bé pel seu format o dimensions, o bé pels efectius dels quals anaven a disposar en determinades ocasions de singular rellevància per al – fins cert punt- monòton discórrer del culte diari catedralici. Així: *Miserere*, *Te Deum*, *Vespres* i de manera especial les Misses.

⁴¹² Vide: 3.1.1.1.

⁴¹³ Vide: 3.1.2.4.

⁴¹⁴ Es pot veure al nostre treball d'investigació: “**Aproximació al llenguatge instrumental de Josep Pons, simfonies i obertures per a orquestra al arxiu...**”, (Ramírez, 1.999) ja citat anteriorment.

És sabut que l'esforç i l'energia necessària per a la composició d'una obra d'aqueixes característiques feia que els mestres de capella cuitaren amb especial cura la composició d'aquestes obres, les quals, d'altra banda, anaven a acompanyar-los la resta de la seua vida com veurem. Els villancets, per exemple, eren peces que s'anaven a escoltar pràcticament una sola vegada, el dia i any per al qual es componien expressament. Però les misses eren obres que manifestaven certes connotacions de colossalisme, que per usar-se durant tota la vida del mestre romanien com un monument petri i al mateix temps viu en cada interpretació. Les seues dimensions eren evidentment molt majors que la resta de les composicions⁴¹⁵ i l'esforç d'estudi i concertació també ho era per als intèrprets, ja que en elles es contenen diferents gèneres i pràcticament tots els recursos. Introduccions purament orquestrals, àries, duos, tercets, quartet concertat de solistes, cors homofònics, polifonia, fugues a doble cor, etc. Tots els procediments eren empleats amb major cura en la seua composició. En elles posava el mestre especial interès, per ser el punt culminant de les celebracions litúrgiques i per tenir l'opció –certament- d'utilitzar processos compositius més elaborats on poder mostrar la qualitat, recursos i imaginació que posseïa. Tot i

⁴¹⁵ Les dimensions d'una d'aquestes misses, l'amplitud de les seues parts i per tant del conjunt, no està molt unida amb els criteris de la pràctica actual del ritual catòlic per considerar-se un contrasentit respecte a la realitat de la litúrgia. Una cosa semblant ocorre amb totes les misses compostes en aqueix període: l'excessiva duració que allargaria la cerimònia per espai de dues o tres hores. Tots aquests excessos es van regular, i es van limitar notablement, amb les directrius que emanen de l'encíclica de Pius XII "Musicae Sacrae" de 1.955 –qüestions ja posades de manifest per Pius X a la seua encíclica "Motu Proprio" (Pío, Papa X. Motu Proprio de 22 de novembre de 1.903, I, 2.)-, on es rebutgen les repeticions innecessàries del text, els abusos respecte als mitjans utilitzats i els recursos emprats a l'estil teatral. Aquest tipus de censure cap a la part musical del ceremonial litúrgic és certament recurrent al llarg de la història en les encíclics papals. Així, per exemple, Benedicte XIV en la seua carta encíclica "Annus qui hunc" de 1.749 (Benedicti XIV Litt. enc. ANNUS qui. Opera omnia. ed. Prati, 17. 1. 16), insisteix en la sobrietat que ha de presidir el cant per a la litúrgia, preferint sobre manera el cant gregorià a qualsevol altra manifestació musical, per la claredat de les paraules i la intel·ligibilitat del text per damunt de qualsevol altre aspecte. Però *monumentals* és el qualificatiu que els atorga el pare López Calo a aquestes grans misses que es venien composant també a Espanya des de finals del segle anterior: "(...) las monumentales creaciones de finales del siglo [XVII], verdaderas predecesoras de lo que serían las grandes misas *Sinfónico-corales* de los siglos XVIII y XIX." (López Calo, 2.003 : 21).

això, presidit de cert ambient arcaïtzant, per recórrer en aquestes composicions de manera especial al que ja es considerava estil antic: el contrapunt, les imitacions i altres recursos desuets en plena efervescència de la melodia acompanyada, com ara cor *spezzatto* i cor *battente*, es a dir: la *Prima prattica*.

Amb aquestos pressupòsits, no ens deu resultar estrany llavors que comparat amb el nombre de villancets les misses siguen poques. Per això a més, és lògic que apareguen còpies d'aquestes en aquells arxius pels quals el mestre va passar: els exemplars de l'època conservats són una prova testimonial perquè quan canviava de lloc portava amb sí (almenys els esborranys, les parts en ús solien quedar-se com a propietat de l'estament que havia pagat per la seua composició i còpia) les obres que havien suposat un major esforç compositiu. I és –per tot açò– fins a cert punt lògic que Josep Pons composara només quatre misses al llarg de tota la seua vida.

Quatre són les misses de Josep Pons que hem pogut localitzar repartides les còpies pels arxius eclesiàstics de diversos llocs: Girona, Granada, Olot, Barcelona, Còrdova, Montserrat, Sogorb, i per descomptat la catedral valenciana. En alguns casos només es conserven les parts en ús; en altres encara hi ha l'esborrany de la composició i d'alguna d'elles a més hi ha diverses còpies repartides en diferents arxius, per la qual cosa –malgrat d'estar incompletes o fraccionades en un mateix lloc– a l'unir-les s'arriba a obtenir una mostra prou representativa del total de l'obra –en el pitjor dels casos suficient– com per realitzar un complet estudi.

D'altra banda, és molt diferent el plantejament amb el qual Pons aborda la composició de les obres per a la litúrgia i els villancets. Aquelles, pel mer fet

d'estar composades sobre textos en llatí, ja s'assumeixen com quelcom més elevat. Els villancets –la llengua vehicular dels quals és el castellà- han d'estar més pròxims al poble. Tractaven temes que li són més pròxims i per tant el llenguatge utilitzat ho serà també i més senzill, més superficial, menys transcendental i fins i tot podem considerar-lo més simple –potser per la pressa de temps amb què tenia que compondre-los- permetent-se també la utilització d'algunes llicències en favor d'un determinat efecte a aconseguir que impressionara especialment al poble –que com es va veure⁴¹⁶- esperava amb especial interès els villancets de la nit de Nadal. Aqueixa nit, l'església tolerava determinades manifestacions d'alegria –pròpies del fet litúrgic que se celebra en aqueixes dates- que en qualsevol altre moment de l'any serien impensables, per la severitat i la pompositat amb què s'afronta el ritu litúrgic. Aqueix era també l'objectiu perseguit amb les músiques composades per a aqueixos textos de la litúrgia: dignificar, solemnitzar, elevar al màxim l'esperit per mitjà de la imatge d'opulència i grandiloqüència, amb la qual es pretén impressionar tots els sentits dels fidels assistents. Per a entrar en contacte directe amb la divinitat, per a establir el vincle d'unió entre l'home i el “summe faedor”, és important presentar-se amb les millors gales: els intermediaris entre l'home i el creador⁴¹⁷ - els celebrants- es revestiran per a això amb les seues riques vestidures de cridaners colors –símbol de la seua dignitat- s'acompanyaran amb tota sort de parafernàlia de gestos i olors, i per descomptat la música que sonarà des de la capella ha d'estar a l'altura de l'esdeveniment, haurà de col·laborar a dignificar i solemnitzar encara més la trobada de l'home –però com a poble, plebs, col·lectivitat anònima i no ser individualitzat de moment- amb la deïtat.

⁴¹⁶ Vide: 3.1.2.5.

⁴¹⁷ El clero, el sacerdot celebrant és l'únic que té accés directe amb la divinitat. No es pot obviar que celebra la missa d'esquena a l'assemblea, un signe més d'allò.

Totes aquestes motivacions es transmeten també en el llenguatge musical utilitzat en les misses i els recursos empleats busquen exactament col·laborar amb el mateix objectiu: elevar i solemnitzar el ritual. Per a això no es limitarà els mitjans fònics a emprar; com més gran siga la capella de música, millor; quant major siga el nombre de veus, millor i així, la utilització d'imitacions, cànons, interminables fugues, alternança de cors enfront de passatges solistes d'especial virtuosisme vocal –amb un caràcter absolutament operístic, arribant fins i tot al tractament plenament instrumental de la veu, amb aqueixos prolongats passatges melismàtics-, la grandiloqüència en fi, enfront de l'intimisme del quartet vocal a capella, tots són recursos utilitzables i utilitzats. Efectivament com indica J. Zamacois, la tradició es mantenia -com podrem comprovar també- a les misses de J. Pons.

“La tradición de la alternancia entre solo y coro (o entre coros de distinta importancia numérica) y entre *homofonía* y *polifonía*, ha seguido siendo respetada en la mayoría de las composiciones sacras”.

(Zamacois, [1.960] 1.979 : 253).

Aqueixa alternança entre una o una altra forma, o entre un cor reduït i un altre més nombrós, deriva directament d'aquells principis antifonals o responsorials que regeixen el cant gregorià. Aqueix és, precisament, el criteri que es segueix en les composicions a 8 o a 9 del mestre Pons; el primer cor és el més reduït i el segon el més nombrós, el primer cor és el dels solistes i el segon el dels tutti. Així ho fa en les seues misses, i en especial en la missa *Eccē Sacerdos Magnus*, en la qual nombrosos passatges a solo, duo, tercet o quartet, estan inevitablement assignats al primer cor.

Tot això es feia utilitzant-ho com un mitjà per a arribar a la fi última d'aconseguir el màxim esplendor del ritu. Així veiem com aquest plantejament té encara certes connotacions plenament barroques: principi de l'alternança solo/tutti, ampul·lositat i dispendi de mitjans amb la distribució dels efectius vocals en diversos cors, el manteniment d'una idea melòdica com cant pla, el caràcter motívic de la música vocal, el principi contrastant de ritmes binari - ternari, els usos de fórmules de la retòrica musical amb evidents intencions didàctiques, etc...

4.2.1.

Els manuscrits, localització i descripció.⁴¹⁸

Les referències a les diferents misses, vindran citades per la tonalitat principal del primer moviment –normalment la introducció orquestral del Kyrie⁴¹⁹- exclusivament per raons d'operativitat. Així, direm que Josep Pons té quatre misses, recognoscibles per les seues respectives tonalitats inicials, en G, A, B i D.⁴²⁰

⁴¹⁸ En aquest cas, per considerar aquestes misses com el nucli de la nostra investigació, hem optat per seguir per a la descripció dels documents la metodologia oficial, proposada en les normes ISBD (International Standard Bibliographic Description). Font: Regles de catalogació; edició refosa i revisada (Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1.995).

⁴¹⁹ Els textos litúrgics es consideren dividits en versicles i generalment, la primera o primeres paraules d'aqueix text s'empren com a títol de la composició musical corresponent. Així, per exemple: Sanctus, Gloria, Agnus Dei, etc.

⁴²⁰ Utilitzarem els criteris alfabètics -acceptats internacionalment- per assenyalar la tonalitat, sent les lletres majúscules per al mode major i minúscules per al menor. Amb aquest sistema es parteix de la lletra “A” com referent de la nota “LA” i es segueix en ordre ascendent, corresponent la “B” al “SI bemoll”, la “H” al “SI natural”, la “C” per al “DO”, etc. Així, direm que les seues misses estan en “G” Sol major; “A” La major, “B” Si bemoll major i “D” Re major, respectivament. Ho farem d'aquesta manera, donat que el propi Pons va utilitzar aquest criteri per a especificar la tonalitat de totes les parts de trompes a les seues obres, segons el costum de l'època. Al respecte d'aquesta forma de notació alfabètica, per exemple es pot Cfr.: Soler, (1.767 : 8; D'Indy, ([1.902] 1.912, I : 51).

Missa en G:

València. Arxiu capitular. Arxiu de Música.

Ms 2.322; 151/6:

"Missa a 8 voces [sic] con Viols. Oboes i Trompas. Sobre l'antífona Ecce Sacerdos Magnus. Jph. Pons, Clerigo. Año 1786".

Esborrany autògraf [39]⁴²¹ p. [sols estan numerades fins la 24] (15 pautes); 32 x 22'5 cm.

Córdoba. Archivo capitular. Archivo de música.

Carpeta 245:

"Missa a 8 sobre l'Antífona Ecce Sacerdos Magnus. Pons, clerigo".

8 parts vocals (8 pautes); 31 cm.

Tiple 1º coro [6] p.; alto 1º coro [5] p.; tenor 1º coro [5] p.; bajo 1º coro [5] p.; tiple 2º coro [4] p.; alto 2º coro [4] p.; tenor 2º coro [4] p.; bajo 2º coro [4] p.

10 parts instrumentals (10 pautes); 31 cm.

Guía [4] p.; oboe 1º [4] p.; oboe 2º [4] p.; trompa 1º [3] p.; trompa 2º [3] p.; baxon 2º coro [2] p.; violín 1º [6] p.; violín 2º [6] p.; acompañamiento [5] p.; órgano [2] p. [la primera pàgina és d'una altra cal·ligrafia més antiga i 8 pautes].

Missa en A:

Montserrat. Arxiu del Monestir. Arxiu de música.

Ms MO 4.069:

⁴²¹ Segons el punt 1 de l'Àrea de Descripció física de les esmentades normes de catalogació, la xifra aràbiga entre claudàtors correspon al nombre de pàgines, escrites per les dues cares i sense numerar.

"Missa con Violines, Flautas y Trompas Obligadas. A 4 i A 8. Del Mtro. Pons". [ca. 1789].

7 parts vocals (8 pautes); 31'5 x 22' 5 cm.

Tiple primero [12] p.; alto primero [11] p.; baxo primero [9] p.; tiple 2º choro [5] p.; alto de 2º Choro [6] p.; tenor 2º Choro [6] p.; baxo 2º Choro [6] p.

11 parts instrumentals (10 pautes); 31'5 x 22' 5 cm.

Flauta primera [7] p.; flauta segunda [7] p.; oboe primero [6] p.; oboe segundo [6] p.; trompa primera [5] p.; trompa segunda [5] p.; clarín primero [4] p.; clarín segundo [4] p.; violín 1º [11] p.; violín 2º [12] p.; acompañamiento gral. [9] p.; órgano [6] p.

[Procedeix de l'arxiu de l'Encarnación de Madrid]

Missa en B:

València. Arxiu capitular. Arxiu de música.

Ms.2209; 131/5

"Missa A 5 i A 9 amb Viols. Oboeses [sic] Trompas y Bajos del Mtro. Dn. José Pons. Año 1791".

[Data treta de les portades del Credo de les parts de violino primo i violino secondo].

Esborrany [41] p. (15 pautes); 31'5 x 22'5 cm. [còpia de Francisco Borriell].

9 parts vocals (8 pautes); 32 x 22 cm.

Tiple 1º de 1º coro [6+5] p.; tiple 2º de 1º coro [6+3] p.; alto 1º coro [6+3] p.; tenor 1º coro [7+3] p.; bajo 1º coro [7+4] p.; tiple 2º coro [4+2] p.; alto 2º coro [2+2] p.; tenor 2º coro [3+2] p.; bajo 2º coro [3+2] p.

[en dos quaderns, el primer del kyrie al Gloria, el segon del credo a l'Agnus Dei].

8 parts instrumentals (10 pautes); 32 x 22 cm.

Oboe 1º [4+2] p.; oboe 2º [4+2] p.; trompa 1º [4+1] p.; trompa 2º [4+1] p.; violino primo [8+4] p.; violino secondo [8+4] p.; basso [5] p.; acompto. Continuo [5+2] p.

[en dos quaderns, el primer del kyrie al Gloria, el segon del Credo a l'Agnus Dei, excepte la part de basso que només té fins al Gloria]

[existeix un altre joc de partícels de diferent còpia i més antiga que l'anterior incomplet, sols fins el Gloria:]

7 parts vocals (8 pautes) 22 x 32 cm.:

Tiple Primero 1º coro [6] p.; Tiple 2º de 1º coro [6] p.; Alto 2º coro [3] p.; tenor 2º coro [3] p.; Bajo 2º coro [3] p.; Bajo 2º coro (10 pautes) [2] 31'5 x 21'5 cm. [còpia més moderna]; Baxo para regir (10 pautes) [5] p.

5 parts instrumentals:

Violin Primero (10 pautes) [7] p. 36 x 25 cm.; Violin 1º (10 pautes) [8] p.; Violín Primero [8] p. 36 x 25 cm.; Biolin 2º [sic] (10 pautes) [7] 22 x 32 cm.; Violin 2º (11 pautes) [8] p. 36 x 25 cm.;

[existeix una carpeta que conté un altre joc de partícels en la portada de la qual diu:]

“Nº 8/ Credo de la Missa del Mtro. Pons con vilines [sic] Oboes trompas y bajos / veinte y ocho Paps y Cubta.”

5 parts vocals 31'5 x 22 cm.:

Alto 2º coro (10 pautes) [2] p.; Tenor 2º coro (10 pautes) [2] p.; Baxo 2º coro (10 pautes) [2] p.; Bajo 2º coro (8 pautes) [2] p.; Bajo 2º coro (8 pautes) [2] p.

13 parts instrumentals 31'5 x 22 cm. (10 pautes):

[5 parts iguals de] Violino Primo [4] p.; [4 parts iguals de] Violino segundo [4] p.; Oboe 2º [2] p.; Acompañamiento [2] p.; [2 parts iguals de] Acompañamiento al Credo [2] p.

Sogorb. Arxiu capitular. Arxiu de música.

Ms. 2133; 61/1:

“Missa a toda orquesta del Mtro. Dn. Josef Pons”.
[Incompleta].

6 parts vocals (8 pautes) 31 cm.

Contralto primer coro [6] p.; tenor primer coro [6] p.; bajo primer coro [6] p.; tiple segundo coro [6] p.; contralto segundo coro [4] p.; tenor segundo coro [4] p.

[faltan les parts de tiple 1r i 2n de primer cor].

8 parts instrumentals (10 pautes) 31 cm.

Oboe secondo [4] p.; corno primo [4] p.; corno secondo [4] p.; violino primo principale [10] p.; violino secondo duplicado [7] p.; viola [8] p.; contrabajo y violón [8] p.; contrabajo duplicado [6] p.

[falta la part d'oboé primer]

Missa en D:

València. Arxiu capitular. Arxiu de música.

Ms. 2.321; 131/6:

"Missa A 9. Con Violines Oboeses [sic] i Trompas. Del Maestº. Dn. Josef Pons, Pbro".

10 parts vocals (8 pautes); 31 x 22 cm.

Tiple 1º de Primer Coro [7]p.; tiple 2º de P. coro [5] p.; alt de Primr. Coro [6] p.; tenor de Prir. Coro [7] p.; bajo de P. coro [7] p.; tiple de 2º coro [3] p.; alto de 2º coro [3] p.; alto de 2º coro [3] p.; tenor 2º coro [3] p.; bajo 2º coro [3] p.

13 parts instrumentals (10 pautes); 31 x 22 cm.

Oboe primero [4] p.; oboe segundo [4] p.; Oboe primero y flauta [4] p.; oboe segundo y flauta [4] p.; Corno primo [4] p.; corno secondo [4] p.; bajo continuo para los fagottos [6] p.; violín primero para regir [8] p.; violino principal [8] p.; violín segundo [8] p.; viola [5] p.; contrabasso [12] p.; órgano [2] p.

[incompleta, només existeix des del Kyrie fins al Gloria].

4.2.2.

Organització de la forma externa.

Malgrat el que ja s'ha vist sobre les distintes parts que integren la litúrgia de l'ordinarium⁴²², el concepte de missa com una entitat uniforme podia quedar molt minvat en el sentit musical, ja que cada una d'aqueixes parts, en les quals es divideix, és independent de les altres –tant en la seua funció com en el propi lloc que ocupa dins de l'esquema litúrgic. Cada una d'elles té en el gregorià la seua corresponent melodia pròpia, i quan a partir del segle XIV es va posar música per primera vegada a una missa⁴²³ -utilitzant com a suport les pròpies melodies gregorians- va constituir un vertader esdeveniment veritablement revolucionari. D'aqueixa forma, el pensament purament musical començava a anteposar-se així al litúrgic i aquells elements que es donen per separat en el procés litúrgic i que són musicalment independents, quedaven concentrats en un cicle.

“La missa no era ya sólo una parte funcional de la liturgia; su unidad, fundamentada musicalmente, la conducía hacia un mundo cerrado en sí mismo y cargado de significación: la missa se convierte en obra de arte musical”.
(Kühn, [1.989] 1.998 : 209).

Posteriorment, en aqueixes misses que prenen el seu material temàtic del repertori gregorià, constituint a partir d'una seqüència o una antífona –com és el cas de l'obra que ens ocupa- un veritable *cantus firmus*, aquest actua com un eix

⁴²² vide: 2.2.2.

⁴²³ Segons Hodeir: “La messe est sans doute la forme la plus importante, sinon la plus ancienne, de la musique sacrée (...) avec Guillaume Dufay (XV siècle) s'impose le thème générateur, fragment de mélodie grégorienne ou profane, qui assure l'unité de la forme...” (Hodeir, [1.951] 1.998 : 68). Però és sabut que Guillaume de Machaut, al Kyrie de la seua *Missa de Notre Dame*, utilitzà com material temàtic la melodia de la missa V gregoriana, i açò succeïa als voltants del 1.300. Cfr. Bibliogr.

formal en el qual troba suport tota la trama contrapuntística de les altres veus. El cantus firmus (cant pla o ferm) és una melodia, no original, que es pren per teixir, damunt o davall, diverses combinacions contrapuntístiques. Constitueix generalment, una espècie de columna vertebral de la composició en la qual figura.

"Los antiguos sentían especial inclinación a componer sobre *cantus firmus* y hacían servir como tales, melodías de cualquier índole, cuyo ritmo modificaban, convirtiéndolo en una serie de notas largas que llegaban en algunos casos a ser todas iguales".
(Zamacois, [1.960] 1.979: 255).

La utilització d'aqueix cant pla suposava, per descomptat, una direcció ben determinada davant de l'absència de l'actual concepte de *forma musical* que no imperava encara. És sabut que, amb el pas del temps i amb la conquesta del principi formal, va anar desapareixent la necessitat d'aqueixa guia que el cantus firmus suposava per al compositor. Així es va abandonar el seu ús que va quedar relegat a la pràctica del contrapunt escolàstic. Però aquella és sens dubte la funció que en l'obra de J. Pons compleix l'antífona gregoriana *Eccæ Sacerdos Magnus* la d'aconseguir la cohesió de totes i cadascuna de les seues parts, ja que en major o menor grau és aqueixa antífona precisament –al marge del tractament específic que reba en cada una d'elles- la que actua com a essència unificadora de tota l'obra, atorgant-li d'aqueix mode certament, un caràcter cíclic⁴²⁴. Per la seua banda, l'antífona com tal es dilueix durant el discurs: la seua melodia no es conserva com a melodia exacta, sinó que amb la consegüent variació rítmica amb

⁴²⁴ Volem entendre que el procediment escollit per Josep Pons per a compondre aquesta missa, no és simplement un assumpte didàctic, sinó que més bé es tracta d'una cosa intencionada. Recórrer a un cantus firmus per a la composició d'una missa, és una mostra més de la premeditació intencionada del compositor en utilitzar procediments considerats ja antics. Però -com veurem- no es tracta d'un fet aïllat en la seua producció, ja que tornarà a recórrer al mateix plantejament compositiu prenent també com principal material temàtic un cant pla i utilitzant processos semblants en la seua missa en B de 1.791.

la qual es manipula arriba a funcionar com una mera successió de notes que manté el text. Cada sèrie de notes queda transmutada en una cosa pròpia per les consegüents subdivisions textuais, el diferent tractament que se li atorga quant a les trames de textura i, sobretot, per les respectives configuracions rítmiques individuals que adquireix.

D'altra banda, hem d'insistir que la divisió interna de les parts o temps en què en cada missa, de manera individual, es va conformant –especialment del Gloria i el Credo (les parts llargues)-, varia molt d'uns autors a altres; fins i tot, el mateix autor no es regeix sempre per un sol criteri. Els diferents autors mostren el seu acord respecte d'això, a més de mostrar-nos que aquesta nova manera de configuració dels temps –com si es tractara d'una Cantata- es va anar gestant en aquest moment històric que estem estudiant precisament, de manera que

"(...) la modalidad surgida en los siglos XVIII y XIX, de tratar los textos litúrgicos de modo que, cada versículo o estrofa, o grupo de versículos, o aún algún fragmento de texto, según los casos, formara de por sí un trozo de dimensiones a menudo considerables, y de carácter independiente."

(Bas, [1.913] 1.977:138).

"(...) el compositor agrupa o separa a su voluntad los versículos e incluso los divide, de forma que con un fragmento de versículo, un versículo o un grupo de ellos, escribe una pieza, que puede ser considerada de modo independiente, aún cuando –como un tiempo de *Suite*- sea sólo parte de la unidad mayor en que está integrada"

(Zamacois, [1.960] 1.979 : 254).

"Las de la segunda mitad se orientan claramente hacia el sinfonismo coral. No sólo distinguen siempre, como era tradicional, las diversas partes de la misa –*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*-, sino que, desarrollando la práctica que también era tradicional, usan para cada una de ellas una técnica diferente: sólido contrapunto –muy frecuentemente bitemático- para los *Kyries*, pero con clara alternancia de estilos entre los *Kyries* primero y tercero y el *Christe* intermedio, nítida separación entre las varias secciones de las dos partes de texto largo, *Gloria y Credo*, en algunas de las cuales comienzan a aparecer fragmentos solísticos, con clara tendencia hacia el virtuosismo

vocal, y vuelven a las concepciones contrapuntísticas en las dos partes siguientes, *Sanctus* y *Agnus Dei*, por ser como el *Kyrie*, de texto breve. Es decir: parten de la concepción tradicional de cada una de las partes de la misa pero las desarrollan ampliamente, adoptando, en muchos casos, maneras de componer del todo nuevas, algunas revolucionarias o casi." (López Cano, 2.003 : 22).

Podem comprovar a manera d'exemple, com varia el rígid esquema utilitzat per W. A. Mozart per a set de les seues setze misses, en les que la divisió manté l'esquema propi de la litúrgia (que com vam veure divideix la celebració en cinc parts⁴²⁵), i en la seua *Missa en Do Menor*, K. 427/417a de l'any 1.783 (Mozart, 1.992) en la que subdivideix el Gloria en vuit temps: Gloria, Laudamus te, Gratias, Domine, Qui tollis, Quoniam, Jesu Christe i Cum Sancto Spiritu (quadre 008). Tampoc F. J. Haydn manté el mateix model per a les catorze misses que va compondre en la seua última etapa vienesa; de fet, la seua *Pauken Mass* en Do Major -*Missa in tempore belli*- de 1.796 (Kalmus, L 389, sd.), s'ajusta perfectament al protocol preestablert de les conegudes cinc parts de la litúrgia. No obstant això, al contrari, en la seua *Nelson Mass* en Re menor de l'any 1.798 (Kalmus, L 390, sd.), tant el Gloria com el Credo es divideixen formant una estructura tripartida: Gloria/Qui tollis/Quoniam i Credo/Et incarnatus/Et resurrexit.

Però com era d'esperar, Josep Pons en les seues misses, està prou allunyat d'aquests plantejaments del Classicisme centroeuropeu i molt més pròxim –pel que fa als principis formals i estructurals que regeixen la seua composició- a certa tradició espanyola, que podríem veure reflectida per exemple en les nombroses misses de José de Nebra (Nebra, 1.998). Així, podem apreciar com es tria una mateixa tonalitat quasi exclusivament per a totes les parts de l'obra, que actuarà com a fil conductor i com un aspecte unificador més, qüestió que no li impedeix

⁴²⁵ Vide: paràgraf 2.2.2.

modular en determinades parts o seccions, però sempre a tonalitats pròximes i apreciand-se no obstant certa tendència a la moderació, inclinant-se tota l'obra cap a un manifest predomini de la tonalitat principal. Les diferents idees melòdiques utilitzades al llarg de la missa, solen estar integrades per dissenys motivics repetits, amb una reiteració immediata que afavoreix el diàleg entre els dos cors, donant-li, així també, certa estabilitat estructural. Es tracta d'estructures que, com veurem, integren una forma lliure basada en aquells principis barrocs de cohesió que es deriven de les formes obertes com ara el motet, sense intencionalitat d'apropar-se a aqueixes estructures fraseològiques amb les quals s'aconseguiran les formes musicals de seccions simètriques.

Seguint en aquesta línia de diversitat de criteris mostrada pels compositors a l'hora de fragmentar el Gloria i el Credo de les seues misses, Josep Pons també ens mostra un ampli ventall de possibilitats. Així, en la seua missa en B de 1.791 per exemple, el Gloria està dividit en sis temps separats: Gloria – Laudamus te – Domine Deus – Qui tollis – Quoniam – Cum Sancto Spiritu. En la missa en G (*Ecce Sacerdos Magnus*) de 1.786 al contrari, només havia fragmentat el Gloria en quatre temps: Gloria – Gratias Agimus Tibi – Qui tollis – Cum Sancto Spiritu (quadre 009). Cadascuna d'elles –sens dubte- entesa com un temps separat i complet en si mateix, des del punt de vista musical⁴²⁶. Açò ens mostra la diferència de criteri que segueix pel que fa a fraccionar –amb raons musicals exclusivament- una de les parts de la litúrgia de l'ordinarium, el text de la qual és

⁴²⁶ La interpretació de cada una d'aquestes parts internes, haurà de realitzar-se com parts integrants d'un tot sencer -pràcticament sense interrupció- formant així un temps complet, una de les parts de l'ordinarium quan es realitze dintre de la celebració litúrgica. El mateix Pons, a la fi de cada una d'aquestes seccions ho indica en les partícels amb el mot “sigue” i el principi del text de la següent part (per exemple: “sigue Qui tollis”; “sigue Cum Sancto Spiritu”). Vam consultar respecte d'això al pare López Calo –com autoritat suficientment reconeguda en la matèria- i ens va fer saber la seua opinió en comunicació personal, que coincideix totalment amb el nostre propi plantejament respecte d'això. Es a dir, d'aquesta manera si es fa dintre de la litúrgia perfectament es poden interpretar com un tot sencer cadascuna d'aquestes parts si es tracta de la interpretació en versió de concert.

un sol i litúrgicament indivisible. Ve a reforçar allò que s'ha exposat la utilització d'una introducció orquestral –amb més o menys entitat- amb la qual comencen alguns d'aquests nous sub-moviments resultants d'aquesta fragmentació artificial del text, personalitzant d'aquesta manera el caràcter diferenciat i individual de tots ells. En el cas del Cum Sancto Spiritu, veiem com suposa una excepció a açò, ja que només en una de les seues misses (missa en A) comença aquest temps amb introducció orquestral. En les altres tres (G, B, D) comença amb una entrada del primer cor de tres negres⁴²⁷ -a manera de crida- que és contestada immediatament pel segon cor en imitació canònica directa.

Malgrat tot allò que ha estat exposat, alguns autors han volgut veure una interessant configuració estructural de la forma *missa*, respecte al caràcter de cada peça i el lloc que ocupa en l'ordinarium. Així Kühn, per exemple (Kühn, [1.988] 1.998 : 215) ens planteja una visió diferent que atén a l'actitud de cada una de les parts de la missa agrupades entorn del Credo, que actuaria d'aqueix mode com a veritable centre de gravetat:

Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei
Súplica	Alabança	Professió de fe	Alabança	Súplica

⁴²⁷ S'ha volgut veure en aquest tipus de fórmules rítmiques basades en motius ternaris amb ordenació *tribraquia* (♩♩♩) certes connotacions simbòliques sobre la Santíssima Trinitat. De fet es curiós com coincideix també en aquest mateix temps d'aqueixes tres misses (G, B, D) l'escriptura sobre compàs ternari, un símbol més. Per a més informació sobre aquestes qüestions i el que es pensava a l'època sobre la perfecció del cercle (símbol amb el qual es representava el compàs de tres temps), i les distintes connotacions de perfecció o imperfecció dels compassos binari – ternari, es molt il·lustratiu consultar el tractat del pare Antoni Soler: (Soler, 1.767 : 134-135, 146-147).

Amb aquesta nova visió l'*Agnus Dei*, per així dir-ho, tornaria al punt de partida i llavors seria comprensible des del punt de vista de la significació i no sols des de l'arrodoniment cíclic. Aquest mateix principi s'ha vist reflectit musicalment també amb la genialitat d'alguns compositors que van un poc més enllà i aconseguen al seu torn –en la recerca d'aproximació dels textos i les intencions als principis purament musicals- la unificació de criteris. L'*Agnus Dei*, així, és aprofitat per recuperar els plantejaments inicials de l'obra i també suposa una espècie de tornada al punt de partida inicial (*Kyrie*), aconseguint amb això el buscat principi de recapitulació del material temàtic musical. Per exemple ocorre així amb la *Missa in C major* Op. 86 De Beethoven de l'any 1.807 (Beethoven, 1.964). Però malgrat que aquest principi ja havia tingut un precedent en la *Krönungsmesse in C major*, KV. 317 de Mozart de l'any 1.779 (Mozart, Philharmonia, 53, s.d.), com veiem són qüestions que s'aconseguiran plenament anys després, quan el procés de recerca de la unitat de la forma arribi al seu punt culminant, assumint completament la forma ternària com mitjà ideal d'expressió musical.

Ens resulta veritablement difícil poder valorar en tot el seu abast el fet que el text de l'ordinarium s'haja mantingut inalterable durant tants segles, de forma que aqueixa poguera ser la raó per la qual s'hagen anat establint també, determinats *topoi*⁴²⁸ de la musicalització –aquells moviments ascendent en el Credo quan es menciona el dogma de l'ascensió⁴²⁹ o recórrer a les notes del registre greu dels baixos de veu⁴³⁰ en el moment de la citació a la sepultura davall

⁴²⁸ Per a una relació completa de tots els *topoi* o *locis* que proposa Mattheson Cfr.: (Lennenberg, 1.985: 71 -84). Un resum dels mateixos es troba en López Cano, 2.000 : 76-81).

⁴²⁹ *Anabasis*, que segons Rubén López Cano són aqueixes línies melòdiques ascendent que remetien a allò elevat, celestial, bo, etc. Cfr.: (López Cano, 2.000 : 147).

⁴³⁰ *Catabasis*, el mateix autor ho relaciona en aquelles línies melòdiques descendent que ens suggereixen conceptes com baix, terrenal, mundà, humilitat, tristesa, etc. Cfr.: (Ibíd.).

de terra⁴³¹. Per a una plena comprensió del concepte fonamental de l'estudi de la competència musical es deu conèixer la opinió de Leonard Ratner (Ratner, 1.980). Aquest autor proposa que els tòpics són temes de discurs musical i adverteix que aquests poden aparèixer ja siga com suport de tota una peça sencera o afrontats com figures i progressions dintre d'una obra en la qual poden conviure varis tòpics distints.

"La definición de tópico de Ratner incluye la distinción entre tópico-tema y tópico-signo. Sin embargo, en la práctica del análisis musical, las funciones signícas del tópico se priorizan sobre las demás."
(López Cano, 2.000 : 30-31)

Simultàniament, la configuració del propi text de l'ordinarium reclamava una forma musical anàloga. Kyrie / Christe / Kyrie, suggereix inevitablement – com la triple súplica de l'Agnus Dei- un esquema ternari, que en el cas dels Kyrie arribaria a assumir, amb el pas dels anys, la forma A-B-A' ⁴³². Com posava de manifest Bas, en algunes misses de G. P. da Palestrina la tercera part del Kyrie (Kyrie B), és a dir, les tres últimes invocacions, corresponen a l'exacta repetició del començament; com en la *Missa sine nomine* a 4 veus (Palestrina, 1.939, XI). En aquest cas el Kyrie complet presenta la forma A-B-A' que ja s'havia usat algunes vegades en el Kyrie de les melodies gregorians; per exemple en la missa V, amb una coda en l'última invocació de les misses XI i XII⁴³³; amés de les misses III, VI, IX, X, XV i XVI, que també tenen uns plantejaments semblants.

⁴³¹ Vide: Paràgraf 2.1.3.

⁴³² Bas assumeix aquesta com una característica del sentit musical modern. *Apud.*: (Bas, [1.913] 1.977 : 148).

⁴³³ *Apud.* (Bas, [1.913] 1.977 : 143).

En el Sanctus / Benedictus, el recurrent Hosanna suggereix una repetició literal, i així ho fa Pons en totes les seues misses. En el cas del Gloria i el Credo, amb tan abundant text, és veritablement difícil des del punt de vista formal, però la invocació de pietat que interromp la triomfal alabança del Gloria (... *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*) pot convertir-se en un punt d'inflexió i meditació i ser realçat expressivament. En el Gloria de la *Krönungsmesse in C major*, KV 317 de Mozart de l'any 1.779 (Mozart, Philharmonia, 53, s.d.) aquesta part, amb les seues divagacions harmòniques i el seu final en la dominant, adquireix totes les característiques d'un desenvolupament temàtic (cc. 77 ss.). La reexposició abreujada (cc. 135 ss.) en recuperar la tonalitat principal (c) li confereix un enfocament que suggereix la forma de moviment de sonata, però açò no deixarà de ser una excepció fins anys endavant.

Josep Pons, efectivament assumeix aquest triple plantejament que ve donat pel text per al Kyrie, però sense caure en la temptació d'adoptar un únic esquema per a totes les seues misses. És més, en cap d'elles repeteix plantejaments totalment idèntics. Si bé és cert que utilitza una introducció orquestral de grans dimensions per al Kyrie, açò només ocorre en tres d'elles, perquè en la missa en A les veus ataquen directament sense la més mínima introducció orquestral. No obstant això, el nombre més gran de coincidències – tant formals com en l'elecció de criteris i procediments- es produeix precisament entre les seues misses en G (1.786) i en A (malgrat que aquesta última ja hem dit que no conté introducció orquestral): en les dues tria un compàs ternari per al primer Kyrie ($\frac{3}{4}$) que canvia a binari ($\frac{2}{4}$) en la segona secció, abordant així el

Christe amb una fuga a la breu que s'inicia en la tonalitat principal⁴³⁴. En les dues també la tercera secció -el segon Kyrie- suposa una breu conclusió en estil homofònic de valors llargs i caràcter reposat, com una mena de transició entre el Kyrie i el Gloria. Les dos llavors –a excepció de la diferència d'utilització en la introducció orquestral- guarden com veiem també, certa simetria formal.

En totes elles la pròpia i diferent forma d'abordar el Kyrie guarda per descomptat un evident equilibri arquitectònic. Però serà en la seua missa en B (1.791) –presumiblement la darrera i potser també per això la més elaborada, en la qual es perceben signes d'una formació més ampla- on definitivament aqueixos criteris estructurals arriben a trobar un esquema més fermament consolidat. D'aquesta manera, podem apreciar que Pons manté la forma ternària, però amb evident diversitat de criteri en el seu apropament (quadre 010).

El text de l'Agnus Dei està format també per una triple repetició de la invocació *Agnus Dei qui tollis peccata mundi misere nobis*, modificada la darrera d'elles: *dona nobis pacem*. Aquest esquema textual planteja també una fàcil assimilació per a la seua fragmentació musical; no obstant això, Josep Pons opta per mantenir-se fidel a la tradició polifònica⁴³⁵, en la qual les dues primeres invocacions es presenten unides en una àmplia secció, bé siga repetint el primer període corresponent a la primera invocació o amb material temàtic nou per a la segona. La tercera secció, que es correspon amb la tercera invocació –literàriament modificada- és també musicalment diferent, generalment més

⁴³⁴ En el seu moment reflexionarem sobre les possibles intencionalitats retòriques que podem veure en aquest recurs. El compàs ternari –amb el qual es simbolitza la perfecció de la Santíssima Trinitat- per al Kyrie i el compàs binari –la imperfecció, allò humà i mundà- per al Christe, el moment en què Déu es fa home i assumeix la condició d'aquest .

⁴³⁵ Cfr.: (Bas, [1.913] 1.977 : 147; Rubio, 1.956 : 174).

extensa i més rica. Així ho fa en les tres misses en les quals s'ha conservat l'Agnus Dei (recordem que la missa en D està incompleta), utilitzant en totes tres el compàs ternari per a la breu introducció orquestral i la primera secció i canviant a compàs binari per a l'última suplica (novament es trobem amb plantejaments propers a la retòrica musical barroca). En les tres també, comença amb una breu introducció orquestral que condueix de la Tònica principal a la Dominant; àrea dintre de la qual es situa tota la primera secció. La tercera secció suposa també un procés de retorn a la Tònica principal, amb la qual inevitablement, finalitzarà totes les seues misses (quadre 009).

La primera part del Sanctus té major amplitud i el text es divideix en dos períodes. Pel contrari, el Benedictus només consta d'un versicle. Les dues parts conclouran amb *Hosanna in excelsis* i així, la divisió resultant del text és la següent:

Sanctus, Sanctus, Sanctus.
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra Gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Únicament es conserven dos Sanctus - Benedictus complets perquè la missa en A no conté el Benedictus. Malgrat què l'estructura elegida per a aquestos temps d'aquestes dues misses no és idèntica, podem observar com segueix un criteri certament pròxim de subdivisió de les parts. Comparant la estructura del Sanctus de la missa en A amb el de la missa en B, és fàcil apreciar que segueix fidelment el mateix criteri arquitectònic, dividint exactament igual les dues peces. Tria per a això una opció molt vàlida, destinant a cada versicle del text un motiu diferent (excepte la tercera repetició de Sanctus de la missa en B que és una repetició poc variada de la primera invocació). El Benedictus -com

era previsible- se li destinarà en els dos casos al primer cor. No obstant això, en la missa en B el segon Hosanna no és una repetició literal del primer, sinó que opta per evolucionar amb música nova –i ací escapariem a la norma-, qüestió que efectivament succeeix en el segon Hosanna de la missa en G. Pel que fa a l'evolució tonal es pot comprovar com segueix amb fidelitat el mateix esquema per a totes les seues misses: el primer Sanctus i la introducció orquestral que el precedeix –en cas de disposar d'ella- conduiran de la tònica principal fins a la dominant. Procés que es repeteix en el Benedictus, reservant a l'Hosanna la funció de recuperació i tornada a l'esperada tònica principal (quadre 011).

Efectivament, com ja hem dit també, els textos del Gloria i el Credo són evidentment molt més complexes que els dels Kyrie, Sanctus o Agnus Dei i per això també resulta prou més complicada la seua musicalització. El Gloria conté un text de 16 versicles amb l'amen final⁴³⁶:

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.
Domine fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

⁴³⁶ Ja ha estat indicat que en el Gloria, la primer frase: *Gloria in excelsis Deo*, està en cant pla; correspon únicament al Sacerdot que celebra la missa. La composició musical, per tant, comença habitualment amb les paraules: *Et in terra pax...*

El Credo compren 17 versicles⁴³⁷:

Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, propter nostram salutem descendit de coelis.
Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die secundum scripturas.
Et ascendeit in coelum, sedet ad dexteram patris.
Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre et filioque procedit.
Qui cum Patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas.
Et unam Sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum judicare.
Et vitam venturi saeculi.
Amen.

Amb tota aquesta quantitat de text, les possibilitats que se li presenten al compositor són veritablement variades: com opte per agrupar els versicles és una qüestió absolutament lliure i personal. De fet ja hem comprovat en el quadre 003 la diferent manera d'afrontar els dits textos per J. Pons en les seues misses. A simple vista s'aprecia que no hi ha una constant uniforme, ni cap regla fixa que es pugui extraure del seu estudi. El criteri seguit sempre serà el d'abordar la composició d'aquests “trossos” aïllats del text amb plantejaments basats totalment en la composició del motet. A saber: text nou, música nova; és a dir, a cada frase textual se li adjudica una frase musical nova. Tot i això internament com veurem, perquè el que se'ns mostra evident és que en l'aspecte exterior - encara tractant-se de formes totalment lliures- s'aconsegueix la seua cohesió per

⁴³⁷ També ací, la primera frase: *Credo in unum Deum*, està en cant pla i és entonada només per l'oficiant des de l'altar. La composició comença generalment per: *Patrem omnipotentem...*

mitjà de certa uniformitat tonal que manté unides totes les parts i un perceptible sentit de forma, qualsevol però orgànica.

En un altre orde de coses, també s'assumeix generalment (Kühn, [1.989] 1.998 : 215-216), com a característica de l'estil Clàssic, la introducció d'una fuga a la breu per al *Cum Sancto Spiritu* a partir de les últimes misses d'Haydn. No és per descomptat el cas de J. Pons en la missa en G (1.786), ja que el recurs de la fuga a la breu i a vuit veus repartides en dos cors –emprant l'antífona que dóna nom a la missa com ~~soggetto~~ ho reserva inevitablement per a la paraula *amen* amb la qual finalitza el Gloria i el Credo. Tot això com veiem, prou anys abans que ho fera Haydn. En les seues altres misses aquest és també un recurs característic, perquè únicament aborda el *Cum Sancto Spiritu* amb una fuga a la breu en la missa en D. No obstant això, la utilització d'aquest procediment d'estil fugit ho aplica –també al final del Gloria- amb el text *In gloria Dei patris* en la missa en B i en el Christe de la missa en G.

Per tot el que ha estat exposat, veiem com Josep Pons adopta una diversitat en la forma externa que mantindrà al llarg dels anys, malgrat partir d'uns plantejaments de continuïtat certament semblants en totes les seues misses. Queda doncs exposat que el Kyrie es abordat musicalment tenint en compte aqueixa proposta tripartida del text literari. L'Agnus Dei –conclusió de la missa- és també abordat musicalment atenent a aqueixa proposta tripartida del text literari, però en aquest cas l'associació de les dues primeres invocacions en una sola secció musical té la seua correspondència directa en mantenir la tradició polifònica i deixar la darrera invocació –amb la qual es demana la concessió de la pau al mon i a l'home- com una àmplia secció sola, amb la qual la missa arribarà a la fi. L'Hosanna del Benedictus no és inevitablement una repetició literal del

què havia estat exposat en el Sanctus i el Benedictus és plantejat com un moment de certa intimitat –entre el jubileu dels dos Hosana- reservat per als solistes. Tant el Gloria com el Credo són abordats de formes ben diferents, amb un nombre de parts desigual en cada missa sense seguir un model de referència per a dividir el text, com veurem detalladament més endavant.

4.2.3.

Pla tonal.

Pel que fa a la utilització, relació i alternança de les tòniques principals emprades⁴³⁸ pel compositor Josep Pons en els diferents temps que integren la forma externa de les seues misses, es pot apreciar certa evolució des de la seua missa en G cap a les altres –que estimem més tardanes-. És evident que el compositor ha evolucionat en el seu domini de les lleis sintàctiques que regien el propi sistema tonal, des de la seua primera missa fins les altres que suposem compostes en uns moments de major formació adquirida i més experiència aclaparada pel desenvolupament de la seua professió i la pròpia dinàmica de la composició. Tot i açò, se'ns presenta com molt evident en comparar amb certa perspectiva la seua producció i així comprovem com s'aprecia l'adquisició d'un major ofici, el domini dels processos tonals, l'assentament de la personalitat del mestre cap al seu propi llenguatge i, també, algunes constants que romandran com característiques personals en totes les seues misses.

1. Així, podem veure com invariablement el compositor mostra una clara intencionalitat d'afirmació de la tonalitat corresponent, al recolzar-se per sobre els graus principals de l'escala respectiva entre els primers acords que es presenten.

2. Totes les principals parts de l'Ordinari comencen sempre per la respectiva tònica principal de cada missa.

⁴³⁸ Ús i procés que conforma el que anomenem Pla Tonal.

3. El joc de tònica dels temps intermedis planteja un acostament a la sèrie de cinques, bé siga en sentit ascendent o descendent⁴³⁹, procés que es pot apreciar amb nitidesa en la seua missa en A, on el dit procés arriba a la conclusió del cercle en la tònica principal, la prolongació de la qual farà coincidir amb el final mateix de la missa:

Et resurrexit (C) - Qui cum Patre (G) - Et vitam venturi (D) - Sanctus / Agnus Dei (A).

4. S'evidencia un relatiu i intencionat joc de tensió – distensió, per la utilització de la modalitat menor –bé siga amb la pròpia tònica principal en mode menor, o la seua tonalitat relativa-, especialment per als fragments textuais que mostren cert dramatisme:

Et incarnatus est, Crucifixus etiam pro nobis, Qui tollis peccata mundi, etc.

5. El triomf simbòlic de la tonalitat major estarà associat invariablement al propi dogma de fe en el qual es fonamenta la religió catòlica: “*Et resurrexit tertia die..*”

6. Amb una simple comparació, s'aprecia una evident diferència en la forma d'afrontar la missa en G respecte de les altres tres. Aquella presenta una uniformitat de criteri, utilitzant la pròpia tònica com a eix unificador constant de tota l'obra⁴⁴⁰, que únicament es veurà modificat en el procés del Gloria⁴⁴¹,

⁴³⁹ Seguint l'orde de cinques o quartes, respectivament.

⁴⁴⁰ Veurem més endavant com precisament la utilització de la mateixa tònica durant tota la missa no és un signe de immaduresa del propi Pons, com podria pensar-se a primer cop. A més són molts els autors que associen aquest ús, precisament, amb les característiques pròpies de l'estil Barroc. Es sabut que en aquest moment -ací a Espanya- la resta de compositors no van mol més lluny en el seu plantejament tonal en obres semblants.

presentant certes similituds amb el frontis grec⁴⁴²: I – (II_m) - V - I. S'observa així una evident simplicitat en la elecció de les tòniques principals en la missa en G enfront de les seues altres tres misses, les quals presenten uns models amb processos tonals més evolucionats o més elaborats (quadre 009). No obstant això, es prefereixen majoritàriament els canvis cap a tonalitats relativament properes, no anant més enllà del segon grau de veïnat. De fet, únicament es trien tonalitats més llunyanes en els fragments conservats de la missa en D⁴⁴³.

7. Les tres misses que es conserven completes (G, A, B) s'inicien - Kyrie- i finalitzen -Agnus Dei- amb la tònica principal, pel que es pot veure una clara intencionalitat de recapitulació tonal.

8. Es pot apreciar certa coincidència en el plantejament tonal de les misses en G i en A, ja que a l'afrontar en ambdues la segona part del Credo -*Et incarnatus est*- curiosament s'opta per la tònica principal, però en modalitat menor.

9. El procés que segueix el compositor en la missa en B mostra un domini més elevat i una intencionalitat més madura i evolucionada -coincident amb les lleis tradicionals de l'harmonia-, en formar amb les tòniques principals dels diferents temps una gran cadència perfecta (I-IV-V-I); esquema paradigmàtic del procés cadencial del període clàssic.

⁴⁴¹ Entenent en aquest cas la supra-estructura de l'oració completa que inclou també els temps *Gratias agimus Tibi, Qui tollis peccata mundi i Cum Sancto Spiritu*.

⁴⁴² Novament tornem a trobar un procés de marxa i regressió tonal –el esquema del qual té connotacions certament arquitectòniques-, que s'assumeix com una altra de les característiques barroques. Cfr. per exemple (Llàcer, 1.982 : 91).

⁴⁴³ La qual –com s'ha dit- considerem la darrera de la seua producció.

10. La tonalitat relativa menor de la principal major només és usada una vegada: en el *Qui tollis* de la missa en B, en la qual, a més, s'aprecia un especial interès per la utilització de la Sub-dominant com a tònica en compte de la Dominant com haguera estat previsible (quatre temps la Sub-dominant contra un sol la Dominant).

11. Invariablement -en les tres misses en què es conserven- el Sanctus i el Benedictus mostren un procés de marxa tonal que partint de la Tònica portarà a la Dominant. En tots els casos, la secció de l'*Hosanna in excelsis* suposa el procés de recuperació i afirmació de la tònica principal (quadre 011).

12. En tots els casos, també, trobem l'*Agnus Dei* amb un plantejament tonal semblant al de la forma binària barroca (I-V-I), presentant la introducció orquestral en la Tònica la primera secció -que conté les dues primeres invocacions- en l'àrea de la Dominant, i la segona secció -amb la tercera invocació *Dona nobis pacem*- novament en la tònica principal, amb la qual finalitzarà la missa (quadre 012).

4.2.4.

Melodia, harmonia i ritme.

Aquestos tres elements fonamentals són les ferramentes principals que s'utilitzaran i mitjançant els quals discorrerà el llenguatge musical de Josep Pons. La manera d'ordenar rítmicament els motius amb els quals se formen les línies melòdiques que es generen i el tractament harmònic escollit, ens oferiran una primera aproximació a la seua personal manera d'expressar-se. Per a això anirem aprofundint en els recursos musicals i fórmules retòriques utilitzades per resoldre les distintes propostes textuais. Així veiem com el tractament harmònic habitual de les dissonàncies respon generalment als propis processos decoratius - amb funció de notes d'adorn melòdiques-, utilitzant per exemple els retards de quarta per la tercera resolts amb àmplies brodadures (exemple 003)⁴⁴⁴ per a deixar en suspens el final d'un temps amb una semicadència a la Dominant i afrontar tot seguit el nou temps (un altre recurs barroc suficientment tipificat i conegut com "els dos punts barrocs"). Fins i tot, en ocasions queda explícitament expressada la immediata continuïtat amb el temps següent, utilitzant el terme "attaca". Però no és aquest sempre el procediment usat per concatenar els diferents temps: els enllaços se solen propiciar també utilitzant la incertesa que proporciona l'ús de la cadència trencada sustentada amb una corona suspensiva⁴⁴⁵. Així ho fa per exemple en la Missa en B al enllaçar els

⁴⁴⁴ En tots els exemples musicals les parts de les trompes estan escrites en Fa –tonalitat actual d'aqueix instrument- per tal de facilitar la lectura i seguint els criteris acceptats internacionalment per a L'orde de la partitura.

⁴⁴⁵ La interpretació del calderó o corona i l'ús que d'ell fa Josep Pons, per emmarcar seccions diferents en la seua música orquestral, va quedar exposat en el nostre treball d'investigació "Aproximació al llenguatge instrumental de Josep Pons..." anteriorment citat. Però aquest procés harmònic pot tenir - com és sabut- una altra lectura si entenem aquest acord suspensiu com un préstec momentani.

temps *Et incarnatus est* amb *Et resurrexit*; a més a més es habitual que –per una altra banda- el mateix acord adopte les funcions de Dominant o Tònica principal del temps que segueix (exemple 004).

Però no obstant el que hem exposat, podem apreciar certa intencionalitat, recurrent també, en la utilització dels acords de setena de dominant emmarcats dins del procés cadencial clàssic ja comentat; amb menys freqüència, es recorre també a l'acord de setena sobre la sensible -en semblants funcions de Dominant-. En ambdós casos les veus solen conduir-se respectant les regles sintàctiques tradicionals sobre les seues resolucions naturals. Aquestos acords poden estar disposats en alguna de les seues inversions, però predomina l'ús de l'estat fonamental. De fet, només hem apreciat que s'excedia en l'ús de l'acord cadencial de setena en una ocasió, utilitzant un acord de novena menor de Dominant -però desplegat en forma d'arpegi melòdic- pel que realment resulta més que dubtosa la seua intencionalitat amb la dita funció de Dominant (exemple 005).

En ocasions pot quedar suspès el procés cadencial, sense resolució, propiciant d'aquesta forma una expectant pausa retòrica en la dinàmica del discurs de les veus (exemple 006). Però els processos modulants als que condueixen són majoritàriament de caràcter passatger, corresponent a aquells fragments de transició o evolució ja comentats i recurrent sovint, per a això, a progressions harmòniques sobre un model⁴⁴⁶. De fet, resulta certament estranya la utilització de modulacions definitives en el transcurs d'un mateix moviment i en aquest cas no romandrà per espai de molt de temps en la nova tonalitat

⁴⁴⁶ Aquest recurs basat en progressions unitòniques -respectant el model creat- s'usa preferentment en els passatges orquestrals, però en ocasions les veus també participen de les repeticions d'aquestos models (exemple 006).

aconseguida -sempre diatònicament-, excepte si es tracta de la concatenació amb un nou temps, com s'ha dit. Perquè ja hem exposat també que els processos modulants es produeixen per mitjà d'acords comuns i amb la utilització de l'acord cadencial de setena sobre la dominant.

A més a més, com es veurà més endavant, la utilització del segon cor és en ocasions una mera duplicació del primer. Açò es produeix de manera especial sobre textures homofòniques⁴⁴⁷ i amb plantejaments quasi exclusivament sil·làbics; pel qual, en el nivell rítmic primari –mitjançant l'anàlisi dels agrupaments bàsics- es descobreixen unes estructures resultants basades majoritàriament en fórmules simples, que col·laboren a créixer els plantejaments principalment motívics d'aquests passatges. Tot açò es veu reforçat, en ocasions, amb certes indicacions de volum amb les quals se li vol conferir major èmfasi dinàmic a determinades síl·labes textuais -recurs que coincideix i sol respectar els accents tòncics prosòdics-. Ens pot servir per apreciar tot aquest procés, per exemple, la utilització del mot *elison* on, a més, es reforça el seu valor expressiu amb l'aportació de la pròpia harmonia i la utilització d'acords característics, amb els quals s'accentua precisament la síl·laba tònica, al marge del propi èmfasi agògic que la major duració d'aqueix so li confereix (exemple 012). Tot açò condiona la claredat amb la què són afrontats els dissenys motívics, la qual es veu reforçada a més per la gran simplicitat dels plantejaments rítmics, qüestió que se'ns mostra evident al comprovar com, majoritàriament, els motius temàtics es generen respectant la barra de compàs (exemples 008; 009; 010; 011). En algunes ocasions, pel contrari, els grups

⁴⁴⁷ Aquest ús del segon cor com a duplicació del primer, majoritàriament amb plantejaments de textura homòfona (exemples 007; 008; 010; 011), també el trobem amb textures imitatives, donant com resultat, efectivament, una major massa sonora però sempre tractant-se d'un nombre més limitat de parts reals (exemple 013).

rítmics no estan articulats amb tanta precisió, però sovint en aquestos casos, contenen una major ambigüitat per presentar una organització melòdica i harmònica sense forma clara, fet habitual en els passatges de transició o evolució -que no desenvolupament-, produint certa incertesa i l'expectació del retorn a l'estabilitat desitjada. Si a açò afegim els plantejaments melismàtics amb els quals preferentment s'afronten aquestos passatges, l'expectació generada fa aqueix retorn doblement desitjat.

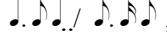

Per altra banda, pordem trobar certes similituds de plantejaments rítmics en la manera d'afrontar el principi d'un temps, sempre amb un disseny repetit a manera de crida -amb tots els efectius disponibles i textura de columnes homofòniques-, l'agrupament rítmic del qual naix de la pròpia accentuació textual. Així ocorre habitualment en tots els principis del *Cum Sancto Spiritu*, on s'utilitza una fórmula rítmica tribràquia⁴⁴⁸ a manera de crida i carregada de simbologia per la referència explícita del text a l'Esperit Sant -tercera persona de la Santíssima Trinitat- i a aqueix transcendental dogma de fe⁴⁴⁹. Així també, reconeixem estructures rítmiques bàsiques en els altres temps, per exemple en els començaments del Kyrie o del Gloria, en ambdós casos repetides, amb moviment harmònic de marxa o de retorn entre la Tònica i la Dominant de la tonalitat principal (exemples 007 i 010). No obstant això, podem trobar potser la millor mostra de correspondència entre l'accentuació textual i musical en

⁴⁴⁸ (♪ ♪ ♪).

⁴⁴⁹ És àmpliament conegut que des de les primeres temptatives històriques de notació musical -cap al segle XII- es van utilitzar dos compassos fonamentals per a l'ordenació rítmica: el perfecte i l'imperfecte; en el nostre llenguatge actual ternari i binari. El perfecte o ternari, estava representat pel signe solar -el cercle- amb tota una sèrie de connotacions simbòliques sobre la Santíssima Trinitat. L'imperfecte o binari, es representava pel signe lunar -una "C" partida- i amb ell es feia referència al mundà, a la imperfecció humana i al pecat. Com ha posat en relleu Cotte, aquestes qüestions s'estenien als propis intervals melòdics i així, la cinquena -consonància perfecta- es representa per la raó 3 (3r harmònic) i la vuitena per la raó 2 (2n harmònic). Per a discussió més extensa sobre les relacions simbòliques entre els ritmes binari i ternari es pot veure (Cotte, 1.988 : 45-47).

l'agrupament a manera de patró rítmic trocaic per a la paraula Ky-ri-e, fet que es veu repetit en totes les seues misses (exemple 011)⁴⁵⁰. De fet, podem trobar aquestes fórmules rítmiques⁴⁵¹ repetides en multitud d'ocasions, sempre amb textura absolutament homofònica, en tots els Kyrie de les misses de Josep Pons; així com amb la paraula Glo-ri-a iniciadora del temps que reconeixem pel mateix nom.

Amb aquest tipus de repeticions emfàtiques, és evident que l'autor pretén obtenir una graduació de la tensió del discurs -expectant d'altra banda- davant de la ulterior evolució que les línies melòdiques, junt amb les textures amb què s'aborden, aniran prenent en el creixement dels esmentats temps. En termes retòrics, podríem entendre la utilització d'aquestes repeticions com fórmules tipificades⁴⁵². El que se'ns escapa avui evidentment, després d'una anàlisi actual

⁴⁵⁰ Sovint s'han mostrat dubtes respecte a la forma d'analitzar rítmicament el mode més comú d'aconseguir una organització *trocàica* en compàs ternari. De fet amb la fórmula: , en optar per entendre-la com un peu mètric tròqui, i en aquest cas a més en tractar-se de la seua correspondència amb la paraula Ky-ri-e, podria admetre's l'anàlisi amb un subgrup rítmic induït per la pròpia dinàmica que el plantejament sil·làbic li confereix (exemple 011). A aquest peu mètric Blanquer l'anomena "Crético o Anfimacro" (Blanquer, 1.989 : 21); evidentment seguint l'extens estudi de la mètrica grega de Messiaen, en el qual proposa que és molt habitual l'ús dels músics clàssics d'aquesta forma -que ell considera corrompuda- de ritme amfimacre: "L'Amphimacre est l'opposé de l'Amphibraque .../... il est comme lui rétrogradable: qu'on le lise de gauche à droite ou de droite à gauche, L'orde de ses valeurs reste le même. L'Amphimacre ou Crétique est le plus ancien, le plus simple et le plus naturel de ces rythmes non rétrogradables. On le trouve chez nos musiciens classiques sous cette forme corrompue:  que détruit la non-retrogradation" (Messiaen, 1.994, I: 75-76). Altres autors opten per anomenar-lo "Dactílico ternario" (Cotte, 1.988 : 47-51). No obstant això, la teoria dels modes rítmics poètics i la seua correspondència amb els musicals encara es discuteix a dia d'avui; qüestió que deriva des d'abans de la Primera Guerra mundial, quan es va entaular un fort enfrontament entre el musicòleg francès Pierre Aubry i el seu col·lega alemany J. B. Beck. Per a discussió més extensa sobre aquest aspecte, Cfr.: Cooper / Meyer ([1.960] 2.000 : 64 i Chailley, ([1.958] 1.991; 1.961; [1.967] 1.985; 1.980).

⁴⁵¹ Creiem important aclarir que el nostre enfocament respecte d'això és exclusivament rítmic, ens interessa sobre manera l'accentuació de les síl·labes i no la seua duració, que era el criteri de mesura seguit en l'antiga Grècia.

⁴⁵² Ja hem vist com alguns autors volen veure en aquestes repeticions literals una adscripció a la doctrina dels afectes; la repetició de fet, era un dels *loci notationis* evidentment amb característiques abstractes que es concreten per l'acompanyament del text literari.

d'aquestes músiques, és si el compositor utilitzava aquestes repeticions com a intencionats recursos retòrics conscients, si són fruit d'un plantejament que respon exclusivament a motius musicals o bé si es produeix la dita reiteració per la necessitat d'afirmar, insistentment, determinats aspectes prosòdics. Ens estem referint, pel moment, a les repeticions idèntiques que produeixen varies veus a distància de compàs –*Palillogja*– o a la mateixa distància però transportades una quarta o una cinquena –*Synonimia*– (exemples 014 i 007) però amb textura homofònica, perquè evidentment als passatges on es tracta de textures imitatives (fugits, fugues, cànons, etc.), en anar repetint el mateix motiu alternativament per les diferents veus, podríem considerar-ho com *Polyptoton*⁴⁵³. La repetició insistent d'una mateixa paraula o frase resulta en ocasions vertaderament un fet destacable. Així podem trobar la repetició de la frase "factorem coeli" set vegades (exemple 013); la paraula "mortuorum" repetida quinze vegades sobre una pedal de Tònica, i emmarcat dins d'un interessant procés harmònic que finalitzarà utilitzant aqueixa mateixa Tònica com Dominant de la nova tonalitat (exemple 016); i fins i tot arribant a repetir vint-i-una vegades l'oració "descendit de coelis" en el Credo de la missa en B⁴⁵⁴.

Ens pareix important destacar que tant en algunes seccions senceres com en fragments menors purament orquestrals, o en determinats motius dels solistes vocals, els trets melòdics que els presideixen es constitueixen per mitjà del desplegament dels acords que els sustenten, a manera de petites idees motiviques, les quals estan influenciades lògicament per fenòmens de tipus harmònic. De fet, en nàixer del mateix acord que la forma, seria difícil

⁴⁵³ Per a una detallada descripció d'aquestes i altres figures emprades per la retòrica musical barroca, basades en la imitació, es pot veure: (López Cano, 2.000 : 132-138).

⁴⁵⁴ A aquestes insistent repeticions, especialment reiteratives, optem per considerar-les com les figures epanalepsi o epanadiplosi.

diferenciar melodia i harmonia, ja que una genera a l'altra, tractant-se, doncs, de la intencionalitat del desplegament horitzontal de la verticalitat de l'acord (exemples 017 i 018). Però del tractament rítmic amb el qual s'afronten les parts orquestrals -en els passatges exclusivament instrumentals, sense participació de les veus- ens pareix especialment interessant destacar la utilització de patrons creats a partir de grups rítmics llombards⁴⁵⁵ (o troquis tancats⁴⁵⁶) que eren especialment freqüents en la música barroca, en la qual s'empraven amb assiduitat, tant escrits literalment -com és el cas que ens ocupa-, o bé en forma d'ornaments decoratius com mordents i *schleifer*⁴⁵⁷. Açò és, per descomptat, una constant en la música instrumental de Pons i així podem trobar-ho en les diferents introduccions purament orquestrals de les seues misses, usat precisament com una decoració melòdica escrita que no afecta la marxa harmònica (costum plenament estès per l'ús habitual des de finals del període barroc) que per les seues especials característiques d'accentuació, no obstant, influeixen de manera notable en els motius rítmics que les porten. Però no és aquest només el recurs -certament característic- utilitzat per Pons de manera especial en els passatges purament orquestrals. Tant les dobles apoiatures, la resolució de les quals és encomanada habitualment a la parella d'oboès (exemple 020), i de manera especial el recurs de llargues notes pedals, tant sobre la Tònica com sobre la Dominant, reservant a la parella de trompes les funcions de suport harmònic (exemple 021), són processos que es repeteixen quasi exclusivament en les seccions de caràcter instrumental i als quals també es recorre amb relativa

⁴⁵⁵ Qüestió que ja vam posar de manifest en el nostre treball d'investigació: "Aproximació al llenguatge instrumental de Josep Pons: simfonies i obertures per a orquestra...", anteriorment citat (exemple 019).

⁴⁵⁶ Cfr.: (Cooper/Meyer [1.960] 2.000 : 49-50).

⁴⁵⁷ Al respecte d'aquests i altres recursos musicals decoratius del període barroc es pot consultar: Caccini ([1.602] 1.970; [1.614] 1.970); Quanz ([1.752] 1.975; Graetzer [1.965] 1.989); Veilhan (1.977).

insistència en alguns passatges amb intervencions vocals. No obstant tot allò que s'ha exposat, tant l'harmonia com la resta dels elements del llenguatge musical, són tractats amb una evident i intencionada simplicitat de medis en els passatges orquestrals, enfront de la certa intensificació dels dits processos en els moments en què hi ha text literari, responant així a les pròpies propostes prosòdiques del text al qual s'acompanya (exemples 022 i 023).

Les esbosses melòdiques són generalment de caràcter flexible i amb perfil ondulat, ocasionat pel joc de tensions que es deriva dels canvis de direcció del moviment invers que construeixen. Aquesta construcció es produeix a partir de la combinació equilibrada del moviment conjunt i petits salts intervàlics que, amb la fluïdesa comentada, es contraposen i complementen l'estaticitat del cant ferm (quan aquest està present). Els salts intervàlics estaran sempre seguits per un dràstic canvi de direcció que contraresta la tensió adquirida. Però aquest és un més dels procediments solistes, perquè en les intervencions multivocals l'esbossa melòdica flueix predominantment per mitjà de graus conjunts i rara vegada s'excedeixen els salts de cinquena justa⁴⁵⁸. El moviment predominant de la línia melòdica vocal, no obstant això, es genera mitjançant intervals majors, menors o justos -no desestimant els cromatismes-. Però tot i què ser aquesta la dinàmica general dels discurs, també podem veure (cc. 73) com utilitza melòdicament intervals augmentats (exemple 021)⁴⁵⁹ o disminuïts –bé siga per aconseguir un major dinamisme de les veus amb un canvi de disposició dins el mateix acord (exemple 024) o per reforçar amb clares intencions retòriques el contingut

⁴⁵⁸ Inclouem en el moviment conjunt els intervals de tercera major, tant en sentit ascendent com descendent. No prenem en compte els salts de vuitena que es produeixen com resultat d'un canvi de disposició dins de l'acord, canvi que sempre respecta absolutament les separacions prosòdiques i de fet mai ocorrerà entre síl·labes de la mateixa paraula.

⁴⁵⁹ A més de suposar un interessant procés harmònic, amb el préstec realitzat de la tonalitat de Fa en mode menor i la seua resolució en Fa Major.

semàntic d'una determinada paraula⁴⁶⁰. Com s'ha dit, els grans salts intervàlics es reservaran inevitablement per als importants moments de lluïment personal del solista, no essent estrany que en ocasions s'arribi als intervals de setena disminuïda per salt –tant d'ascendent com descendent- inclús també dintre d'una mateixa paraula (exemples 026 i 027), però en aquests salts es pot apreciar també una clara intencionalitat per reforçar l'accentuació prosòdica. Quant a intervals successius en la mateixa direcció, arriba a utilitzar fins diferències majors de la vuitena però, com s'ha dit, la tensió aconseguida sempre serà contrarestada amb un canvi de direcció, pel que s'evidencia un ús correcte de les regles contrapuntístiques respecte d'això (exemple 028). Però tot açò, insistim, és un recurs exclusivament solista.

La utilització de silencis en totes les parts vocals -certament també amb intencionalitat retòrica- és un fet aïllat. Es suggereix amb això al mateix temps, la utilització del dit procediment com un recurs pràcticament instrumental; però en cap cas respon a pauses temàtiques⁴⁶¹, ja que l'esbossa melòdica flueix per damunt d'aquest acompanyament que compleix al mateix temps funcions rítmiques.

⁴⁶⁰ La simbologia que se li atribueix tradicionalment a l'interval melòdic de quarta augmentada (la cinquena disminuïda en aquestes ocasions no és sinó una inversió d'aquesta, ja que ni el tractament que rep ni les resolucions són les pròpies d'aquest interval harmònic) és de sobra coneguda. L'associació del "Diabulus in musicae" o "Música del Inferno" (Soler, 1.767 : 6-7) amb el mot *peccata* és molt significativa (exemple 025).

⁴⁶¹ Per a Toch dites pauses temàtiques són "interruptiones expresivas del curso de la melodía" (Toch [1.923] 1.997 : 162).

4.2.5.

Altres processos.

Efectius sonors.

L'alternança d'efectius és pràcticament una constant habitual en les misses de Josep Pons. Aqueixa alternança en la utilització de forces vocals⁴⁶² és un mitjà amb el qual s'ofereix una evident varietat al conjunt. Tot i que no planteja un mateix esquema que estiga aplicat a totes les seues misses, més bé al contrari, cada una d'elles és abordada des de diferents propòsits sonors. No obstant això, en la constant alternança dels seus plantejaments fònics, enfrontant el *tutti* al solista o solistes, podem apreciar aquells principis típicament barrocs amb els quals es pretén aconseguir -precisament- la gran varietat i riquesa de colorit pròpia d'aquell estil amb els mitjans fònics utilitzats, la qual cosa s'obté de la constant oposició de forces. Pràcticament cada versicle textual és afrontat, des d'aquest punt de vista, de manera diferent i contrastant. És precisament aqueix el principi que regeix la composició, d'on esdevé la pròpia continuïtat de l'obra com un tot sencer: el contrast d'efectius sonors, per mitjà dels quals s'arriba – malgrat què en un principi puga parèixer un contrasentit- a la total cohesió de les parts independents. Amb aqueixa alternança de medis s'obté una gran diversitat de possibilitats pel que fa al volum sonor; i és també la utilització d'aqueixa varietat de recursos el motiu pel qual resulta, fins a cert punt, innecessària la utilització excessiva de signes de graduació de les dinàmiques. S'evidencia amb

⁴⁶² Hem d'entendre que al parlar dels efectius emprats en aquest cas, ens referim exclusivament a les parts vocals, ja que com veurem més endavant el tractament instrumental és totalment diferent. De fet, la base de la sonoritat orquestral resultant la formen les cordes, la presència de les quals romandrà pràcticament invariable durant tota l'obra.

facilitat -per la utilització d'unes o altres forces vocals- la pròpia dinàmica sonora del discurs, que davant l'escassa utilització de la grafia de signes indicadors del volum sonor hem d'entendre que la pràctica de l'ús i la formació dels instrumentistes feia lògica l'aplicació del volum apropiat -al context resultant- per part de l'acompanyament orquestral.

Les seues misses s'aborden des de la perspectiva de dos cors diferents i diferenciats amb la lacònica llegenda "primero, segundo". En aquest punt, no obstant això, hem d'especificar que majoritàriament no es tracta de dos cors reals –com s'ha dit-: més prompte es tracta d'un cor de solistes que es veu reforçat pel cor general per al tutti o segon cor, que pràcticament es limitarà a duplicar al primer cor per aconseguir major ampul·lositat en els moments en els quals es pretén obtenir una més important massa sonora. Malgrat açò, no sempre es tracta d'una duplicació unisonal idèntica, ja que en nombroses ocasions algunes veus estan intercanviades (tenor 2n per tiple 1r i alt 2n per tiple 2n), qüestió que en moments ocasiona el que avui considerariem com una petita incorrecció en l'enllaç de les veus (exemple 029). Evidentment el que s'ha dit anteriorment no és vàlid per a aquells passatges amb textura imitativa o en les diverses fugues a dos cors que presenta, on efectivament el tractament és a vuit o nou parts reals.

La utilització, no obstant això, de determinats recursos corals -plenament barrocs- ens indica dues qüestions: o bé es tracta de recórrer a processos "antics" amb una intencionalitat expressa –la qual cosa ja ha estat comentada- d'utilitzar aqueixos mitjans com una forma d'aproximació a l'estil eclesiàstic o, pel contrari, és una autèntica prolongació d'aquell sentiment barroc. Malgrat què els mitjans fònics del moment ja presenten avanços harmònics i tonals clarament establerts, encara mantenen aferrat al compositor a aqueixes tradicions antifonals com a

part consubstancial del propi estil litúrgic. Així, és constant l'ús d'alternances entre els dos cors amb repetició exclusiva d'una paraula -principi que segueix plenament la construcció motívica- imitant a l'uníson o a distància d'interval de quarta, en forma semblant a la tècnica del *coro spezzato* (Michels, [1.977] 1.982 : 250-251) per a augmentar la vitalitat i sensació de moviment rítmic (exemple 030); o bé amb la imitació canònica directa de frases literàries i musicals completes alternant els dos cors -*coro batente* o cors alternats- (exemple 031).

Recursos vocals.

L'escriptura vocal està clarament diferenciada si es tracta d'un fragment coral o solista. Així, els passatges a solo s'aborden generalment amb uns criteris absolutament belcantistes: es a dir, varietat de melismes, gran quantitat de vocalitzacions, salts intervàlics, amplitud de tessitures, escales, arpegis, trinos, *trillos*, mesures amb puntets, tresets, apoiatures, anticipacions, brodadures i altres notes d'adorn. Tots els recursos emprats evidencien la important tècnica vocal necessària pels cantants per poder resoldre aqueixos passatges de dificultat virtuosística amb garantia d'èxit (exemples 032; 033; 034; 035).

És notori que els mitjans utilitzats s'allunyen de la devoció i l'arreplegament esperat en músiques per a la litúrgia i suposen una excel·lent mostra de l'estil d'ària de teatre per a cantants solistes que, com s'ha vist anteriorment, tant s'havia censurat en l'encíclica sobre la música en la litúrgia de Benedetto XIV *Annus qui hunc*⁴⁶³. Tot això ens suggereix la idea que les esglésies dels països perifèrics possiblement romanien un tant al marge dels dictats papals de la cort

⁴⁶³ De l'any 1.749, ja citada anteriorment: (Benedicti XIV Litt. enc. ANNUS qui. *Opera omnia*. ed. Prati, 17. 1. 16).

romana, malgrat d'estar perfecta i puntualment informats⁴⁶⁴. Però no obstant això, en determinats aspectes que afectarien als grans desplegaments de mitjans utilitzats per a les cerimònies del ritual litúrgic, efectivament, València estava llavors molt allunyada de la seu romana⁴⁶⁵.

Aquesta evident mostra de l'estil "teatralis", no obstant això, es reserva de manera especial per al cor dels solistes⁴⁶⁶ que d'aquesta forma rep un tractament vocal clarament diferenciat del que se li dona a les intervencions del tutti. Malgrat mantenir aquells recursos compositius barrocs que hem vist, el tractament vocal és ja un altre. De manera especial l'escriptura de les parts solistes que, amb els grans salts intervàlics, fórmules rítmiques, extensions ampliades i altres processos que es veuran en el seu moment, podríem qualificar d'escriptura amb caràcter pràcticament instrumental. Però seguint amb aqueixa teatralitat de l'estil, s'aconsegueixen determinats efectes de color a partir de curtes intervencions -produïdes sobtadament- de totes les veus a *capella*⁴⁶⁷, o bé amb alternances de les veus solistes sustentades pels vents amb els instruments de corda.

⁴⁶⁴ Fet que podem comprovar -per l'existència de totes les encíclicues i altres sèries de documents papals originals- al propi arxiu documental de la catedral valenciana i les constants referències a ells que apareixen en els llibres d'actes capitulars.

⁴⁶⁵ Vide: paràgraf 3.1.2.

⁴⁶⁶ Quartet (SATB) en la missa en G i quintet (SSATB) en la resta de les seues misses. Alguns autors han cregut veure certes similituds simbòliques en l'ús del quartet vocal solista amb els quatre elements, les quatre estacions, els quatre evangelis, els quatre punts cardinals, els quatre temperaments, etc. Cfr.: (Cotte, 1.988 : 54-57).

⁴⁶⁷ Únicament recolzades per l'orgue que, com s'ha vist, al duplicar el baix, té una funció exclusiva de suport del cor general en quant fonament dels acords -a imitació de l'antic *basso per organo* o *basso seguente*- i no amb criteris d'orquestració (exemple 036).

Quant a les tessitures vocals emprades (quadre 013) -no obstant la poca diferència d'extensió que podem apreciar entre el primer i el segon cor- són lleugerament més àmplies en el cas de les intervencions solistes. Però aquesta petita diferència no ens mostra la realitat del tractament vocal que reben unes i altres parts. L'important no és aqueixa petita desviació que s'aprecia en l'extensió utilitzada entre els dos grups; sinó que l'especial característica que podem extraure és que en el segon cor les notes extremes de la seua extensió rara vegada s'utilitzen i sempre serà com a notes de pas o florejos, que resulten tècnicament més fàcilment accessibles. És a dir, el segon grup vocal utilitza quasi amb exclusivitat la zona central de la seua tessitura, evitant les notes extremes tant del registre agut com del greu. No obstant això, aquestes limitacions vocals que el compositor s'imposa, no s'aprecien en l'escriptura utilitzada per a les parts solistes, el tractament vocal de les quals s'apropa en moltes ocasions al vertader virtuosisme. Tant l'agilitat de les vocalitzacions melismàtiques, la seua extensió i recorregut, com els registres extrems en els quals s'escriuen, són passatges que contenen unes considerables dificultats tècniques -mantenint-se durant seccions senceres en aqueixes zones- evidentment destinat a veus molt treballades i amb una important tècnica vocal per poder executar-les.

És important comprovar la petita diferència d'extensió existent entre les veus de tenor i alt, tant en el grup de solistes com en el segon cor (quadre 013) - a penes una tercera- qüestió que d'altra banda, evidència un aspecte que ja vam posar de manifest⁴⁶⁸ quan explicàvem la composició del cor de la capella de música. Les dones no canten -no hi ha dones en la capella- raó per la qual les dues parts vocals esmentades -alt i tenor- estan destinades a ser cantades per

⁴⁶⁸ Vid.: paràgraf 3.1.2.

homes⁴⁶⁹. Aqueixa és la raó per la qual a penes hi ha diferència d'extensió entre una i una altra veu. Ja sabem també que les veus de tiple eren cantades pels xiquets del cor (infantets), i per això potser s'aprecia certa limitació de l'extensió en el registre sobreagut, que en el cas de les composicions per al teatre generalment -destinades a ser cantades per dones- s'ampliarien fàcilment en una tercera menor ascendent.

Textures.

Utilitza també Pons l'alternança de textures com una constant que afegeix varietat i contrast al conjunt de l'obra. Com sempre, des d'aquest aspecte també s'aborda la composició afrontant cada versicle textual com una entitat diferent amb la qual, en la majoria dels casos, es farà coincidir la frase musical amb la literària, encara que hem de tenir en compte el que ja s'ha comentat sobre el criteri seguit en la repetició de paraules. Aquesta repetició –en ocasions aleatòria- d'algunes paraules o frases textuales, tindria una justificació musical, encara que tampoc no desestimem –com s'ha vist- un ús intencionat de la reiteració textual per a incidir en l'expressió d'una determinada paraula.

És interessant comprovar com les parts vocals i l'acompanyament orquestral en ocasions es complementen i en altres moments mostren dues realitats ben diferenciades. Mentre podem observar petits fragments amb processos imitatius pròxims al tractament polifònic en les veus, la part orquestral roman aliena als dits processos, mantenint-se sempre fidel als nous principis

⁴⁶⁹ El que en veritat desconeixem avui és si la part d'*Alto* la cantaven tenors amb la tessitura aguda o pel contrari es tractava de *falsetistes*, és a dir, hòmens que canten amb el registre artificial conegut com "de cap" una vuitena més aguda que el seu registre natural. En aquest cas, podríem trobar certs paral·lelismes de plantejaments amb els "contratenor" anglesos i els "hautes-contre" francesos.

d'horitzontalitat de l'estil lineal, acompanyant una melodia per mitjà d'acords més o menys desplegats horitzontalment en forma arpegiada. És a dir, si deixàrem únicament les veus, eliminant l'orquestra, s'obtindria un resultat semblant a la polifonia vocal que la part orquestral oculta.

S'evidencia, llavors, aqueixa alternança de textures (imitativa – homofònica) seguint els mateixos plantejaments ja comentats per a altres aspectes de la composició, també adaptant-se majoritàriament als versicles textuais. De fet, només manté textures semblants durant tota una secció, en el cas de les fugues, o bé a manera de columnes homofòniques sobre una pedal de Tònica o Dominant, com ocorre en el segon *Kyrie* de la missa en G, secció amb la qual com veurem, finalitza el Kyrie i que amb els valors llargs que utilitza li ofereix un caràcter de repòs i conclusió, després de la vitalitat de la fuga a dos cors amb la qual havia estat presentat el *Christe*

Recursos orquestrals.

Josep Pons utilitza una plantilla orquestral fixa, que no varia al llarg de la seua producció, possiblement limitada per les pròpies capelles de música a les quals va dirigida cada composició. De fet, ja vam veure com les plantilles instrumentals de les capelles catedralícies espanyoles més principals del moment que ens ocupa -i la de València efectivament ho era- guardaven certa similitud. El conjunt instrumental (els ministrers) de totes les capelles musicals amb les que Josep Pons va tenir contacte i per a les quals va compondre les seues misses, configurava no ja el germen, sinó l'essència pròpiament dita de l'orquestra, el que considerem avui com a plantilla bàsica de l'orquestra clàssica: quintet de cordes i

vents per parelles. És a dir, dos oboès, dos fagots, dues trompes, violins primers, violins segons, violes, violoncel i contrabaix⁴⁷⁰.

Els instruments de vent.

Aqueixa és la plantilla instrumental per a totes les seues misses. L'única excepció la trobem en la missa en B, en el seu temps *Qui tollis peccata mundi*, on – novament es trobem amb un recurs tradicionalment associat a l'estil barroc- els oboès són substituïts per un parell de flautes⁴⁷¹. La part de fagot repeteix invariablement a l'uníson la part del baix del segon cor i els oboès es limiten generalment a reforçar les dues veus de violins, duplicant-les al uníson o fins i tot a la vuitena (exemple 037) . En els tutti, rarament s'escriuen aquestos *coll la parte* però també es pot trobar-hi alguna breu mostra d'aquesta escriptura. Però, en alguna ocasió, se'ls reserva també la part protagonista d'una idea melòdica amb un caràcter que resulta plenament rococó, per l'ús d'apoiatures cromàtiques (exemples 037).

En els metalls, la parella de trompes sempre està escrita en la tònica principal del temps o part, per la qual cosa fàcilment podem deduir que són parts escrites per a instruments naturals, sense possibilitat de digitació. Aspecte que hom pot confirmar amb una breu lectura d'aquestes parts, ja que utilitza

⁴⁷⁰ Les parts d'orgue que es conserven, actuen al marge del grup orquestral, exercint funcions de reforç i recolzament del segon cor. L'escriptura d'aquesta part es limita pràcticament al baix general dels tutti, en un sol pentagrama en clau de fa i sense xifrar ni realitzar.

⁴⁷¹ Aquesta substitució apareix reflectida en ambdues partícels d'oboè. Ja ha estat dit que no es conserva la partitura general ni l'esborrany; l'únic document testimonial que tenim d'això són, precisament, les parts separades del material en ús. En la capella de la Seu valenciana era costum, com en moltes altres, que els ministrers d'oboè tocaren també la flauta, raó per la qual ens pareix absolutament lògic que aquestes parts es reflectisquen en aqueixes partícels i no en parts específicament separades.

exclusivament els sons que són accessibles per a aquest tipus d'instruments⁴⁷². Per aquesta limitació tècnica precisament, exerceixen amb exclusivitat funcions de farcit harmònic, ja siga en forma de notes pedals o per mitjà del desplegament horitzontal dels acords. Les trompes són, doncs, l'únic instrument de la família de metall que Pons utilitza per a les seues misses. L'excepció representada per les parts de clarins que es conserven de la missa en A⁴⁷³ suposen una mostra més que aquesta missa es va compondre per a una capella diferent, que comptava amb aquests instruments entre els seus efectius. Els clarins (o trombes, instruments antecessors de les actuals trompetes) junt a altres instruments, estaven expressament prohibits per usar-los a l'església per la ja esmentada encíclica *Annus qui hunc*

"(...) Escluderà invece i timpani, i corni da caccia, le trombe, gli oboe, i flauti, i flautini, le arpe, i mandolini e simili strumenti, che rendono la musica teatrale..."
(Benedetto XIV, Papa : *Annus qui hunc*, 11.)

Però és evident que aquest tipus de prohibicions no es portaven a efecte. De fet és habitual l'ús de clarins en les misses compostes pels compositors de Madrid a la Capella Reial⁴⁷⁴ i la seua àrea d'influència. Pot servir d'exemple el compositor Francisco Corselli o Courcelle (1.702 - 1.778) que va ser mestre de la

⁴⁷² Per una àmplia informació del mecanisme, tècnica i possibilitats expressives d'aquests instruments, es pot veure Orval (*Op. cit. s/d*).

⁴⁷³ Ja sabem que aquesta missa es conserva en l'arxiu de música del monestir benedictí de Montserrat i que procedeix de l'arxiu del monestir de l'Encarnación de Madrid. Possiblement aquestes parts de clarins van ser afegides posteriorment al moment de la composició, perquè no apareixen reflectides en el títol (cfr.: paràgraf 4.2.1).

⁴⁷⁴ Ja es va veure (3.1.2) com la parella de clarins va passar a formar part habitualment de la Reial Capella des que es va organitzar la nova plantilla en 1.749 per Carles III. Precisament el mateix any en què va aparèixer l'encíclica *Annus qui hunc*. Una mostra més que aqueixos dictats de la seu romana no se seguien en les esglésies espanyoles del moment.

Reial Capella des de 1.737⁴⁷⁵. La seua producció conté més de 242 obres religioses i almenys 47 d'elles inclouen la parella de clarins entre la seua instrumentació⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Cfr.: (AAVV, 1.999, sub voce: Courcelle).

⁴⁷⁶ Dades preses del “Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid”. Patrimonio Nacional. Madrid, 1.993 : 141 – 218.

Els instruments de corda.

De quatre a sis violins dividits en primers i segons, un parell de violes, violoncel i contrabaix (o violó)⁴⁷⁷: aqueixa era la plantilla habitual d'instruments d'arc que integrava l'orquestra que disposava Josep Pons, el que ens donaria un màxim de deu instrumentistes per a ús de les Misses de Pontifical⁴⁷⁸. Efectius que com ja vam veure es reforçarien proporcionalment per a les cerimònies d'excepcional rellevància.

Les parts melòdiques o cantants estan reservades exclusivament als violins primers; els segons es limitaran a omplir l'harmonia -majoritàriament en forma arpegiada-, excepte en les ocasions en què dupliquen als primers per reforçar aqueixa part o quan la complementen amb moviment paral·lel de terceres, sisenes o vuitenes per als passatges melòdics. Quasi sense excepció, el violoncel duplica al baix -de fet existeix en ocasions una sola partícula per als dos instruments- i també la viola, que únicament se separarà del baix per a completar la resolució d'alguna cadència, la qual cosa suposa que l'escriptura per al quintet de cordes no és a quatre parts reals sinó a tres. És important destacar allò que ha evolucionat de l'escriptura violinística -com veurem més endavant- fent ús d'importants recursos tècnics, com a diferents colps d'arc, *spiccato*, sordina, *pizzicato*, *tremolos*, síncopes sobre notes repetides, triples i quàdruples cordes, etc. A més de les indicacions de la zona de l'arc en la qual deu interpretar-se un determinat passatge, com per exemple: “a punta d’arco”.

⁴⁷⁷ El nombre d'integrants per cada part el deduïm pel nombre de partícules en ús, sabent que en cada faristol de les cordes toquen un màxim de dos instrumentistes.

⁴⁷⁸ Misses principals amb important cerimònia.

L'ús dels instruments en general -mentre canten les veus- es limita a acompanyar discretament, sense prendre un paper preponderant, fins i tot en les fugues, en les quals sol estar escrit *coll la parte* per reforçar el cor. Únicament varia aquest plantejament per a completar algun buit amb motius temàtics. Al contrari, en les introduccions orquestrals adquireix un caràcter purament instrumental que es recuperarà en les successives aparicions de l'orquestra sola al llarg de l'obra. Aquestes idees melòdiques pareixeria quelcom aliè a la pròpia missa, ja que en cap moment es tracta d'exposar material temàtic que desenvolupen les veus; molt al contrari, les músiques de l'orquestra no s'impliquen del caràcter de la peça que els segueix, responent en ocasions -per la important duració d'aquestes introduccions- a les expectatives d'una vertadera obertura de teatre.

4.3.

MISSA A 4 ÿ A 8 CON OBOES, VIOLINES ÿ TROMPAS SOBRE LA ANTÍFONA ECCE SACERDOS MAGNUS. SINTAXI MUSICAL.

4.3.1.

L'antífona.

L'antífona *Ecce sacerdos magnus* (exemple 038) és una d'aquelles que té especial rellevància per estar reservada per a ocasions de major cerimònia. És la primera antífona de les segones vespres per a les *Commune Confessorum Pontificum* de la litúrgia catòlica⁴⁷⁹. Es canta en *laudes*, amb la solemne celebració que li correspon, per ser un dia dedicat a festejar el patronatge d'algun sant doctor de l'església.

Aquest títol de "Doctor de l'Església" va rebre amb el papa Bonifaci VIII (1.298) la consagració oficial i litúrgica. Des d'aleshores, igual que per als apòstols i els evangelistes, les celebracions dels doctors tenen ofici de ritu doble, amb Credo en la missa. D'aquesta manera l'Església catòlica pretén honrar alguns dels seus sants. Aquesta distinció, aquest gloriós títol –sols atorgat pel Papa o en un Concili Ecumènic- té com objectiu garantir la seua doctrina, reconeixent-los oficialment com a eminents mestres de la fe per als fidels de tots els temps. Així es vol manifestar que els seus escrits tenen la plena aprovació de

⁴⁷⁹ “Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo, et inventus est justus”.

l'església; la qual té en ells als intèrprets autoritzats de la seua doctrina. Un doctor de l'església és, en definitiva, un "Mestre de Doctrina".

El llistat d'aquestos va anar constituint-se lentament. Des del segle VIII es venia admetent com a tal per l'església llatina Sant Ambrosi, Sant Agustí, Sant Jeroni i Sant Gregori Magne (proclamats oficialment doctors en l'any 1.298); mentre que l'església grega reconeixia tres grans doctors ecumènics: Sant Basili, Sant Gregori Nacienceno i Sant Joan Crisòstom. Però la tradició llatina posterior (1.568) va afegir a aquestos el nom de Sant Atanasi, amb la qual cosa s'obtenien quatre doctors grecs i quatre doctors llatins. Aquest primitiu llistat s'ha engrossit considerablement en els temps moderns (arribant fins i tot a atorgar aquest títol a tres dones: Santa Caterina de Siena, Santa Teresa de Jesús i Santa Teresa de Lisieux), aconseguint en l'actualitat un total de trenta-tres doctors.

Va ser al llarg del segle XVIII quan van estar proclamats quatre nous doctors: Sant Anselm, el 3 de febrer de 1.720 per Clement XI; Sant Isidor de Sevilla, el 25 d'abril de 1.722, per Innocent XIII; Sant Pere Crisòleg, el 10 de febrer de 1.729 per Benedicte XIII i Sant Lleó Magne, el 15 d'octubre de 1.754 per Benedicte XIV. Així, sabem que quan Josep Pons va compondre la seua missa sobre l'antífona *Eae sacerdos magnus* (l'any 1.786) l'església catòlica tenia proclamats ja catorze doctors.

Ritme i melodia.

La línia melòdica de la dita antífona ens revela que es compon de dos versicles simètrics de set cops de veu cadascun⁴⁸⁰, que se succeeixen a intervals de tercera (exemple 040). L'*antecedent* (exemple 041)⁴⁸¹ mostra un procés obert que descansa sobre la Dominant (*reperaussio*) del mode. El *conseqüent*⁴⁸², pel seu lloc, proposa la desitjable acció de retorn des de l'esmentada Dominant fins la Tònica (*finalis*). En tots dos casos, es repeteixen tant el so inicial com el final, proporcionant-li amb açò cert criteri de simetria⁴⁸³. En el centre, la decoració que un lleuger floreig ofereix trenca amb aquella dinàmica un tant austera que la successió intervàlica de terceres proposa (exemple 042). Intervàlicament, l'antecedent està format sobre dos moviments consecutius de tercera menor -descendent i ascendent respectivament- i el floreig que conté ho és de segona major. Pel seu costat, el conseqüent mostra dos intervals successius de tercera descendent, sent el primer de tercera menor i el segon de tercera major; en aquest cas, pel contrari, el floreig que es realitza al mig ho és de segona menor. Tot això és utilitzat com un principi lineal, procés que es desenvoluparia després pel desplegament dels sons de l'acord (construït per superposició de terceres) de la Tònica principal del seu Mode (exemple 042), tot i què -aquest procés- és, efectivament, conseqüència de l'ordenació intervàlica del propi Mode en què se

⁴⁸⁰ Set cops de veu diferents perquè es tracta d'estil sil·làbic; corresponent doncs, un sol so per cadascuna de les síl·labes.

⁴⁸¹ El primer versicle, del qual pren el nom tota l'oració, que és el que anomenem *antífona* pròpiament dit.

⁴⁸² Es a dir: la resposta a la primera proposició.

⁴⁸³ Podem considerar aquesta repetició dels sons inicial i final com una figura de retòrica musical tipificada? En aquest cas, es classificaria com una *epanalepsi*, segons (López Cano: 2.000: 130). Aquest terme representa un recurs retòric, que procedeix de les teories gregues i suposa la repetició d'una o més paraules al principi d'un període, de la mateixa manera que s'havia escoltat com a final del període anterior i s'utilitza a fi de reforçar el seu significat. Va ser emprat pels teòrics del segle XVIII per a indicar una figura retòrica musical anàloga, que es caracteritza per la repetició d'un membre de la frase musical al final d'un període musical. És anàloga a Simploche.

sustenta (VII)⁴⁸⁴. De fet si dividírem en dos tetracords les notes de la seua escala, podríem observar que el segon és el reflex transportat del primer i –precisament per efecte d'aqueix transport- el semitò que conté es troba desplaçat, si comparem els dos tetracords en el mateix sentit i direcció (exemple 043). Serà necessari la sensibilització del setè grau per arribar a aconseguir dos tetracords idènticament formats (quant a la seua successió intervàlica). Aquesta sensibilització del VII grau és l'opció elegida per Josep Pons en la seua missa, a l'assumir plenament tota la jerarquia dels graus que es deriva de la utilització del sistema tonal i d'inserir en ell la línia melòdica del versicle gregorià, mantenint la mateixa “Tonalitat” original del mode VII -pel que fa a les funcions de la seua Tònica (G) i la seua Dominant (D)- però evidentment ja immersos i plenament assumits tots els processos d'atracció melòdica que la Tònica exerceix sobre la resta dels sons que formen la seua escala, la seua pròpia òrbita en el sistema tonal tradicional (exemple 044).

D'altra banda, en les melodies gregorianes és el text literari la principal línia de construcció rítmica; per mitjà del qual aquestes melodies desenvolupen múltiples possibilitats d'ordenament rítmic, sense subjecció a esquemes fixes ni disposicions simètriques. És a dir, constitueixen una forma de ritme lliure⁴⁸⁵. No

⁴⁸⁴ Per a alguns autors, es tracta de l'escala del mode Mixolidi. Cfr.: (Piston, [1.987] 2.001: 49).

⁴⁸⁵ El cant gregorià es canta amb ritme lliure, és a dir, segons el desenvolupament del text literari i no amb esquemes fixes mesurats, com podrien ésser els ritmes d'una dansa, una marxa o una simfonia. El ritme musical en el cant gregorià és doncs l'ordenació dels sons amb base en la distinció entre aquells amb caràcter d'impuls, anomenats *Arsi*, i els que tenen caràcter de repòs, anomenats *Tesi*. Aquest ordenament parteix dels conjunts més petits de sons i els va relacionant en contextos cada vegada més amplis, a través de distintes etapes de síntesi rítmica, en un procés unificador. En el cant gregorià la síntesi es realitza mitjançant tres etapes, a saber: ritmes elementals, grups i gran ritme. La primera etapa de la síntesi rítmica consisteix en ordenar els temps simples per formar ritmes elementals. Els temps simples són, en la mètrica gregoriana, les unitats de mesura més petites i indivisibles, equivalents -en notació moderna- al valor de les corxeres quan la nota negra té un moviment de velocitat mitjana. Aquestos temps es representen amb el *punctum quadratum* o el *punctum inclinatum*. La segona etapa de la síntesi rítmica consisteix en la formació de grups. Els grups es formen amb base als temps compostos. Els temps compostos són els conjunts de dos o tres temps simples, a partir dels

obstant això, veurem que en el cas que estudiem la idea de simetria no és aliena al principi rítmic que regeix el seu discurs, com tindrem ocasió d'insistir-hi més avall.

Així, com és sabut, en llatí les síl·labes finals de qualsevol paraula es corresponen amb la Tesi. Açò fa que en les paraules planes –necessàriament bisíl·labes en aquesta llengua- les síl·labes àtones siguen àrsiques, oferint en aquestos casos un principi de ritme protètic. L'antífona que estudiem conté – inclosos l'antecedent i el conseqüent- tres mots bisíl·labs: “Ec-ce, mag-nus, su-is”; dos trisíl·labs: “sa-cer-dos, di-e-bus”; i l'acoblament de dos monosíl·labs: “qui + in”; el qual, per l'efecte de fusió que aconsegueix la seua unió, es converteix en un esquema idèntic als produïts pels mots bisíl·labs (exemple 045). L'ordenació dels incisos rítmics que naixen de la pròpia accentuació textual ens dona com resultat l'ús i combinació de dos esquemes rítmics clarament diferenciats: quatre ritmes binaris (A) i dos ternaris (B).

(A) Ritme elemental binari (exemple 045). Es correspon amb la mínima acció rítmica possible, la fórmula rítmica més senzilla que es forma només amb un moviment àrsic i el seu repòs tètic. Doncs, estarà format d'un temps simple

sons marcats amb l'episema vertical, i reben el nom de binaris o ternaris, respectivament. Equivalen a compassos de 2/8 i 3/8 de la notació moderna. Cadascun d'aquestos temps compostos, en la seua totalitat, pot ser Arsi⁸ tèsis d'un ritme. Per determinar quins temps compostos són àrsics i quins temps compostos són tètics, el factor que més influeix és l'ascens o el descens melòdic. Així, els girs melòdics ascendents són més donats a tenir caràcter d'impuls, i els girs melòdics descendents a tenir caràcter de repòs. Els Grups passen a formar part d'estructures rítmiques més grans que, per l'extensió de la peça musical, poden contenir incisos, membres de frase i períodes (segons la nomenclatura de H. Riemann). Tot açò seguint la defensa més generalitzada per part dels estudiosos, que és la idea comuna de l'abadia de Solesmes com un cant de ritme lliure. Però no falten els qui defenen que el cant gregorià era un cant mesurat, és a dir *mensural*. D'altra banda aqueix ritme no mensural propugnat per Solesmes segueix debatent-se en raó de l'adequada col·locació dels episemes (signes d'accentuació) en les edicions més modernes.

d'Arsi i un temps simple com a Tesi (final masculí). Així ens ho mostra la grafia mitjançant un episema vertical⁴⁸⁶ sobre el segon *punctum quadratum* d'aquest ritme.

(B) Ritme elemental ternari (exemple 046). Aquests dos ritmes ternaris que ens apareixen consten d'un temps simple com Arsi i dos temps simples com Tesi (final femení). Ve indicat per la grafia per sobre del segon so -representat també per un *punctum quadratum*- amb un episema vertical en l'esmentada edició. Aquest ritme elemental ternari ve donat, en tots dos casos, perquè l'ictus rítmic es correspon amb l'accent tònic de la paraula (plana trisíl·laba) que el conté. També melòdicament es reforça l'accentuació de la síl·laba tònica amb l'interval ascendent que uneix les dues primeres síl·labes de la paraula. De forma especialment adequada resulta també el moviment melòdic de marxa i retorn que es realitza en el conseqüent; produint així -com ja hem vist- a més, una sensació conclusiva que es reforça per la sensació de repòs que es percep en l'arribada de la Tònica.

Partint d'aquestes apreciacions, obtenim una estructura rítmica -de la frase completa, antecedent i conseqüent- absolutament simètrica (exemple 046), malgrat el que hi havíem comentat abans respecte de les estructures i simetries rítmiques al cant gregorià. Sent al seu torn, les dos semifrases que la formen, rítmicament idèntiques (exemple 047).

Simbologia.

⁴⁸⁶ Hem utilitzat per açò l'*escriptura pneumàtica diastemàtica* de l'edició vaticana (Liber usualis. Misae et officii pro dominicis et festis... Typis societatis S. Joannis evangelistae. Desclée & Socii. Paris, Tornaci, Romae, 1.941), la qual segueix els criteris rítmics de la notació *pneumàtica antiga* del monestir de Solesmes. Per a les teories rítmiques de Solesmes, es pot Cfr.: Martínez Soques (1.943).

Amb l'estudi de la successió intervàlica de l'esmentada antífona *Ecce sacerdos magnus* es pot arribar a descobrir certs detalls, observats els quals detingudament, ens revelen -amb evident sorpresa per nosaltres- uns altres recursos relacionats amb la retòrica musical que també conté. És sabut que tradicionalment el número tres ha estat relacionat amb la Santíssima Trinitat, al mateix temps que també se l'associa amb la perfecció entre altres coses⁴⁸⁷. Així per exemple, comprovem que:

A. La línia melòdica se sustenta principalment per sobre intervals de tercera (exemple 040).

B. Únicament són tres els sons de diferent altura que utilitza, la resta fins el set són repeticions (exemple 048)⁴⁸⁸.

C. L'esmentada *epanadiplosi* -repetició dels sons inicial i final en tots dos casos- (antecedent i conseqüent), emmarquen una unitat rítmica -també ternària- amb tres sons de diferent altura (exemple 049).

D. Novament trobem un so repetit, en comparar el final de l'antecedent i el principi del conseqüent. Una nova figura tipificada com *anadiplosi* (exemple 043)⁴⁸⁹.

⁴⁸⁷ Cfr.: (Cotte, 1.988: 46 ss.).

⁴⁸⁸ Aquest principi, posat de relleu de manera especial en l'antecedent, on la línia melòdica oscil·la al voltant de la Dominant (D), està tipificat com una *circulatio*. Cfr. respecte d'açò (López Cano, 2.000: 153).

⁴⁸⁹ Cfr.: (López Cano, 2.000: 128).

E. Fins i tot es podria observar com exactament la mateixa successió d'aqueixos tres sons -o millor dit de la seua representació gràfica, per mitjà de l'escriptura de les notes que els representen- exactament, sense alterar ni tan sols mínimament l'orde proposat, formen perfectament delimitada la silueta del dibuix d'una creu; símbol inequívoc i representació màxima del cristianisme (gràfics 007, 008, 009)⁴⁹⁰.

Utilització de l'antífona *Ecce sacerdos magnus* al llarg del temps⁴⁹¹.

Aquesta antífona ha estat molt usada per diversos autors de tots els temps. En ser una antífona freqüentment cantada pels membres de les capelles musicals, resulta suficientment coneguda pels compositors, que han trobat en ella una font inesgotable d'inspiració. És possible que hi haja estat per la flexibilitat o la fluïdesa que la seua línia melòdica conté o bé pel que simbolitza quant a la "veritable doctrina" dels doctors, per al ritual del culte als quals s'utilitza. Siguen aquestes o altres raons les que els van portar a prendre la seua línia melòdica com a model, recurrent el seu ús pels compositors en èpoques ben diferents. Que per exemple l'hagen pres com a referència des de Palestrina fins

⁴⁹⁰ Com a tal descripció musical d'un concepte extra-musical, simbolitzant una persona concreta, un fet concret, un sentiment i un esperit, podríem considerar-la a més a més, com un tipus d' *hipotiposi*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 147 – 151).

⁴⁹¹ Com és el propi Josep Pons qui diu que la seua missa està basada en l'antífona "Ecce sacerdos magnus" no tindrem en consideració la gran quantitat d'autors que prenen com a material temàtic per a les seues composicions l'antífona "Veni sponsa Christi" en el setè to, del Magnificat de les segones vespres de l'Ofici "Comune Virginum", que conté exactament els mateixos girs melòdics que aquella (exemple 039). Seran representatius d'açò uns pocs exemples: Missa "Veni Sponsa Christi" de G. P. da Palestrina; de T. L. de Victoria; de Ch. Strauss; de A. Heichlinger, de F. Remacha; de E. J. Mogensen; de N. Jommelli; "Misa Angélica" de V. Pérez Jorge (Blanes, 1.999, I: 215 – 236; II: 905 – 920); a més d'infininitat de motets.

Bruckner, no és sinó una mostra prou àmplia com per a que siga visiblement confirmat i justificat el que pretenem mostrar.

D'aquesta manera, la veiem utilitzada com material temàtic de diverses composicions, com ara motets i misses, be siga açò mantenint l'antífona -clarament recognoscible- sostinguda com cantus firmus, desfigurant rítmicament la seua línia melòdica o be variant-la per mitjà d'altres processos. Les textures camerístiques o simfòniques, la polifonia a capella, veus, metalls, orgue, dobles cors, etc., són els efectius que tenen al seu abast els compositors; els quals varien tant com els mateixos llenguatges utilitzats per cadascun d'ells i són personals de cada compositor i propis de l'època en què van desenvolupar la seua creació. Així, a mode d'exemple, la trobem en la "Missa Ecce sacerdos magnus a 4 voci" de Giovanni Pierluigi da Palestrina, de l'any 1.554 (exemple 050)⁴⁹². En el motet per a quatre veus mixtes a capella "Ecce sacerdos magnus" de Tomás Luis de Victoria (exemple 051)⁴⁹³; en la "Missa breve a 8 con violines, oboes, clarines y trompas Ecce sacerdos magnus" de Francisco Corselli [o Francesco

⁴⁹² Cfr.: (Palestrina: "Opere Complete" ed. Fratelli Scaleri. Roma, [1.939] 1.970: I, 1 – 34). Palestrina també manté en la seua composició el mode VII gregorià i utilitza la seqüència completa com cantus firmus durant tota la missa, mitjançant el qual dialoguen les diferents veus en processos polifònics imitatius. Aquests processos d'imitació suposen també la utilització de figures retòriques tipificades, com ara *gradatio* i *polyptoton*. Al respecte d'aquestes figures retòriques es pot Cfr. López Cano (2.000: 136 – 138). Ens pareix curiós el fet que es mantinga el text original de l'antífona en alguns moments -per exemple en el Kyrie- malgrat que aquest no és un text litúrgic i que a partir del Concili de Trento (1.563) es consideraria com una intrusió de text aliè a la pròpia litúrgia de la missa i no estaria permès cantar-la així. Estan musicades totes les parts de l'ordinari i conté tres Agnus Dei diferents. Tota la missa amb plantejaments compositius semblants.

⁴⁹³ En aquest motet pren com idea generadora la pròpia melodia de l'antífona gregoriana, la qual serà utilitzada com "cap", principi, inici i arrancada de la línia melòdica desenvolupada, la qual aniran prenent alternativament les diferents veus en la seua pròpia exposició. Sempre es mostra per mitjà d'exposicions per parelles de veus a imitacions canòniques directes de cinquena descendent i a distància de compàs. L'antífona, el principi de la nova idea així nascuda, fluctua sobre grans valors en ritme binari coincidint amb el text "Ecce sacerdos"; la paraula "magnus" serà tractada en contrapunt lliure. Cfr.: (Victoria: Ecce sacerdos magnus. Ed. *mf*, B.C. 1150. Barcelona, sd.); (Victoria: Messes and Motets. [The Cardinal's musick. Andrew Carwood] ASV. Gaudeamus: LC 07967. London, 2.000)

Courcelle]⁴⁹⁴; o en el motet per a set veus, tres trombons i orgue “Ecce sacerdos magnus” d’Anton Bruckner⁴⁹⁵.

4.3.2.

KYRIE.

El Kyrie eleison, Christe eleison, és una aclamació laudatòria molt antiga que es recita a l'inici de la litúrgia eucarística llatina després de l'*Introïto* al principi de la missa, que és l'acte essencial del culte i de l'oració de l'església. Amb el Kyrie (vocatiu de Kyrios: el Senyor) es pretén dir que es confessa el senyoriu de Crist ressuscitat sobre la humanitat i la seua història. Aqueixos Kyrie eleison, Christe eleison, en grec signifiquen: !Senyor tingueu pietat, Crist tingueu pietat! Però com hem vist en 2.2.2. sempre referint-se a Jesús, no a Déu Pare i Déu fill, com podria pensar-se en un primer moment; ni tampoc -malgrat les tres

⁴⁹⁴ Cfr.: (Manuscrit autògraf de 1.750. Archivo del Palacio Real de Madrid; lligall 1453/199). Corselli no pren la seqüència gregoriana com cantus firmus. El procés seguit és el de generar noves línies melòdiques a partir de fraccionar i disgregar els incisos de l'antífona. Amb aqueixos intervals crea part dels motius que les noves idees melòdiques desenvoluparan. L'escriptura utilitzada és molt més vocal que la de Josep Pons. Volem dir que el llenguatge dels instruments no és purament instrumental: es tracta d'una escriptura més apropiada per a les veus, evitant fórmules rítmiques amb caràcter instrumental, com tresets, puntets, etc., a manera de duplicar les veus *coll la parte* quasi permanentment. Tant és així, que sent pràcticament sempre sil·làbica l'escriptura –sense a penes melismes- i malgrat contenir decoracions vocals plenament barroques, com el *trillo*, el predomini del text sobre la música és absolut. Està composada en un estil completament barroc: petits motius alternats en imitacions de *coro battente* i *coro spezzato*; el seu llenguatge és principalment imitatiu i molt brillant, amb poques mostres de severitat homòfona; hi fa ús evident dels principis de la retòrica musical en textos com “Passus et sepultus est”; “et homo factus est... crucifixus etiam pro nobis” on a més es manté les veus a capella. Els passatges en estil fugit -sempre a quatre veus- es reserven per al final de les grans oracions “et vitam venturi... amen”.

⁴⁹⁵ En el qual, el cor mixt -sovint dividit- es complementa amb tres trombons i orgue. És impressionant el contrast entre els dramàtics canvis harmònics del principi amb la suau imitació de la secció de resposta (contenint reminiscències de l'Amen de Dresde). La secció "Ideo jurejurando", que es repeteix tres vegades (novament trobem el número tres), forma el teló contra el qual es llancen les seccions contrastants. Açò ocorre de manera més notable en la penúltima, en la qual tot el cor interpreta -en cant pla Aeolià- el *Gloria Patre et filio*. En conjunt, ens sembla que constitueix un dels motets formalment més interessants de Bruckner. Cfr.: (Bruckner: Motets. Hyperion. CDA 66062. London, [1.982]1.984).

aclamacions- fa referència a la Santíssima Trinitat. De fet, Jesús acceptà el títol de *Senyor nostre, el meu Senyor* (Lc 19, 31; 22. 11. Jn 13, 13)⁴⁹⁶ per ser *l'ungt de Déu* (Mc 8, 29), *en la persona es manifesta el poder regí de Déu* (Mt 12, 28).

"A partir del Nuevo Testamento Dios es *el Señor* (Rom 4,8) y en muchas ocasiones se sustituye la palabra Dios por *el Señor*. También Jesús es llamado *Señor*".
(Negrón Hernández, 2.003: 1)".

En els primers segles de l'era cristiana el Kyrie eleison, Christe eleison, formava originàriament part de les lletanies de peticions que feia la comunitat, així ho era també a la litúrgia Síria - Bizantina. Però la invocació Christe eleison és característica del ritu romà, amb l'excepció del ritu mossàrab. En aquelles peticions, recordaven l'ambient terrenal que els rodejava: suplicaven pels dolors del món, clamaven per la pau i l'alliberament dels oprimits i dels perseguits. Més tard, aquestes súpliques amb el Kyrie van ser eliminades, romanent sols el Kyrie com un clamor penitencial individualista. A les darreries del segle II les lectures eucarístiques eren encara llegides en grec i quan baix el papat de Sant Damas (segle IV) van ser canviats els textos de la missa del grec al llatí, el Kyrie va romandre immutable i així es va mantenir. No obstant, la referència més antiga que es té sobre l'ús en la litúrgia romana és la del vuitè llibre de les Constitucions Apostòliques i en el tercer cànon del Segon Concili de Vaison (celebrat l'any 529). L'*Ordo Romanus* del segle VII i VIII ja el col·loca -alternant entre el cor i l'assemblea- acabada l'antifona de l'*Introito*, o siga, al començament de la missa⁴⁹⁷.

⁴⁹⁶ Les notes i referències sobre cites evangèliques que segueixen estan preses totes de Negrón Hernández (2.003).

⁴⁹⁷ Tot açò es va tractar en el paràgraf 2.2.2.

No obstant el que hem vist sobre la simbologia atribuïda al número tres i la seua relació amb la Santíssima Trinitat -imatge simbòlica amb la qual es pretén reflectir la màxima perfecció- la realitat és que els Kyrie tenen un significat unitari relacionat amb la figura de Jesús, el fill de Déu⁴⁹⁸.

"En el acto litúrgico éstas [les invocacions] se intercalaban repitiendo tres veces el Kyrie eleison, tres veces el Christe eleison y de nuevo tres veces el Kyrie eleison; atribuyéndole un sentido trinitario, aunque realmente es una aclamación cristológica". (Negrón Hernández, 2.003: 3)⁴⁹⁹.

Així, d'aquesta manera, sabem que el Kyrie és el principi de la missa; que ocupa la primera de les parts en què es divideix la litúrgia de l'*ordinarium*. Simbòlicament veurem com Pons relaciona tota aquesta pregària per mitjà de l'alternança de significats que s'atribueixen als ritmes, idees, seccions i compassos binaris, enfront de tot allò que representa i es relaciona amb el principi ternari. De fet, si separàrem la introducció orquestral per la qual comença⁵⁰⁰, veuríem com tres són les seccions musicals -corresponent-se amb les tres aclamacions de tres versicles cadascuna que el text literari proposa- amb les quals Josep Pons divideix també aquesta primera oració.

⁴⁹⁸ Qüestió que recuperarem i ampliarem més avall.

⁴⁹⁹ El subratllat és nostre.

⁵⁰⁰ Per aquestos i altres motius que es veuran, fins i tot hem arribat a plantejar-nos si realment aquesta introducció orquestral que precedeix a les pregàries va estar composta posteriorment, després de musicar el text, com quelcom certament aliè al propi caràcter de súplica que a aquestes invocacions se li suposen, sent utilitzat també com introducció i element unificador al llarg de tota la missa.

4.3.2.1.

Introducció orquestral.

Josep Pons inicia aquesta missa amb una introducció orquestral -de 42 compassos de duració- amb la indicació d'*Allegro molto con Spiritu*. Bàsicament es tracta de l'exposició de dues frases diferents i de caràcter contrastant, encastades per mitjà d'un passatge a manera d'episodi de transició⁵⁰¹. Les dues frases es presenten en l'àrea de la Tònica (G), qüestió que sorprèn des del punt de vista teòric, pel esperat que resultaria –baix la mirada de la nostra òptica actual- trobar la segona idea desplaçada a l'àrea de la Dominant (D). Però no ocorre així des del punt de vista de l'oient, que percep la segona frase amb absoluta naturalitat, perfectament situada en aqueixa zona tonal.

En compte d'una petita introducció o preludi instrumental, per la seua extensa duració, podem observar que aquesta està dotada de cert caràcter pròxim a l'obertura, amb semblances que la apropen a aquelles destinades a iniciar l'escena teatral. De fet, la dita introducció s'utilitza per presentar diferents idees i breus motius –tant rítmics com melòdics- que es reprendran al llarg de tota la missa, en diferents moments i temps. Açò ocorrerà, com veurem, ja siga repetint exactament algun motiu, variant-lo rítmicament per augmentació o disminució, o desplaçant-lo en altura a un altre grau de l'escala, servint de complement o del necessari acompanyament que precisaran les diferents evolucions que mostrarà la melodia que naix de l'antífona *Ecce sacerdos magnus* i dona nom a la missa. És notòria la seua duració, perquè si la comparem amb algunes de les misses composades per altres autors contemporanis, ens resulta

⁵⁰¹ Doncs també, dividida en tres parts.

difícil trobar exemples que continguen una introducció orquestral de tanta consistència i duració i amb aqueixes especials característiques comentades (quadre 014).

Ritme i melodia.

Tota la introducció orquestral està disposada sobre fórmules rítmiques binàries, escrites i ordenades en compàs quaternari. Però en cap moment es perd aqueix caràcter binari, que es manté tant a les línies melòdiques principals, als moviments de l'acompanyament o en el propi ritme harmònic; el qual pràcticament es limita a atacar un sol acord per compàs. De fet, dels quaranta-dos compassos dels quals hi consta la dita introducció, només en tretze d'ells hi ha diversos acords dins de la mateixa unitat rítmica, i en totes aqueixes ocasions es tracta d'un procés cadencial –no necessàriament modulant- per confirmar la tonalitat o buscant l'efecte suspensiu que s'obté amb la semicadència a la Dominant.

Les fórmules rítmiques utilitzades també responen a aqueixa simplicitat -ja posada en relleu- trencant el lògic fluir del discurs només en una ocasió, per mitjà d'algunes notes retardades pels oboès (cc. 32 – 34); fet que en cap moment interromp el propi discórrer del principi bàsic (*Arsi – Tesi*⁵⁰²) del ritme binari que regeix la melodia. Malgrat que en ocasions -encara que sense trencar el ritme harmònic- veiem com s'accentua una part dèbil del compàs, en atacar amb una síncopa melòdica que reforça el caràcter de l'escriptura purament instrumental

⁵⁰² Aquest principi rítmic bàsic ja ha quedat suficientment explicat en el paràgraf 4.3.

del dibuix melòdic (exemple 052)⁵⁰³. En aquest aspecte, mereix especial menció la fórmula melòdica utilitzada –clarament amb connotacions rítmiques de caràcter llombard⁵⁰⁴- i confiada als violins, per completar i reforçar rítmicament el procés cadencial que es produeix, que, com es veurà, serà una de les idees que es recuperaran sovint més endavant (exemple 053)⁵⁰⁵.

Les idees melòdiques amb les quals es construeix la introducció orquestral es corresponen absolutament amb la mateixa simplicitat harmònica amb la que es realitzen. Fins i tot podríem comprovar com totes i cada una d'aqueixes línies melòdiques sorgeixen mitjançant el desplegament d'un sol acord. Principalment es tracta de l'acord de Tònica (G) (exemples 054, 055, 056, 057, 058)⁵⁰⁶ però també es produeix en ocasions sobre l'acord de la Dominant (G) (exemples 059; 060)⁵⁰⁷. Els processos seguits són, precisament, omplir les diferències intervàliques amb notes de pas, brodadures, florejos, apoiatures, etc. Es tracta doncs, d'enllaçar els salts de l'arpegi -amb major o menor complicació rítmica- utilitzant tots els recursos de decoració melòdica propis de l'època, que li atribueixen un caràcter clarament tipificat i pertanyent als criteris que s'han considerat com propis de l'estil Clàssic, sustentats per aqueixa textura de melodia acompanyada i amb poques complicacions harmòniques, la qual cosa li confereix

⁵⁰³ Cfr.: cc. 36 – 37. Al respecte d'aquest tipus d'accentuacions es pot Cfr.: (Lussy, [1.882] 1.986: 81) qui les denomina “acentos patéticos”. Per qüestions de l'accentuació rítmica en general, també es pot Cfr.: Riemann, [1.912] 1.918; Messiaen, 1.994: I; Cooper & Meyer, [1.960] 2.000.

⁵⁰⁴ Es tracta de grups rítmics trocaics d'un sol impuls cada cèl·lula, en els quals la part accentuada és més breu que la part àtona, formant a mode d'un agrupament rítmic superior de caràcter hemiòdic. Cfr.: (Cooper – Meyer, [1.960] 2.000: 48) on se'ls denomina: “inversión de grupo”.

⁵⁰⁵ Cfr.: cc. 6 – 7.

⁵⁰⁶ Seguint també el mateix criteri melòdic que la pròpia antífona proposa, com ja s'ha vist en el paràgraf 4.3. Cfr.: cc. 1 - 36.

⁵⁰⁷ Cfr.: cc. 19 i 29.

certament una evident simplicitat a la idea conductora. De fet, la melodia es desplaça bàsicament per sobre dels graus tonals –majoritàriament en estat fonamental-; tant és així, que fins i tot pareixeria que s'evita intencionadament la utilització d'altres graus de l'escala per a aquest fi. Estimem destacable aquest fet, ja que bàsicament respon al mateix criteri que segueix la pròpia antífona gregoriana *Ece sacerdos magnus*. Ja hem vist que la dita antífona ordena melòdicament una sèrie de salts intervàlics de tercera, coberts també amb un lleuger floreig de segona, i tot açò ens resulta certament revelador de la possible intencionalitat del compositor per acostar al màxim les línies melòdiques generades –fins i tot les purament instrumentals- a la pròpia antífona en la qual es basa, fil conductor al llarg de la Missa i de la qual extrau tot el material temàtic utilitzat, com s'anirà veient a poc a poc a mesura que anem desgranant tot el contingut de la missa.

Recursos harmònics.

És curiós el constant procés de desplegament arpegiat també en els baixos, el qual resulta un recurs molt utilitzat. De manera especial, en els passatges exclusivament orquestrals (exemple 061)⁵⁰⁸, fins i tot alternant en algun moment els graus I - V sobre el propi acord de tònica i sense abandonar-lo, oferint en ocasions una certa mobilitat sobre l'estaticitat de l'únic acord utilitzat, semblant al *basso d'Alberti* (exemple 062)⁵⁰⁹. Per mitjà d'aquest procés, s'aconsegueix donar una mena de sensació de moviment a la línia del baix, que en ocasions és l'únic acompanyament a la melodia. Encara que el que realment ens pareix més important destacar és –precisament- que aquest tipus de recursos pareixen més

⁵⁰⁸ Cfr.: cc. 7 – 8.

⁵⁰⁹ Cfr.: cc. 11 – 12.

bé propis de l'escriptura per a un instrument de teclat, com l'orgue per exemple, en compte d'haver-hi estat pensats pròpiament com un recurs purament orquestral. En ocasions també, aquesta mobilitat del baix es presenta -no exempta d'un cert lirisme- amb la utilització de notes de pas disposades tant en part dèbil com en part fort⁵¹⁰, per unir -com hem dit que es produeix també en les línies melòdiques superiors- els distints sons d'un determinat acord desplegat (exemple 063).

Ja es va veure que els processos cadencials utilitzats -majoritàriament- es corresponen amb la fórmula paradigmàtica de la cadència clàssica, recolzant-se per això per sobre dels graus IV- (II)- $\frac{16}{4}$ -V- I (exemple 064) o fins i tot encara amb

una major simplicitat del procés (IV - V - I), però amb certa fluïdesa produïda per mitjà de salts intervàlics de tercera descendent en el baix, obtinguts en atacar l'acord sobre l'*ictus* rítmic de cada temps en la seua primera inversió i passar immediatament a l'estat fonamental a l'utilitzar el que xifraríem amb 6-5 (exemple 065).

Generalment se segueix el criteri de conduir cada *antecedent* des del I grau fins al V, deixant oberta la proposta. El *conseqüent* suposa l'esperat retorn a l'estabilitat de la Tònica, tancant d'aquesta manera la resposta⁵¹¹. Aquest criteri s'evita exclusivament en els compassos 16 i 30, per les semicadències que descansen sobre la Dominant seguides de silenci -amb les quals es deixa oberta

⁵¹⁰ Que nosaltres anomenarem apoiatures, malgrat formar part d'un moviment melòdic de grau. Alguns autors es mostren partidaris de considerar aquestes també com notes de pas, no obstant recaure sobre temps o parts fortes. Cfr. per exemple (Piston, [1.987] 2.001: 112) qui les anomena "notas de paso acentuadas", però explicant que més be es tracta d'apoiatures dèbils.

⁵¹¹ Manté ací Pons també, el mateix criteri -ja posat de relleu- que la pròpia antífona segueix.

la proposta-; i en el compàs 42 -on acaba-, per finalitzar aquesta introducció orquestral amb la sorpresa inesperada que el sisè grau de la seua escala -però rebaixat (VI_b)- produeix. L'acord que es forma sobre aqueix so, no obstant això, pot entendre's com un préstec de la tonalitat de sol menor (IV) que fa més desitjable la seua resolució en la dominant (V), que és comú a estos dos modes. El so do d'aqueix acord se suposa -per estar elidit- en compte del si_b que estaria fora de context. Al deixar tot el discurs interromput de sobte, fa més desitjable la immediata resolució sobre la Dominant, amb la qual s'iniciarà tot seguit la propera secció (Kyrie I, secció A). Cal destacar el tipus d'enllaç que realitza evitant les notes comunes, que seria l'enllaç més lògic. Aquest mode d'enllaçar els dos acords és un tant d'original, en preferir el salt de quarta disminuïda ascendent en l'oboè segon; en comptes de conduir per mitjà d'un salt de tercera major descendent a la tercera de l'acord que és la tònica principal (exemple 066); Tot això ocorre per evitar-se la cinquena de la fonamental (Si_b), que com s'ha vist considerem fóra de context.

El joc de dissonància - consonància, no va més enllà de la utilització dels acords de 7a sobre la Dominant i, a més, dels nou acords d'aquest tipus que apareixen en aquestos 44 compassos, només en dues ocasions es troba disposat sobre $\left(\begin{smallmatrix} V & 6 \\ & 5 \end{smallmatrix}\right)$ la primera inversió (cc. 33 i 34), ambdues com a conseqüència del procés harmònic de marxa que desenvolupa. Fenomen aquest, que es produeix per l'esmentat moviment arpegiat del baix, que passarà immediatament al seu estat fonamental. En totes i cadascuna de les ocasions aquest tipus d'acord és

resolt escolàsticament de forma correcta sobre l'acord de la tònica, bé siga en estat fonamental o sobre la seua primera inversió.

És destacable, com s'ha dit, la gran quantitat de notes de pas que trobem; les quals, malgrat donar la sensació de mobilitat, no afecten realment a la constitució bàsica dels acords i per això no les tenim en compte harmònicament. És molt utilitzat el recurs d'arribar a la 7a de la fonamental en l'última part o subdivisió del compàs, però correctament abordada i resolta per graus conjunts, de tal forma que, des del punt de vista harmònic, considerem que no afecta a la constitució de l'acord per entendre que es tracta d'una nota de pas (exemple 067)⁵¹². Amb l'objectiu d'aqueixa mobilitat del baix precisament, es produeixen constants canvis de disposició d'un únic acord dins del mateix compàs però – evidentment- aquest us no li ofereix major varietat harmònica: és una qüestió posada de manifest en l'alternància (V-I) dintre del procés cadencial que finalitzarà per sobre la Dominant (D) produint una semicadència (exemple 068).

Textura i estructura.

Malgrat no contenir al llarg de tota la introducció cap episodi que supose veritablement un desenvolupament temàtic –qüestió que serà una constant al llarg de l'obra orquestral de Josep Pons⁵¹³- no es tracta constantment de músiques noves que pogueren parèixer inconnexes. És a dir, d'una o una altra forma es pot veure la connexió existent entre molts motius que aniran apareixent al llarg de l'obra, bé siga la idèntica filiació a un mateix cànon estètic, la

⁵¹² No obstant produir-se majoritàriament per sobre la Dominant (D) i donar la sensació d'un acord de setena de Dominant (+4). Cfr.: cc. 71.

⁵¹³ Com ja vam posar de manifest en el nostre treball d'investigació: "Aproximació al llenguatge instrumental de Josep Pons...", ja esmentat anteriorment.

uniformitat tonal, el contrast de frases o seccions, o bé la variació de determinada idea melòdica que pot reaparèixer més o menys recognoscible al llarg de tot el discurs (exemple 074).

La introducció s'inicia amb la fórmula que presenta el motiu mostrat a l'exemple 003, el qual servirà també com a colofó d'aquest passatge orquestral, obtenint d'aquesta manera la intencionada sensació de secció plenament arrodonida i completada, en recuperar exactament els dos compassos inicials per finalitzar. Tot això, ens revela una clara intencionalitat de buscar un perfil arquitectònic, a més de certa sensació de regularitat en el pols extern, obtingut per mitjà de determinades simetries en el plantejament fraseològic mostrat. Bàsicament, després de l'estudi realitzat, es descobreix una estructura tripartida i realment equilibrada (quadre 015).

En cap moment d'aquesta introducció s'abandona la textura homofònica, arribant els canvis d'acords -en ocasions- a produir la sensació de vertaderes columnes a manera de blocs, que sustenten l'única línia melòdica existent. Aquesta es reserva inevitablement per als violins. Dins d'aqueixa textura, és destacable que l'escriptura de Pons per a les cordes no és a quatre parts reals, qüestió aquesta que serà també una constant al llarg de l'obra orquestral de Josep Pons -tal com assenyalàvem a l'esmentat treball d'investigació-, ja que la part de viola es limita generalment a duplicar el baix (a excepció d'algun procés cadencial en el qual es distancia lleugerament, tot i què conserva la mateixa figuració rítmica per completar els acords). La parella d'oboès duplica als violins o es limita a exercir funcions de complement harmònic amb valors llargs. L'única excepció a aquesta dinàmica la trobem en els compassos 22 - 23, en els quals els oboès responen als violins amb una curta imitació disposada a distància de sisena

(exemple 069). Les trompes es limiten ineludiblement a complir funcions de complement harmònic o reforç rítmic, utilitzant per a això els sons propis de la seua sèrie d'harmònics naturals⁵¹⁴.

⁵¹⁴ El funcionament i el comportament acústic d'aquestos instruments naturals es pot veure perfectament detallada en (Orval, Francis. sd.).

4.3.2.2.

Kyrie I (Secció A).

La primera intervenció dels cors es produeix en el Kyrie I (secció A). En ella, com ocorrerà al llarg de tota la missa, l'orquestra passarà a ocupar un segon pla en importància, cedint el protagonisme al text literari i limitant-se a acompanyar les veus en escriptura *coll la parte*, sustentant harmònicament tot l'edifici sonor o limitant-se a cobrir els buits que es produeixen amb breus motius melòdics.

Hem comprovat com tot el procés harmònic seguit, per a finalitzar la introducció orquestral, ens condueix inevitablement fins a la Dominant del to principal (D), per a iniciar el Kyrie -textualment considerat- per aquest grau de l'escala. És com si el compositor haguera pretès iniciar la Missa -pròpiament- sobre aquest grau de l'escala, buscant la mateixa sensació i procés que mostra la pròpia antífona gregoriana, en presentar-se sobre la dominant del mode VII (D). En aquesta secció de 24 compassos de duració, s'exposaran diversos recursos melòdics i harmònics combinant diferents textures i utilitzant per a això totes les possibilitats que el *tutti* de les vuit veus més l'orquestra: es a dir, tots els efectius disponibles que el compositor té al seu abast. Tot açò, ja siga combinant o alternant els cors, o bé cedint protagonisme al quartet vocal solista i buscant un efecte no exempt de cert intimisme i contrast sonor. Serà també el moment en què apareixerà per primera vegada la melodia gregoriana de l'antífona que dona nom a la missa -manipulada mínimament en quant al ritme per mostrar-la com autèntic *cantus firmus*-, presentant-la el tenor i el baix del primer cor en imitació canònica a la cinquena descendent i un compàs de distància (exemple 070)⁵¹⁵.

⁵¹⁵ Cfr.: cc. 50 - 54.


Ritme i melodia.

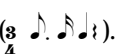
Tota aquesta primera secció es troba escrita en compàs de tres temps i gran part de les cèl·lules rítmiques també s'ordenaran pel principi ternari. Novament es trobem -veritablement- amb intencionalitats retòriques, en associar simbòlicament el número tres amb la perfecció. És també el compàs de tres temps $\left(\frac{3}{4}\right)$ el que Josep Pons reserva per a la presentació del mot "Kyrie",

aconseguint d'aquesta manera un sobtat contrast amb l'alternància produïda amb el compàs de c utilitzat per a la introducció orquestral⁵¹⁶ (el dos simbolitza allò

humà, la imperfecció: allò terrenal, mundà i pecaminós). La fórmula rítmica escollida per a introduir el mot "Kyrie" es correspon amb un peu rítmic dactílic⁵¹⁷ –ritme format per tres valors- i serà repetida fins a tres vegades (cc. 43, 45 i 49) -a manera de crida- per a respectar amb tota escrupolositat el ritual litúrgic. Aquest mateix motiu, variat per disminució⁵¹⁸, es reprendrà novament -per totes les veus amb textura homòfona en aquesta ocasió- (cc. 63 - 64) com una mena de conclusió a la secció.

⁵¹⁶ El temps d'*Allegro molto con Spiritu* indicat en la introducció, és pràcticament *alla breve*. És a dir, quasi compàs binari, que es batria doncs, a dos temps.

⁵¹⁷ $\left(\frac{3}{4}\right)$ .

⁵¹⁸ $\left(\frac{3}{4}\right)$ .

És en aquesta secció quan es presenta el cantus firmus -com s'ha dit- que també s'exposarà tres vegades al llarg de nou compassos (cc. 50 - 58)⁵¹⁹, corresponent-se de vell nou amb les tres repeticions de rigor amb les quals deu enunciar-se la pregària "Kyrie eleison". Acompanyant al cantus firmus, la resta de les veus fluctuen sobre imitacions -a la 5a descendent o a la 8a- d'una idea amb estil lliure de contrapunt; mentre, la secció de cordes sosté tot el passatge amb un moviment constant de semicorxeres⁵²⁰.

Recursos harmònics.

Com s'ha dit, aquesta primera secció s'inicia en la dominant del to principal (D) i en l'àrea d'aquesta es mantindrà durant la primera de les parts que la integren. La sub-secció intermèdia (cc. 50 - 60) mostra un petit canvi harmònic amb el que s'aconsegueix major varietat de color, per mitjà de la utilització de la dominant secundària (D_D), la qual ens conduirà de tornada a la Tònica (cc. 59), on es mantindrà per finalitzar aquestes tres primeres enunciacions del Kyrie (secció A).

Especial menció ens mereix la utilització de l'acord dissonant de sisena augmentada -amb evident intencionalitat per dotar de cert dramatisme el mot "eleison" (tingueu pietat)-, en una clara mostra d'utilització retòrica dels recursos harmònics. En aquesta ocasió es tracta d'un acord de "sisena francesa" sobre el

⁵¹⁹ Novament trobem constants relacions amb el número tres: tres vegades s'exposa el cantus firmus al llarg de nou compassos, nombre de compassos que és el resultat de sumar el número tres, per tres vegades (3 + 3 + 3).

⁵²⁰ Alguns autors consideren que aquest tipus de recursos formen el que anomenen "contramelodia". Cfr.: (Piston, [1.987] 2.001: 89).

sisè grau rebaixat (VI_b) que té la seua resolució lògica sobre la Dominant⁵²¹. Però

és precisament per l'artifici utilitzat –el moviment melòdic del baix mitjançant el qual es produeix la seua resolució–, pel que sembla especialment interessant. Doncs el baix fa un moviment de tercera disminuïda descendent⁵²² immediatament abans de la resolució sobre la dominant del to principal, però acompanyat per un Mi becaire a manera de floreig decoratiu en el tenor (cc. 47 - 49). La mateixa idea es reprèn i es repeteix amb idèntics plantejaments en l'última part d'aquesta secció (cc. 61 – 63, secció de caràcter clarament reexpositiu). Però en trobar-se desplaçat cap a l'àmbit de la Tònica i estar construït sobre el segon grau rebaixat (II_b), la seua resolució es produirà per

sobre el propi acord de Tònica en estat fonamental; suposant així una resolució excepcional del dit acord de sisena francesa⁵²³.

Textura i estructura.

Aquesta secció està clarament composada seguint l'esquema estructural ternari de la forma *lied* (A B A¹). Novament tornem a trobar-nos amb el número tres, que una vegada més està inseparablement unit al procés semàntic del text literari. Aquestes tres parts que integren la seua estructura que, com s'ha dit,

⁵²¹ Seguim ací també Piston, el qual classifica els acords de sisena augmentada en: Italiana, Napolitana, Francesa, Alemanya i Suïssa. Cfr.: (Piston Op. cit.: 403 – 417).

⁵²² Alterant ascendentment la nota Do, per tal de convertir-la en la sensible de la falsa modulació a Re que es produeix.

⁵²³ Distintes variants de l'acord de sisena augmentada van estar utilitzades amb idèntiques intencions retòriques en moltes obres litúrgiques contemporànies. Es pot veure entre altres l'excel·lent exemple d'utilització dramàtica que Haydn obté amb l'ús de la sisena alemanya del passatge "*Quitollis peccata mundi?*". Cfr.: (Haydn, F.J.: Pauken Mass de 1.796, Gloria, cc. 190 i ss).

estan clarament diferenciades des del punt de vista tonal (A : V; B : modulant; A¹ : I). Podem comprovar com al seu torn estan compostades també utilitzant textures alternants (A: predomini d'homofonia; B: polifonia imitativa; A: homòfona). És inevitable comprovar que són tres les repeticions prescrites pel ritual per a la súplica Kyrie eleison i tres són les parts que integren aquesta primera secció. Cada una d'elles està estructurada també en tres fragments. Són tres compassos el fragment *a*; tres compassos el fragment *b*; dos compassos fragment *a*¹. Tot açò es veurà reexposat inversament⁵²⁴, amb absolut equilibri arquitectònic: tres compassos el fragment *b*¹; tres compassos el fragment *a*²; dos compassos *z*² (una repetició més de la petita coda conclusiva de la introducció orquestral)⁵²⁵. No hi ha dubte, el tres és el número màgic d'aquesta secció amb una clara intencionalitat d'assumir els continguts semàntics del text literari; creant una música a mode de substrat permeable i clarament representatiu de la idea de “el Senyor”.

⁵²⁴ Amb una reexposició de mirall.

⁵²⁵ Novament es reprèn ací aquell primer motiu orquestral presentat a l'exemple 002.

4.3.2.3.

Christe (Secció B).

La secció central està integrada per una fuga tonal a vuit veus repartides en dos cors, que en determinats aspectes es podria considerar pràcticament una “fuga d'escola” -com veurem més avall⁵²⁶. En estar escrita sobre compàs binari i la indicació de moviment *Presto*, és fàcilment deduïble el caràcter un tant arcaïtzant que es pretén aconseguir intencionadament amb la utilització d'aquest temps *Alla breve*. D'altra banda, és clara també la intencionalitat d'oposar aquest ritme binari amb el ternari de la secció anterior, en abordar la paraula “Christe”⁵²⁷. Va estar aquesta la vertadera intencionalitat perseguida pel compositor? Van ser buscades les connotacions retòriques que des de la perspectiva d'una anàlisi semiòtica actual percebem? Les alternances i contrastos que se'ns mostren eren fruit de l'ús conscient que el compositor feia d'aqueixos recursos amb connotacions clarament barroques? Es tracta de buscar aqueix caràcter arcaïtzant que la música litúrgica del moment havia de tenir front a la música "moderna" del teatre? Aquests interrogants es queden en preguntes retòriques que mai no podran obtenir respostes amb absoluta certesa. Però el fet innegable és la realitat que se'ns descobreix: la relació que es percep mitjançant ritmes, compassos i principis ternaris relacionats amb el mot *Kyrie*, en clara oposició i contrast amb l'ús dels ritmes, compassos i principis binaris que vénen associats amb el mot *Christe*

⁵²⁶ És possible -com ja hem insinuat anteriorment- que en realitat tota la missa es tractara d'un exercici de composició de caràcter escolàstic, donada l'edat de Pons en aquest moment (16 anys) i la suposada tutela exercida pel seu mestre Jaume Ballius, trobant-se tots dos en aquell moment a la catedral de Còrdova.

⁵²⁷ La condició humana de la figura de Jesucrist es veu reflectida i presideix aquesta secció a l'abordar-la amb ritme binari. El compàs en què s'ordena el discurs -amb les seues connotacions de compàs imperfecte ja esmentades anteriorment- és també binari.

Ritme i melodia.

El subjecte de la fuga està pres directament de la pròpia antífona gregoriana, sent respectada escrupolosament la línia melòdica d'aquesta, i només manipulada rítmicament, per crear una proposta binària de quatre compassos de duració (exemple 071)⁵²⁸. En estar exposat aquest en la tònica principal (G)⁵²⁹, la relació intervàlica dels sons que formen la línia melòdica antifonal és escrupolosament respectada i repetida pel subjecte. Açò fa que siga perfectament recognoscible directament en una primera escolta; fins i tot, per oïdes no excepcionalment entrenades. Aquesta evident senzillesa i certa rigidesa que la severitat del subjecte -d'aquesta manera plantejat- ens revela, es veu perfectament contrarestada per la fluïdesa i el dinamisme que el contra-subjecte li aporta (exemple 072)⁵³⁰, en estar compostat com veritable complement lliure de contrapunt *florit*⁵³¹, en el qual predomina melòdicament el moviment conjunt.

L'esbossa melòdica generada per a traçar el contra-subjecte naix directament -també- del procés d'arpegjar, en sentit descendent i ascendent, l'acord de Tònica (G), unint els salts intervàlics de tercera amb notes de pas. El primer incís finalitza amb una escapada (nota de Fux) que forma part de l'arpegi

⁵²⁸ Cfr.: cc. 67 – 70; 73 – 76.

⁵²⁹ Ja s'ha vist (paràgraf 4.3) com s'obtenen dos tetracords simètrics, amb idèntica distribució intervàlica, al sensibilitzar el VII grau del mode VII gregorià.

⁵³⁰ Cfr.: cc. 69 – 74; 74 – 80.

⁵³¹ Al respecte de les diferents espècies de contrapunt es pot Cfr. entre altres per exemple: Torre Bertucci, ([1.947] 1.998: 23 – 32); Piston ([1.947] 1.998); Michaels ([1.977] 1.982: 92 – 95); Blanquer (1.997: 40 – 63).

de Dominant que uneix els dos incisos extrems. El tercer incís és exactament una escala en sentit ascendent, que condueix des de la Dominant fins la Tònica (exemple 073).

Les parts lliures adquireixen cert interès al utilitzar en ocasions determinats moviments amb cromatismes de pas (cc. 81. Tiple de cor 1). El primer divertiment –vocal- pren ambdues idees melòdiques com material temàtic de partida. El segon divertiment –instrumental- recupera aquell caràcter més senzill de melodia acompanyada de la introducció orquestral, repetint per finalitzar la idea de la introducció orquestral del Kyrie (cc. 124 – 129), però transportat a l'òrbita tonal de la Dominant (D). Podem comprovar com al llarg de tota la missa s'anirà reprenent aquest motiu (exemple 054)⁵³², com a vertader germen - melòdic i rítmic- que també s'utilitzarà com a idea unificadora i línia conductora, la qual cosa li aportarà major cohesió al discurs general de l'obra, en anar reapareixent periòdicament.

Recursos harmònics.

El pla tonal utilitzat se'ns mostra com un vertader mitjà més de cohesió interna, en alternar l'àmbit tonal de la tònica principal (G) a l'exposició i tot seguit la modulació a la Dominant (D), en l'àmbit tonal de la qual es produirà la reexposició. L'esperada recapitulació tonal apareixerà en la darrera part (*coda*), utilitzant per a això prèviament l'escolàstica *Pedal de Dominant*. Els divertiments es situaran en processos modulants que conduiran respectivament a la Dominant o a la Tònica. Major varietat i riquesa harmònica es pot observar en el primer i el tercer d'aquests, els quals recorren zones tonals del relatiu menor (e), la Sub-

⁵³² El primer motiu escoltat a l'inici de la missa.

dominant (C), la Dominant (D) i fins i tot la Dominant d'aquesta (a) (quadre 015)⁵³³.

L'alternança de Tònica – Dominant, Dominant – Tònica (I-V; V-I) en el procés de propostes i respostes de les diferents entrades del subjecte i del contra-subjecte és escrupolosament respectada, tant a l'exposició (subsecció B), on se succeeixen les quatre primeres entrades, com a la part reexpositiva (subsecció B²), on se succeiran les entrades de la cinquena i a la vuitena.

Dels tres divertiments d'aquesta secció, només el central està reservat a l'orquestra. El primer (cc. 86-116) i el tercer (cc. 147-169) -aquestos dos donen preponderància a l'escriptura vocal- manifesten major interès harmònic, també per tenir un caràcter purament imitatiu. Tant l'un com l'altre presenten sengles sèries de cinquenes disposades en ordre descendent (procés de Dominant de la Dominant⁵³⁴), conferint-li d'aquesta manera, la previsible sensació d'instabilitat tonal. El segon divertiment (cc. 116-127), el purament instrumental, segueix immediatament al primer i ens retorna a la desitjada estabilitat tonal després d'haver conduït el discurs fins a l'òrbita de la Dominant (D). El tercer divertiment (cc. 147-169), novament amb textura contrapuntística, serveix de transició modulant per retornar i confirmar definitivament la tònica principal (G) on es romandrà fins arribar a la fi de la secció. La marxa d'aquesta quedarà truncada -després d'una breu coda (cc. 171-178)- per l'acord de setena sobre sensible atacat directament (en funció de semicadència) amb què finalitza. Precisament per mitjà d'aquest acord, i a més en la posició en què es troba

⁵³³ Vegem-se aquestes modulacions (cc. 86 - 116).

⁵³⁴ Evident confirmació, d'una altra banda, de l'ús i filiació d'aquestes músiques amb el sistema temperat.

disposat (tercera inversió VII +2), s'enriqueix el discurs dotant-lo d'un major dramatisme implícit. No trobem el seu ús en cap altra ocasió.

Textura i estructura.

Aquesta segona secció és -amb molt- la més densa i la més extensa de tot el Kyrie. Amb una duració de 112 compassos, suposa quasi el doble que la secció precedent (66). Però aquest és un fenomen que a l'oient li passa pràcticament desapercbut, per tractar-se de compàs *alla breve* i moviment *Presto*. És a dir, la sensació d'equilibri estructural roman en la memòria auditiva i no es veu escapçada, perquè la duració en temps real d'aquesta secció no difereix gran cosa de la primera. No obstant això, la sensació obtinguda per l'oient és, evidentment, de major riquesa, més varietat harmònica i major dinamisme.

El propi estil fugit escollit per Pons per a aquesta secció, ens ofereix una textura imitativa molt més elaborada, sent la de major qualitat artística de tot el Kyrie. La primera part (**B**, cc. 67 - 84), sempre en l'àmbit de la Tònica, ens presenta les quatre primeres entrades del subjecte i del contra-subjecte. La segona part (**B¹**, cc. 86 -128) és un episodi destinat als divertiments: el primer, de textura predominantment vocal i sentit harmònic de marxa, amb caràcter modulant. En ell es produiran els intents d'estrets generats a partir d'imitacions contrapuntístiques, obtingudes després de la manipulació del material temàtic nascut tant del subjecte com del contra-subjecte, qüestió que li confereix un major interès artístic. El segon divertiment -instrumental- i de major senzillesa, és utilitzat per a aconseguir l'estabilitat necessària afermant la nova tonalitat (**D**),

per sobre la qual es produirà la reexposició, novament amb les quatre entrades del subjecte i contra-subjecte (**B**², cc. 129 -144). La darrera part (**B**³) està destinada al tercer divertiment realitzat pel *tutti*, novament en sentit harmònic modulant que es veurà perfectament arrodonit quan es recupere definitivament la tònica principal per a la coda final (quadre 016).

4.3.2.4.

Kyrie II (Secció C).

Aquesta tercera secció -amb caràcter plenament conclusiu- és utilitzada des de paràmetres diferents, com aquella última part que completa el *puzzle*, la darrera anella de la cadena, l'última columna de l'edifici, per mitjà de la qual s'aconseguirà que el conjunt tot del temps oferisca la sensació de quelcom complet i acabat, mostrant-nos així un perfil arquitectònic basat en una equilibrada estructura, amb la qual s'obtindrà la forma definitiva del producte artístic finalitzat.

Les tensions aconseguides es relaxaran, el dinamisme adquirit es tornarà en serena calma de caràcter reposat, i amb l'enunciat de la darrera súplica del text (Kyrie eleison) -repetida fins a quatre vegades en aquesta ocasió- s'aconseguirà la conclusió de la pregària amb la qual comença, pròpiament, la litúrgia de la missa.

Ritme i melodia.

Sense propostes que modifiquen agògicament el moviment o el compàs, es continuarà mantenint el mateix pols extern i el principi binari regirà constant. Les clares indicacions alternants de volum dinàmic mostrades (Kyrie: *piano*, eleison: *forte*) són una mostra més que cal tenir en compte, i seran utilitzades per a aconseguir el caràcter conclusiu que presideix tota aquesta darrera secció.

Les línies melòdiques vocals es limitaran amb exclusivitat a procedir per moviment conjunt, sobre valors llargs -pràcticament un únic so per compàs-, trobant-se duplicat el segon cor per la parella d'oboès en escriptura *coll la parte*

(cc. 181 ss.). Els violins imitaran la mateixa idea de les veus, però per disminució, en una progressió unitònica descendent per graus (cc. 179 -183; 188 -192). Tot açò per sobre la gran Pedal de Dominant que emmarca tota la secció, mantinguda pels baixos i les trompes.

Recursos harmònics.

Harmònicament aquesta secció suposa el retorn definitiu a la tònica principal (G), que quedarà completament confirmada amb els dos processos de retorn Dominant – Tònica (V-I), que es corresponen estructuralment amb les dues parts semblants que la formen (cc. 179 - 187; 188 - 196). També, per estar escrit en valors llargs que cobreixen un compàs per acord -com s'ha dit-, l'harmonia resultant és clarament homòfona, succeint-se l'alternança d'acords de I i V graus -a manera de grans columnes sonores-, mitjançant les quals la pulsació interna desapareix en favor del propi ritme harmònic proposat. Amb aquest procés harmònic que se segueix en cada una d'aquestes dues parts idèntiques, obtindriem una silueta semblant a la mostrada pel perfil d'unes dents de serra, estant tot aquest procés emmarcat dins d'una gran Pedal de Dominant (gràfic 010).

Textura i estructura.

Aquestes dues parts (subseccions C i C¹) de nou compassos de duració cadascuna estan clarament subdividides en dos fragments que es repeteixen literalment en la segona sub-secció (C: *h, i*; C¹: *h¹, i¹*), obtenint-se d'aquesta manera, possiblement, la secció d'estructura més regular i simètrica de tota la missa.

Per tot allò que s'ha descrit fins ací, s'haurà deduït la textura evidentment homofònica en la qual s'emmarca aquesta secció. En ella, les veus reiteren un procés canònic a doble cor i a dos compassos de distància, en contrapunt de la primera espècie. Però l'estaticitat que aquest procés proposa, es veu clarament contrarestada pel dinamisme que l'escriptura reservada en l'orquestració als violins -de contrapunt imitatiu i variat per disminució de valors- li ofereix, mentre les veus enuncien el mot Kyrie⁵³⁵.

Tot el Kyrie finalitzarà recuperant la idea exposada en el primer compàs de la introducció orquestral, el primer motiu temàtic que s'ha escoltat⁵³⁶, inclusiu amb la mateixa instrumentació, però –per motius del nou compàs en què reapareix- evidentment amb diferent grafia. Malgrat açò, tant la interpretació com el resultat sonor seran idèntics en ambdós moments pels diferents *tempi* emprats en cadascun d'ells. Amb aquesta última reexposició d'aqueix motiu temàtic (exemple 054)⁵³⁷ es pretén arribar a la fi del Kyrie, exactament com es va començar. Serà també l'orquestra l'encarregada de repetir aqueixa idea, i encara que només supose un breu instant de recapitulació –en escoltar-se una sola vegada sense cap repetició-, és suficient perquè la memòria auditiva la retinga i la reconega. La sensació de final plenament conclusiu s'aconsegueix, d'aquesta manera, amb tota naturalitat.

⁵³⁵ Cfr.: cc. 179 – 184; 188 – 192.

⁵³⁶ Just aquella que presentàvem com una de les ferramentes utilitzades per aconseguir coherència i unió de totes les parts de la missa.

⁵³⁷ Que com ja s'ha dit, s'anirà recuperant tot al llarg de la missa per servir també de fil conductor i d'unió entre algunes de les seues parts.

4.3.3.

GLORIA IN EXCELSIS DEO.

Ja es va veure com es manté en el temps el costum barroc de fragmentar els textos de determinades oracions o pregàries, convertint-les en temps musicals diferents entre si, però tots ells concatenats amb evidents criteris de continuïtat, que es manifesten en la uniformitat tonal, alternança de ritmes, compassos, *tempi* contrastants, etc. De fet, grans compositors del període Clàssic centreuropeu van continuar amb aquesta mateixa tradició. Cap recordar ací per exemple a W. A. Mozart i la seua *Missa in C minor* K 427/417a de 1.783, on divideix el seu Gloria en vuit temps o parts diferents: Gloria, Laudamus te, Gratias agimus Tibi, Domine Deus, Qui tollis peccata mundi, Quoniam tu solus sanctus, Jesu Christe i Cum sancto Spiritu (quadre 016).

Seguint amb aqueix mateix criteri de dividir en temps separats les parts de la missa que desenvolupen un text literari més ampli, Josep Pons va augmentant a poc a poc aquesta fragmentació en les seues misses al llarg del temps. Així, si no estem equivocats en la situació temporal del seu catàleg per a l'ordinari⁵³⁸, veiem que en la *Missa en D* fragmenta el Gloria en set parts diferenciades (quadre 009). El Gloria que ens ocupa està dividit en quatre parts distintes, encara que quan fóra interpretada dins de la litúrgia -complint les funcions per a la que va ser composta- s'havien d'interpretar seguides i sense a penes interrupció entre

⁵³⁸ Recordem que només dos de les seues quatre misses estan datades amb total seguretat i que després de l'anàlisi d'elles que hem realitzat -per l'evolució que apreciem en el seu llenguatge musical, pel lloc on van ser compostes i per les altres raons ja exposades en el seu moment- situem la missa sobre l'antífona *Ecce sacerdos magnus* composta en 1.786 a Còrdova com la primera del seu catàleg i la missa en D composta a València -açò és després de 1.791- com la darrera.

elles. Però malgrat aquesta fragmentació la unitat de forma, coherència i continuïtat del Gloria com oració sencera s'aconsegueix plenament -com es veurà en l'anàlisi detallada- pels propis mitjans utilitzats.

L'alternança de ritmes i compassos se'ns mostra de forma evident en comparar els diferents temps; de fet, cada una de les parts del Gloria està escrita en un compàs diferent:

Gloria c ; Gratias $\frac{3}{4}$; Qui tollis $\frac{3}{4}, \text{c}$; Cum Sancto Spiritu $\frac{3}{4}, \phi$.

La utilització de les forces és una altra ferramenta que col·labora amb el mateix fi, situant-se les parts amb grans masses sonores del *tutti* en els temps extrems i reservant les dues parts centrals per a les diferents combinacions de les veus solistes. Però tota aquesta intencionalitat se'ns mostra definitiva quan es compara el pla tonal seguit, que revela un procés subjacent d'absolut equilibri i amb una fluida transició entre l'un i l'altre temps, en formar entre tot el Gloria a manera d'una gran fórmula cadencial, amb la qual s'aconsegueix una perfecta transició entre els respectius temps i una continuïtat natural, obtinguda per aqueix meditat procés de concatenacions tonals (gràfic 011) que s'inicia i conclou en la tònica principal de la missa (G), i que està format pel segon grau (A) i la Dominant (D) (quadre 017).

4.3.3.1.

GLORIA.

4.3.3.1.1.

Introducció orquestral.

Novament es reprèn en aquesta introducció orquestral el mateix caràcter d'obertura teatral -fins a cert punt aliena a l'esperit de les músiques que continuen- que ja s'havia mostrat a la introducció del Kyrie. De fet, la primera part d'aquesta, es una repetició idèntica dels catorze primers compassos d'aquella altra. Es troba escrita tota en la mateixa tonalitat (G), qüestió que sabem era fins cert punt habitual, perquè amb aquesta uniformitat tonal s'obté a més un altre aspecte que contribueix a la unitat de la forma total, aconseguint així també una major coherència interna de les seues parts. La unitonalitat és també utilitzada com un criteri més de unificació. Tota aquesta secció introductòria, amb vint-i-set compassos de duració, està escrita en compàs de c , en Sol major (G) i amb la indicació de moviment d'*Allegro con Spiritu*.

Ritme i melodia.

Per aquesta secció orquestral també es prefereixen les fórmules rítmiques binàries per continuar insistint certament amb aqueix caràcter solt i desenutjat, que no faria presagiar que es tracta d'afrontar -tot seguit- la primera part de l'oració⁵³⁹. És a dir, malgrat estar escrita tota la introducció en compàs de quatre

⁵³⁹ Però és possible que precisament el que es pretén siga això, mostrar que el "Gloria" és un himne eufòric d'alegria i lloança: *Gloria in excelsis Deo!*

temps (c), novament la continuïtat de la línia melòdica s'obté mitjançant l'addició de múltiples accions rítmiques bàsiques (petites cèl·lules binàries amb només un Arsi i una Tesi). Però no obstant ser aquesta la dinàmica general, també és cert que –en ocasions- el resultat de combinar unes cèl·lules rítmiques binàries amb els seus accents (l'ictus rítmic principal d'aqueix motiu) desplaçats⁵⁴⁰, amb altres cèl·lules d'accentuació plenament tètica⁵⁴¹, s'aconsegueix dotar de major continuïtat al passatge. La qual cosa, transcendeix el caràcter de lleugeresa i la certa simplicitat que podia apreciar-se, superant-lo amb la intuïció de cert esperit proper a la “música culta”, i subratllar determinats accents per mitjà d'acords dissonants⁵⁴² -disposats sobre part dèbil- resolent-se immediatament sobre l'ictus rítmic del compàs següent (exemple 076). Mitjançant l'esmentada combinació d'accents es produeix un efecte de ritme sincopat amb el què s'aconsegueix enriquir amb un major interès el fragment, en trencar la possible monotonia a la qual es podria haver-hi arribat per la constant igualtat rítmica que presideix el discurs precedent. Un efecte semblant s'aconsegueix, per exemple, en atacar directament les veus superiors sobre les parts dèbils del compàs, amb un disseny melòdic repetit en els baixos –dins d'un procés cadencial d'afermament tonal-. La qual cosa enriqueix el dit passatge amb una sensació de ritme “a contratemps” per trencar l'orde lògic de continuïtat en la successió de l'accentuació (exemple 075).

⁵⁴⁰ Les quals anomenarem protètiques.

⁵⁴¹ Es a dir, alternant l'orde dels seus respectius accents (exemple 075).

⁵⁴² Situant l'acord de setena de Dominant en posició fonamental i repetint la mateixa fonamental de l'acord a la vuitena alta, per tal d'aconseguir un interval dissonant de segona en les veus superiors.

Les idees melòdiques, pel seu lloc, segueixen criteris semblants als ja mostrats en la introducció del Kyrie, generant-se les seues línies melòdiques a partir del desplegament arpegiat d'un acord –preferint-se també majoritàriament el de Tònica- (exemple 077) i recurrent en ocasions a les notes de pas, brodadures i altres artificis melòdics sense valor harmònic per unir els salts intervàlics.

Recursos harmònics.

En línies generals el procés tonal seguit en la introducció del Gloria, continua amb els mateixos criteris que s'havien posat de relleu en la introducció del Kyrie. Les seues dues parts repeteixen l'esquema del frontispici grec ja comentat. La primera part, amb sentit harmònic de marxa, condueix el discurs des de la Tònica fins la Dominant; la segona, recorre al mateix procés en sentit invers, tornant la sensació d'estabilitat que proporciona l'arribada del retorn de la Tònica. No obstant això, en cap moment s'abandona la tònica principal de tota la missa (G), que ho és també d'aquest temps (gràfic 012).

En el ritme harmònic continua sent una constant, que pràcticament no s'interromp en cap moment, el mantenir la preponderància d'un sol acord per compàs. De fet, dels vint-i-set compassos dels que consta aquesta introducció orquestral, en vint ocasions coincideix l'atac de l'acord de Tònica sobre el primer temps del compàs; només en una ocasió s'utilitza un acord diferent sobre cada pulsació (a més emmarcat dins d'un clar procés cadencial: I – IV $\frac{6}{4}$ – I $\frac{6}{4}$ – V – I)⁵⁴³;

en tretze ocasions s'utilitzen dos acords per compàs coincidint rítmicament amb

⁵⁴³ Cfr.: cc. 6.

les parts fortes –constituïnt un vertader ritme *alla breve* i només en tres ocasions s'utilitza un acord sobre un grau modal (VI)⁵⁴⁴. En totes elles a més, es tracta d'algunes de les fórmules cadencials ja esmentades: I–VI–V₅–V₇–I; I–VI–II₆–
+

V₅–I (exemple 079).

Textura i estructura.

La secció d'introducció es troba dividida en dues parts (subseccions Z i Y) de tretze compassos de duració cadascuna⁵⁴⁵. D'altra banda, si seguim el procés tonal, cadascun dels seus fragments respon perfectament a la citada estructura, complint tots dos específicament amb l'esperat complement a la funció estructural que aquest assumeix. Així, el primer fragment (z, cc. 1 – 7) afirma la tònica principal (G); el segon fragment (y, cc. 7 – 14) evoluciona fins la Dominant (D); els següents (y', cc. 14 – 21; x, cc. 21 – 27) són un reflex invers del camí recorregut pels dos primers (gràfic 013). Pel seu costat, l'enllaç de les frases es produirà sobrepassant la línia divisòria del compàs; és a dir, l'últim *ictus* rítmic resoldrà tèticament sobre el primer temps del compàs, punt en el qual s'inicia el nou fragment⁵⁴⁶, aconseguint d'aquesta manera una perfecta

⁵⁴⁴ Cfr.: cc. 13, 21, 23; (exemple 078).

⁵⁴⁵ Aquesta certa simetria en les frases contrasta amb les altres seccions que, possiblement motivat per la clara influència que el text exerceix, responen a principis rítmics ben diferents, amb un caràcter més bé fraseològic i de més difícil regularitat.

⁵⁴⁶ Podríem considerar que s'utilitza un punt d'unió entre els dos fragments amb el qual s'aconsegueix una perfecta concatenació dels mateixos. Ens atrevim a cridar-lo *ictus pivot* o *d'enllaç*, seguint el criteri harmònic que Piston aplica per als acords o notes que actuen de pont o d'enllaç en les modulacions. Cfr.: “nota pivote” i “acorde pivote” en (Piston, [1.987] 2.001: 24 – 25; 215 – 216; 229 – 230).

concatenació de tots els fragments⁵⁴⁷. La textura amb què es desenvolupa ho és de caràcter plenament instrumental i de melodia acompanyada. Aquesta qüestió es veurà sustentada amb les disposicions acòrdiques -majoritàriament en estat fonamental- o per mitjà del desplegament arpegiat de l'acord en el baix per tal d'imprimir nova sensació de mobilitat. Cal destacar que en alguns moments, els recursos emprats ofereixen realment interessants sonoritats de caràcter plenament orquestral, per l'escriptura utilitzada amb dobles o triples cordes⁵⁴⁸ o bé amb notes repetides amb figuració de semicorxeres en els violins (exemple 080), o reforçant també d'aquesta manera la sonoritat de notes amb funció harmònica que els vents mantenen duplicades com a sons llargs⁵⁴⁹. Tot això, és reflex i posa de relleu un notable coneixement –per part del compositor- de les possibilitats tècniques d'aquests instruments i la condició d'haver-hi adquirit ja un cert ofici com orquestrador.

Per finalitzar la introducció orquestral es recuperarà la idea, ja utilitzada (exemple 081)⁵⁵⁰, d'atacar consecutivament per tres vegades l'acord de Tònica (novament ens apareixen les fórmules rítmiques ternàries) –disseny rítmic amb el qual se li confereix un caràcter plenament afirmatiu i conclusiu- tenint com referent intencionat el segon incís del motiu temàtic que apareixia en el primer compàs de la introducció del Kyrie (exemple 082) -primer compàs de la missa- d'on naix aquesta idea⁵⁵¹.

⁵⁴⁷ Vid.: quadre 013, on es pot comprovar com els fragments s'enllacen montant a les acaballes els uns dels altres..

⁵⁴⁸ Cfr.: cc. 1 – 3.

⁵⁴⁹ Cfr.: cc. 21 – 24.

⁵⁵⁰ Cfr. al respecte: Kyrie: cc. 1- 2 ; 16 ; 42 – 44 ; 65 ; 197 – 198.

⁵⁵¹ Cfr. : cc. 27.

4.3.3.1.2.

Et in terra pax (Secció A).

El Gloria s'inicia realment en aquesta secció. Es tracta d'un passatge *a solo* de tenor amb caràcter melòdic, molt líric i ritme lliure, tot duplicat pels primers violins amb acompanyament *coll la parte*. D'aquesta manera ens s'introduïm en el text del primer versicle: *et in terra pax hominibus bonae voluntatis*⁵⁵². A aquesta intervenció del solista –a manera de crida- respondrà el ple de la capella en un fragment a dos cors enfrontats, alternant les seues curtes intervencions -d'una sola frase textual- i romanent en silenci mentre l'altre cor li respon. Aquest joc de propostes i respostes es produirà sempre amb l'entrada d'un cor abans d'haver finalitzat el que li precedeix, amb la qual cosa es confereix major dinamisme al fragment; tot i això, en imitacions directes a manera de *coro spezzatto*⁵⁵³. D'altra banda, es té bona cura de que aquestes intervencions corals finalitzen unint-se totes les veus sempre de forma homofònica⁵⁵⁴, per la qual cosa s'aconsegueix una major sensació afirmativa en reforçar notablement la intel·ligibilitat del text. La secció finalitzarà amb una breu intervenció de l'orquestra -repetida vuitena baixa a un compàs de diferència-, recuperant el motiu amb escriptura de ritme

⁵⁵² L'inici de l'oració, amb l'aclamació de lloança *Gloria in excelsis Deo* estava reservat perquè l'entonara el celebrant –com al cant gregorià-, a qui respondria immediatament l'entrada eufòrica de la capella amb la resposta textual: *et in terra pax* . .

⁵⁵³ Per a Rubén López Cano aquest tipus de recursos imitatius, que es produeixen amb la utilització d'intervencions alternades dels dos cors, podrien tipificar-se com la figura retòric musical *Anaploce*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 177).

⁵⁵⁴ Aquest tipus de recursos apareix tipificat com la figura retòric musical *Noema*. "A pesar de tratarse en principio de un acorde consonante y suave que se introduce en un contexto polifónico con el cual contrasta notablemente, en los estudios recientes se utiliza para este término de manera especial para referirse no a un solo acorde, sino a toda una sección homofónica insertada en un contexto polifónico". (López Cano, 2.000: 175).

llombard (ja comentat en el Kyrie); motiu que servirà d'enllaç i unió entre les dues seccions⁵⁵⁵.

Ritme i melodia.

La proposició encomanada al tenor a solo -que serveix d'introducció- conté recursos melòdics que són propis de passatges solistes vocals amb una notable influència italianitzant. Inclou recursos considerats de caràcter més bé instrumental, com diversos salts intervàlics de vuitena dins de la mateixa paraula⁵⁵⁶, vocalitzacions melismàtiques obtingudes desplegant en forma d'arpegi l'acord de setena de dominant⁵⁵⁷, etc., tot això a més en una duració de sols sis compassos. És per la sensació que s'obté d'una intencionalitat evident de voler canviar notòriament el caràcter d'aqueixa música per al solista, pel que pareix deduir-se la clara preferència de l'estil *belcantista* -quan la frase es compona per a ser interpretada per un solista vocal-: és a dir, música lleugera de teatre enfront dels recursos més arcaïtzants que apreciem en les intervencions corals i que ens mostren una música més piadosa.

Menció a part mereixen les apoiatures, donat que són constants els girs que prenen com a base la apoiatura per decorar la línia melòdica. Rítmicament també sembla destacable la utilització sovint de la apoiatura breu (*acciatura*)

⁵⁵⁵ Ja hem comentat que aquesta és una més de les idees utilitzades com eix vertebrador; mitjançant el qual s'obté major coherència i cert esperit d'unitat formal superior en tota la missa -al recuperar-la periòdicament-, en posar l'oient en funcionament la seua memòria auditiva, sense cap esforç per la senzillesa d'aquesta idea. Cfr.: cc. 84 – 85.

⁵⁵⁶ Cfr.: cc. 30, 31.

⁵⁵⁷ Cfr.: cc. 32.

sobre corxera -escrita amb abreviatura- seguida de dues semicorxeres⁵⁵⁸. Aquest és un recurs rítmic i melòdic clarament tipificat i molt usat pels compositors de l'últim quart del segle XVIII. Segons Guillermo Graetzer (Graetzer, [1.965] 1.989: 21-23) s'ha d'interpretar mesurant-lo com quatre semicorxeres per a totes les músiques d'aqueix període (exemple 083).

Es en aquesta secció també, quan es reprèn la melodia de l'antífona - novament disposada com cant pla de llargs valors-, a dues veus en imitació canònica a la cinquena descendent i un compàs de diferència en aquesta ocasió. Serà a la veu de tenor del segon cor a qui se li encomane l'exposició d'aquesta, presentant el cant ferm situat en la dominant (exemple 084) -exactament com hem vist ocorria a l'antífona gregoriana original-, seguit de l'alt del segon cor en una imitació variada només en el ritme, de tal forma que continga una síncopa llarga (exemple 085). Tot això, mentre es produeix una modulació introtonal, repetint en forma de proposta i resposta -alternativament- els baixos de l'un i l'altre cor l'inici, el cap de la idea melòdica, que el cantus firmus així presentat suposa (exemple 086). Podem veure que per a aquest procés el baix del segon cor realitza una progressió unitònica ascendent per graus conjunts, començant en la tònica principal, la qual serà imitada melòdica i rítmicament pel baix del primer cor, a intervals de quarta justa ascendent i un compàs de distància⁵⁵⁹. Aqueix mateix interval ve imitat també pel tiple del primer cor, eliminant la repetició de la primera nota i deixant l'interval de tercera descobert (exemple 087). Val la pena d'insistir una vegada més que aquest interval melòdic de tercera

⁵⁵⁸ Formant melòdicament una brodadura superior o inferior, indistintament, o quatre semicorxeres descendents per graus conjunts.

⁵⁵⁹ Aquest procés de repeticions d'un model que ascendeixen a més per graus conjunts en forma de seqüència d'una mateixa idea estan tipificats com la figura retòric musical *Gradatio*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 136).

menor descendent naix directament de l'antífona gregoriana, com ja es va mostrar (exemple 040).

Recursos harmònics.

Per la seua simplicitat i economia de recursos harmònics, podríem situar aquesta frase del tenor solista com relativament propera a les pautes estètiques que s'han convingut en adscriure a la tercera època de l'estil galant. Enfront d'açò, l'atapeït teixit contrapuntístic que l'entrada dels cors -amb les seues imitacions- desenvolupa, suposa una decidida intencionalitat de contrast. Aqueixa pròpia dinàmica d'imitacions que es produeixen entre els dos cors origina també una major densitat, en augmentar la riquesa harmònica com a conseqüència del propi llenguatge imitatiu utilitzat. Serà precisament en la part central d'aquesta secció (subsecció B) on es concentre la major varietat harmònica, pel propi caràcter modulant en el que es troba escrita. Les tonalitats per les que transcorre el discurs estan situades vertaderament a prop, no desplaçant-se més enllà del primer grau de veïnat⁵⁶⁰. Però no tractant-se de cap modulació definitiva, més prompte pel contrari, l'objecte abastat és crear una secció modulant, amb aqueixa inestabilitat que s'aconsegueix mitjançant una sèrie de modulacions passatgeres. Aquesta part central està força flanquejada per les dues parts extremes (subseccions A i C) que romandran invariablement aferrades a la tònica principal (G).

Però la dinàmica que segueix el ritme harmònic, no obstant, continua sent majoritàriament d'un sol acord per compàs. D'entre els cinquanta-sis compassos

⁵⁶⁰ Les tonalitats abastades són: tres vegades el relatiu menor (e); i una vegada la Dominant (G), la dominant de la dominant (a) i el relatiu major d'aquesta (C), respectivament. Vid.: quadre 017, on també es reflecteix aquest trànsit modulant.

dels que consta aquesta secció, només en catorze ocasions es contempla l'ús de més d'un acord per compàs, coincidint totes elles amb processos cadencials i situades en la part central (subsecció B), que és un episodi de caràcter específicament modulant com ja s'ha dit. Els dos compassos encarregats a l'orquestra perquè actuen com episodi d'enllaç i transició entre les dues seccions d'aquest temps (A i B) tenen una inusual velocitat, pel que fa a la successió del ritme harmònic, en utilitzar un acord en cada part del compàs i reforçar per mig d'aquest recurs el propi procés cadencial -amb clara intencionalitat d'afirmació tonal- en el qual està immers (exemple 079).

Pel que fa a les dissonàncies aconseguides no es va més enllà de la utilització de l'acord de setena de dominant; preferint-se la posició en estat fonamental ($\vee \text{7}$) i la primera inversió ($\vee \text{6}$) a altres disposicions⁵⁶¹. La resta de

dissonàncies que es produeixen són per motius melòdics (notes de pas, retards, apoiatures, florejos, etc.) i no tenen valor harmònic.

D'altra banda, és interessant destacar la utilització de les dobles apoiatures cromàtiques sobre l'acord de Tònica que les veus realitzen⁵⁶² i com s'evita aquest mateix procés en l'escriptura per a les cordes⁵⁶³. Al mateix temps, és curiós el recurrent que resulta la notable utilització del procés de les pedals, indistintament disposades per sobre la Dominant o sobre la Tònica. Així per exemple, podem

⁵⁶¹ Dotze vegades en estat fonamental i sis vegades la primera inversió. Invariablement s'arriba a la dissonància per moviment de grau, i en totes les ocasions aquest acord precedeix escolàsticament al de tònica, sobre el qual resol.

⁵⁶² Com un altre recurs melòdic que no interfereix en la marxa harmònica, que també havíem vist la seua utilització al Kyrie. Un dels traços identificats com pertanyents a la tercera fase de l'estil galant.

⁵⁶³ Cfr.: els cc. 53 – 54.

comprovar-ho en advertir que dels cinquanta-sis compassos d'aquesta secció, en vint-i-vuit d'ells (exactament la meitat de la duració total) ens trobem dins d'aqueix procés; bé siga sobre la Dominant (D), la tònica principal (G) o per sobre dominants secundàries, com ara la dominant de la tonalitat relativa menor (h), o la dominant de la dominant (D_D , a). Quan s'utilitza la sensació suspensiva de la semicadència, disposada per sobre de la dominant del to principal (D) o la dominant de la tonalitat relativa menor (h), és curiós que la dita suspensió es produeix rítmicament sempre -i és una constant-, sobre la tercera part del compàs seguida de silenci⁵⁶⁴.

Textura i estructura.

Al no variar de text en tota la secció, es produeix una situació fins a cert punt inusual⁵⁶⁵, ja que la reiteració pels cors de la proposició textual “bonae voluntatis” és realment notòria. Fins a un total de vint-i-una vegades⁵⁶⁶ es repetirà aqueix text en tan sols cinquanta compassos (cc. 34 - 84). El concepte subjectiu de bondat, d'home bo, de bona voluntat que pretén transmetre's, queda didàctica i maldadament exposat -a base de la insistent repetició- quedant persistentment assumit, encara que siga de manera inconscient, per la memòria

⁵⁶⁴ Cfr.: per exemple els cc. 39; 51. Aquest recurs també està tipificat com la figura retòrica musical *Aposiopesis*. Cfr.: (López Cano, 2.000:196).

⁵⁶⁵ Ens resulta difícil trobar una missa publicada de Mozart o Haydn en la que aquesta frase es trobe repetida més de cinc vegades. Per exemple: Haydn, F.J.: Missa Brevis St. Joannis de Deo "Kleine Orgelmesse" Hob. XXII: 7 de 1.775: una vegada. Pauken mass "Mass in time of war" de 1.796: dues vegades. Nelson Mass in D minor s.d.: quatre vegades. Harmoniemesse, Hob. XXII:14 de 1.802: cinc vegades. Mozart, W. A.: Mass in C Major K 258 de 1.776: una vegada. Mass in C Major "Coronation" K 317 de 1.779: una vegada. Mass in C Major K 339 de 1.780: tres vegades. Mass in C minor K 427/417a de 1.783: quatre vegades. Mass in F Major K 192/186f de 1.774: cinc vegades. Cfr.: (Haydn, 1.962; 1.988; i altres s.d.; i també Mozart, 1.992).

⁵⁶⁶ Creguem veure en la reiteració del número tres un total de set voltes, la suposada representació de la sublimació de la perfecció màxima ($21 = 7 \times 3 = 3+3+3+3+3+3+3$).

auditiva de l'oient. Aquest, no obstant, seria un recurs que delata la pervivència de determinades ganyotes de l'estil barroc compartint espai físic i temporal amb aquella lenta evolució que al llarg del temps aniria produint-se, fins arribar a les últimes misses del segle, ja immerses en una altra dinàmica per la permeabilitat social que va permetre l'assumpció dels alguns postulats estètics de més enllà dels Pirineus. Perquè part d'aquesta secció, no obstant això, presenta un acompanyament de les cordes a l'uníson en moviment de corxeres⁵⁶⁷, semblant a la presentada en la subsecció B (cc. 50 - 60) del Kyrie⁵⁶⁸.

Sembla interessant insistir-hi en l'estructura tripartida que aquesta secció ens mostra, la qual cosa es veu reforçada pels plantejaments harmònics que presenta. De tal manera, que la intencionalitat d'organitzar en tres parts aquesta secció es veu clarament reforçada per la unió d'estructura, textura i harmonia, que seguint un criteri semblant als mostrats anteriorment, manté en la Tònica les seccions extremes i utilitza d'aquesta manera la part central com a moment idoni per efectuar les fluctuacions modulants que trobe lloc.

Aquestes fluctuacions es produiran, com hem dit, sobre textures també diferents. Així, la primera part (subsecció A) ve estructurada per dos fragments contrastants. El primer (*a*: cc. 28 - 34), amb el solo de tenor; el segon (*b*: cc. 34 - 39), amb l'entrada dels cors que produiran dues entrades amb imitació canònica a la quarta i un compàs de diferència, proposant el model únic a imitar el segon cor (exemples 088, 089). En la segona part (subsecció B), el primer fragment (*c*

⁵⁶⁷ Que naix de la brodadura superior que apareixia al compàs vint-i-cinc i ja hem mostrat a l'exemple 077.

⁵⁶⁸ Trobem un plantejament que guarda relativa semblança també pel mateix tipus d'orquestració en l'Agnus Dei de la Krönungmesse de W.A. Mozart, que havia estat composada set anys abans que la missa de Josp Pons, el 1.779. Cfr.: (Mozart, KV 317. Editio Musica Budapest Z. 9043, sd.: 95- 97. Dover Publications, 1.992: 170 - 171).

cc. 40 - 51) continua amb la mateixa textura de imitacions canòniques –ara directes i també a distància de compàs- les quals es produiran sobre tres models distints; el primer cor presentarà els dos primers i el segon el tercer. En el segon fragment (*d*: cc. 52 - 66) la pedal intermèdia de Dominant, que mantenen trompes i alt de primer cor serveix com a suport per a introduir de vell nou el cant pla pel tenor del segon cor en aquest cas (exemple 090), que s'escoltarà acompanyat pel motiu que serveix de model a la progressió introtonal -que els baixos de l'un i l'altre cor imitaran- per a conduir tonalment fins la Tònica. La secció finalitzarà amb la tercera part (subsecció C) en la que la repetició idèntica d'un fragment complet (*e* cc. 66 - 75; *e'*: cc. 76 - 84) serveix per a arrodonir tota aquesta primera secció (A) i els dos compassos de l'orquestra que serveixen d'unió amb la següent secció (B) -amb la fórmula rítmica escoltada en la introducció i ja comentada- també li atorgaran major coherència.

4.3.3.1.3.

Laudamus te (Secció B).

Aquesta secció es tracta d'un passatge solista destinat a la veu d'alt i també amb un caràcter absolutament belcantista. Manté el mateix compàs i *tempo*, i al llarg dels quaranta tres compassos dels que consta presentarà un ampli desplegament de recursos -plenament solistes- i amb una dificultat tècnica d'interpretació realment propera al virtuosisme vocal, pels problemes específics de respiracions que les llargues vocalitzacions melismàtiques que es desenvolupen afegissen.

Ritme i melodia.

En aquesta secció la continuïtat s'obté per la reiteració del text literari, mitjançant frases amb tractament sil·làbiques o llargues vocalitzacions melismàtiques -sense cap diferència de recursos amb un ària escrita per a l'escena- plenament virtuosístiques. Per això, el tractament melòdic de la veu és pràcticament instrumental, sense que el compositor s'impose limitacions de fórmules rítmiques, contenint puntets i abundants decoracions per mitjà de notes petites (exemple 091), salts intervàlics, marxes melòdiques en la mateixa direcció (exemple 092), desplegaments d'acords -fins i tot el de setena de Dominant- (exemple 093) i llargues vocalitzacions melismàtiques sobre la mateixa síl·laba⁵⁶⁹. Encara que, malgrat açò, la tensió adquirida per un salt intervàlic determinat és contrarestada -inevitablement- per una clara

⁵⁶⁹ Cfr.: cc. 101 – 106.

intencionalitat de dràstic canvi de direcció de la línia melòdica⁵⁷⁰. Es a dir, la melodia flueix flexible de manera vertaderament inspirada, com si es tractara de les aigües d'un riu, amb les seues ondulacions, salts i agilitats. Per mitjà d'aquestos recursos, el caràcter que aquesta secció ens ofereix és de clar jubile i desbordant alegria. El text pot clarament admetre aqueixa interpretació de gaubant felicitat.

Recursos harmònics.

Una vegada més, l'estructura es veurà clarament emmarcada pels propis processos harmònics que se segueixen. D'aquesta forma les dues parts extremes se situen clarament en l'àrea d'influència tonal de la Tònica i la part intermèdia se situa en la zona de la Dominant. Resultant novament interessant el procés d'anada i tornada que se segueix entre els fragments *j* (cc. 108 – 111) i *k* (cc.112 – 115); (gràfic 013). Es continuen preferint les disposicions acòrdiques en estat fonamental o primera inversió, però també trobem la utilització de la segona inversió de l'acord de setena de Dominant (V+6) en una marxa del baix per graus conjunts, com volent produir l'efecte de grans notes de pas (exemple 094) amb el què es confereix major sensació de moviment al discurs. No ens resulta nova la utilització per Pons de llargues pedals inferiors, sobre la Dominant sostingudes pels baixos⁵⁷¹; o intermèdies, sobre la Tònica⁵⁷² o la Dominant⁵⁷³, mantingudes pel parell de trompes. El fet que es romanga invariable la tònica

⁵⁷⁰ Cfr.: cc. 122 – 126.

⁵⁷¹ Cfr.: cc. 101 – 106.

⁵⁷² Cfr.: cc. 107 – 110.

⁵⁷³ Cfr.: cc. 111 – 118.

utilitzada (G), sense intencionalitat visible d'efectuar cap modulació definitiva, demostra que l'interès del compositor en aquesta secció no està en l'harmonia i els seus processos, sinó en el cant, en aconseguir un apropiat lirisme de la línia melòdica.

Textura i estructura.

L'orquestra es manté en segon terme i es limita a acompanyar com a màxim *coll la parte*, com ara els violins primers⁵⁷⁴ o bé amb breus intervencions –que recorden anteriors idees ja emprades- que s'utilitzen per unir i donar continuïtat als versicles textuais (exemple 095). Però no obstant això, cal insistir-hi en la diferent concepció instrumental que s'utilitza per escriure la mateixa idea, bé siga per als instruments de corda o per als de vent⁵⁷⁵; així per exemple, trobem una vegada més com els violins repeteixen les notes -a mode de *tremolo*- mentre els oboès porten exactament el mateix, però en aquest cas escrit en corxeres, negres o blanques lligades⁵⁷⁶. És interessant destacar-hi com els violins produeixen en algun moment salts intervàlics repetits, en la pedal inferior de Dominant que mantenen els baixos amb figuració de negres, a l'ora que la veu flueix per sobre de tot això amb un llarg melisma de sis compassos de duració, amb la síl·laba “ca” de glo-ri-fi-ca-mus”⁵⁷⁷.

⁵⁷⁴ Cfr.: cc. 95 – 97.

⁵⁷⁵ Qüestió aquesta que ens informa del notables coneixements d'orquestració i organologia instrumental dels que Pons gaudia, malgrat tenir tan sols setze anys en aquell moment.

⁵⁷⁶ Cfr.: cc. 107 – 110; 120; 121 – 122; 123 – 126.

⁵⁷⁷ Cfr.: cc. 101 – 106.

D'altra banda, la relativament extensa tessitura emprada per al solista, reflecteix clarament que aquesta part estava destinada a ser cantada per un home⁵⁷⁸, ja que roman realment en un registre excessivament greu -perquè poguera resultar amb la brillantor que la música suggereix- si fóra cantat per una veu de contralt femenina o de xiquet. A cada versicle textual li correspon invariablement un fragment musical diferent, conferint-li una estructura semblant a la factura del motet (quadre 014). Així, l'estructura interna es genera en gran mesura a partir d'aqueixos versicles textuais: primer versicle (fragment *f* cc. 86 – 90) “Laudamus te”; segon versicle (fragment *gcc.* 91 – 95) “benedicimus te”; tercer i quart versicles (fragment *h* cc. 95 – 100) “adoramus te, glorificamus te”. Tota la secció presenta doncs una estructura també en certa manera tripartida, quedant així la primera part (subsecció D cc. 86 - 100) com certament expositiva del contingut literari; i és en aquesta on s'exposaran els quatre versicles amb un clar estil sil·làbic. La segona part (subsecció E cc. 100 - 119) es limitarà a realitzar repeticions textuais per sobre la utilització d'un estil absolutament melismàtic. La tercera part (subsecció F cc. 119 - 127) repetirà tres vegades el darrer versicle: “glorificamus te” de forma sil·làbica, qüestió que li confereix un caràcter plenament afirmatiu per concloure aquest moviment, que ho farà amb una breu intervenció de l'orquestra, reprenent el motiu ja conegut⁵⁷⁹ al qual se li afegeix la repetició per tres vegades de l'acord de Tònica, exactament com aparegué als compassos 26 i 27 per finalitzar la introducció orquestral (exemple 096). Així podem veure la evident intencionalitat del compositor per conferir-li major coherència al moviment sencer, al recuperar-hi aquells motius ja

⁵⁷⁸ Aquesta qüestió ja ha estat exposada. No obstant, no és habitual trobar-hi en les obres de Pons la utilització d'una *tessitura* tan ampla com aquesta (una onzena), si la part es destina al cor; aquestes extensions les reserva per a les veus escollides que tenien els cantors que exercien les parts solistes.

⁵⁷⁹ Cfr.: cc. 21; 23; 25 – 26; 86; de forma idèntica, perquè variat o per moviment contrari, podem trovar-lo en molts altres moments.

utilitzats, que la memòria auditiva reconeix amb suma facilitat i aconseguir d'aquesta manera la sensació de producte plenament arrodonit i finalitzat.

4.3.3.2.

GRATIAS AGIMUS TIBI.

Des del punt de vista de la utilització motívica es percep una estructura bipartida; però si afrontem la divisió estructural interna atenent a criteris tonals, podem apreciar més bé una forma ternària que situa en les parts extremes la tonalitat principal i en el centre una acumulació de processos harmònics i modulants, que ens situen durant una important part del temps tonalment sobre la Dominant (quadre 018). No obstant això, seguint els criteris exposats primerament, les dos grans parts en què es divideix aquest temps es troben perfectament delimitades per les tres intervencions orquestrals que l'emmarquen: introducció, interludi i coda. Tant en la melodia, com en el ritme o en l'harmonia, es continuen utilitzant recursos semblants als ja vistos en temps anteriors, i és notori també com, en determinats passatges, es produeix certa acumulació de recursos amb una intencionalitat explícita. Així per exemple, en una frase modulant de major interès harmònic, s'uneix també una textura més complexa i una espècie d'estretament de les imitacions contrapuntístiques. Però el sentit de l'equilibri formal, de continuïtat i prolongació que es percep en l'obra, s'aconsegueix plenament per la periòdica alternança de passatges amb major o menor densitat de textura i evident caràcter contrastant.

Malgrat optar per una divisió estructural binària, potser la utilització de la tonalitat de la major (A) i el compàs de $\frac{3}{4}$ en el que s'escriu, no siguen aliens a

certa intencionalitat retòrica difícilment tipificable, però pròxima al principi de perfecció associat al número tres. No obstant això, és innegable l'acumulació de principis ternaris pròxima al propi contingut semàntic del text literari. Així ocorrerà per exemple, quan s'escolten expressions referides a la grandiositat del poder diví, del déu pare rei dels cels i del déu fill. Tres alteracions en l'armadura pròpia de la tonalitat principal escollida; compàs de tres temps per a regir el discurs, ús de fórmules rítmiques principalment ternàries, tota la forma externa emmarcada dins de tres intervencions orquestrals, etc.

4.3.3.2.1.

Introducció orquestral.

Aquesta part del Gloria s'inicia amb una -relativament modesta- introducció orquestral de disset compassos de duració, que conté el germen de tots els materials temàtics que s'utilitzaran, tant per les veus com pels instruments: moviment melòdic preferentment de grau, ritmes ternaris bàsics, fórmules rítmiques simples, harmonia per sobre dels graus tonals i estructura interna tendint cap a la regularitat (4 + 2 + 3 + 3 + 4). Aquest recurs, l'estructura bipartida que presenta (quadre 017), serà utilitzat, doncs, per deixar també perfectament assentada la nova tonalitat de La Major (A; dominant de la dominant de la tonalitat principal de la Missa) en l'òrbita de la qual es romandrà tot el temps.

Tonalment –com es veurà- la pròpia estructura interna –a més- ve definida per una clara intencionalitat d'equilibri i simetria, que no s'allunya del centre tonal elegit (gràfic 014), encara que en realitat només en sis compassos dels disset que ocupa es faça escoltar l'acord de Tònica (I) front els dos de Subdominant (IV) i els nou de Dominant (V) (gràfic 015).

Ritme i melodia.

En aquesta ocasió, amb la introducció, es presenta una vertadera exposició d'intencions. De fet, l'orquestra proposarà diferents idees melòdiques –de caràcter contrastant- que serviran com material temàtic a utilitzar posteriorment per les veus. Açò ocorrerà amb poques manipulacions en els motius utilitzats:

només es modificaran per a adaptar-los i aconseguir certa coincidència dels *ictus* rítmics amb els accents prosòdics del text literari, per la qual cosa, en el tractament melòdic no s'aprecia intencionalitat de produir el que entenem per autèntic desenvolupament temàtic, ni tan sols un procés de variació. Més prompte se segueixen lleument els principis de la constant evolució melòdica.

La continuïtat i la coherència interna s'aconseguiran, aleshores, per mitjà de la reiteració de motius melòdics –be siga presentant-los en l'àrea d'influència de la Tònica o de la Dominant- però sense modificacions rítmiques bàsiques. Així per exemple, en el primer fragment d'aquesta introducció (z, cc.1 – 4) els violins primers exposen en la primera frase melòdica una sèrie de recursos i girs que contenen -en els seus diferents incisos- pràcticament tot el material temàtic a utilitzar (exemple 097). Tota aquesta frase presenta un caràcter solt i desenutjat, amb un marcat perfil rítmic, en el que la pulsació predominant és la negra, i ordenant-los en grups de dos impulsos tribaquis de ritme tètic, units per una cèl·lula binària protètica⁵⁸⁰ (exemple 098).

Aquestos dos incisos, contenen en essència també els principis rítmics d'equilibri, similitud i variació que regiran tot el discurs del temps sencer, en presentar dues accions rítmiques plenament equilibrades i complementàries. Així, el primer és de principi tètic i consta de cinc pulsacions amb final masculí; el segon també tètic i amb cinc pulsacions, té però, final femení (exemple 099). Tot això obté igualment una lògica complementació amb el tractament melòdic que genera i l'harmonia que el sosté, en deixar oberta la proposta primigènia – l'Antecedent-, al suspendre-la sobre la Dominant i obtenir la seua resolució conclusiva en el Conseqüent amb el procés invers (exemple 100). Aquest procés

⁵⁸⁰ Seguim en aquesta nomenclatura (Messiaen, [1.949] 1.994: I, 74).

es veurà sustentat pel recurs –ja conegut- del desplegament arpegiat del baix, traçant la marxa harmònica de la cadència perfecta (I–V₇–I), com mostra al seu

torn, de ple afermament tonal (exemple 101). Una escala de doble vuitena d'extensió –amb figuració de corxeres en *spicatto*– en els violins, unirà aquest amb el següent fragment (i, cc.7-12), on amb semblants recursos es repetiran per dues vegades motius derivats dels ja exposats (exemples 102 i 103).

La constant pulsació ternària i l'ús de fórmules rítmiques també ternàries que ací s'inicia es mantindrà sense modificació de criteris al llarg de tot el temps i en totes les seues seccions.

Recursos harmònics.

La marxa harmònica durant tota la introducció es limita a utilitzar exclusivament els graus tonals. Però al no tractar-se d'un baix estàtic i recórrer a l'arpegiat dels dits acords, la continuïtat s'aconsegueix –precisament- mitjançant aqueixa certa sensació de mobilitat que el baix aporta. No obstant això, pareix clar que es prefereixen els estats fonamentals en la disposició dels acords, encara que ràpidament es despleguen i així obtenir major lirisme en el traç del baix. L'orde d'aparició dels acords segueix el procés de la línia cadencial completa. Després de tres inflexions, que conclouran en la tònica principal (A), pareixeria que l'objectiu fóra el d'afermar la tonalitat, per preparar sense cap dubte l'entrada de les veus.

Malgrat utilitzar l'alteració ascendent de manera melòdica i passatgera del quart grau en la marxa cap a la Dominant⁵⁸¹, com incitant una autèntica modulació que no arriba a realitzar-se (cc. 14), tota la introducció romandrà en l'àrea de la tònica principal. Al mateix temps, el ritme harmònic es correspon sense variació amb la pròpia ordenació homorrítmica del discurs, utilitzant un sol acord per compàs, a manera de ritme *alla breve*. Només en una ocasió (cc. 14) es desvia d'aquest criteri, utilitzant dos acords diferents –per formar una cadència perfecta (I – V – I)- dintre d'un mateix compàs.

Textura i estructura.

Amb aquesta clara textura harmònica, les veus superiors són les encarregades de conduir el cant de manera ineludible. De tal forma ho fa que serà en aquestes, precisament, on es podran apreciar les petites dissonàncies produïdes per les notes de pas i altres recursos –sempre considerats sense valor harmònic- ocasionats pels dissenys generats per la línia melòdica, que es desenvolupa amb fluïdesa sense cap interrupció. L'objectiu últim persegueix la claredat i la senzillesa del contorn, i s'aconsegueix de forma nítida amb la simbiosi produïda –al seu torn- per l'harmonia i l'estructura interna. Una i una altra es presenten tan unides i equilibrades, que es diria que han nascut al mateix temps, en un sol impuls creatiu del compositor. De fet, és fàcilment comprovable com les dues parts en què es divideix aquesta introducció vénen clarament delimitades per mitjà dels quatre fragments de que consta, immersos en una perfecta sincronització amb el procés tonal que es traça. Especial menció mereix la simetria que es pot apreciar -per la utilització de idèntiques formules

⁵⁸¹ Procés que consisteix en reforçar un acord determinat mitjançant la seua dominant secundària. Cfr. “naturalisation d'un accord” en: Chailley, [1.951] 1.977: 130.

cadencials- i la veritable intencionalitat d'un equilibri estructural que presenten la combinació dels diversos incisos (gràfic 017).

4.3.3.2.2.

Gratias (Secció A).

Ritme i melodia.

És interessant comprovar el treball de variació melòdica que es realitza en aquesta primera part (Subsecció A) a partir de les idees generades en la introducció orquestral. Així, el baix solista reprèn l'incís melòdic I (exemple 097) transformat rítmicament amb l'addició d'un puntet sobre la primera figura, que coincideix amb l'ictus del compàs i melòdicament amb un floreig superior de segona major, per a aconseguir una perfecta simbiosi dels accents prosòdic i musical de la paraula "a-gi-mus" (exemple 104). Aquest incís es comportarà com proposta de la nova frase melòdica. La seua corresponent resposta es produirà sobre un interval d'onzena descendent amb el que es tornarà a la Tònica. Pareix clara la intencionalitat d'afermament tonal que es persegueix, en fer escoltar en els quatre primers compassos la cadència perfecta, la qual cosa suposa el germen de la tonalitat principal (A) en la qual se sustenta tot aquest temps (exemple 105).

Sobre el text "Propter magnam gloriam" es reiterarà una variació de l'incís motívic II (exemple 097) convenientment evolucionat i variat⁵⁸² a partir de la intervenció de l'oboè primer en el compàs 9 (exemple 106).

En la segona part (subsecció B) el duo tiple - tenor seran els encarregats de presentar -homofònicament- una nova idea melòdica a distància de tercera. Aquesta línia melòdica forma, efectivament, una gran bordadura que finalitzarà

⁵⁸² Procés que podríem anomenar com la figura retòrica musical tipificada que respon a aquest recurs: *Paronomasia* (López Cano, 2.000: 137).

amb una doble apoiatura sobre l'acord de Tònica, proporcionant-li una desinència femenina (exemple 107), convenientment manipulada per a coincidir amb els accents textuais, en allargar la doble apoiatura en la repetició i buscar certa similitud rítmica amb la primera frase de la intervenció del baix solista (cc. 18). Al mateix temps, ens apareix una interessant formulació d'inversió rítmica, amb la qual s'aconsegueix que la frase continga incisos no sols contrastants, sinó que veritablement suposen una clara oposició dels seus ritmes (exemple 108)⁵⁸³. En aquestos dos casos, la intencionalitat tonal és idèntica: la Proposta suposa un procés de marxa des de la Tònica fins la Dominant (I - V); la Resposta mostra el consegüent retrocés i tendència a l'afermament tonal (V - I).

Aleshores, melòdicament s'utilitzaran grans recorreguts i salts intervàlics preferentment com a recurs per als passatges d'una veu sola. Al contrari, quan són les dues veus les que intervenen homofònicament, es recorre al moviment melòdic conjunt o a petits salts intervàlics en moviments harmònics paral·lels.

Recursos harmònics.

Sense abandonar en cap moment la tonalitat elegida (A), la marxa harmònica es mourà amb exclusivitat per sobre els graus tonals (I, IV, V) i -com abans- es preferiran els estats fonamentals a les possibles inversions. De tal manera que en els vint-i-sis compassos de que consta aquesta secció, es produiran vint-i-nou acords diferents: 14 de Tònica (I); 6 de Dominant (V); 3 de Sub-dominant (IV); 3 de setena de Dominant en estat fonamental (V₇); 1 de

⁵⁸³ Amfímacre contra Anfíbrac. Adequat contrast mitjançant el qual s'aconsegueix també certa complementació en el joc de tensions dels incisos; qüestió amb la qual la frase adquirirà major interès i una estimulant coherència. Cfr.: *Amphimacre* i *Amphibraque*, en (Messiaen, 1.994. I: 75).

Supertònica (II) -en substitució del IV-; 1 de setena de Dominant en primera inversió ($V_6^{\frac{5}{8}}$) i 1 de setena de Dominant en tercera inversió (V_{+4}). El ritme

harmònic, no obstant això, serà pràcticament *alla breve*, amb un sol acord per compàs i coincidint amb l'ictus rítmic, conformant fórmules rítmiques tètiques. Malgrat això, és destacable la insistència en l'ús de la forma clàssica de la cadència perfecta –i quasi amb exclusivitat- amb l'atac d'un acord en cada pulsació. Tot i què, en una sola ocasió (cc. 41; exemple 109), s'escoltarà l'atac d'un acord diferent en cada part del compàs, per finalitzar d'aquesta forma més afirmativa la secció (exemple 110).

Textura i estructura.

El propi text litúrgic genera els principis estructurals sobre els quals es traçaran les línies fraseològiques. La “forma” externa resultant –com si d'un motet es tractara- respondrà llavors a la pròpia dinàmica generada pels versicles textuais: a frase textual nova li correspondrà també una frase musical nova i diferent (quadre 018). Seguint aquestos criteris, el baix exposarà els dos primers versicles: “Gratias agimus Tibi. Propter magnam gloriam tuam” no sempre acompanyat literalment *coll la voce* per l'orquestra. És a dir, a diferència d'altres passatges anteriors, en la primera frase (fragment a) els violins adornen amb una bordadura el cant del baix (cc. 18) i els vents reforcen la cadència afirmativa sobre la Tònica (V – I) amb la que es tanca. Sobre una pedal interna de Tònica (I) que ve mantinguda per les trompes, els violins reprenen la idea del fragment x de la introducció i evolucionen sobre ella; coincidint i decorant la nova línia melòdica així traçada.

Els violins seguiran amb criteris semblants als exposats en la segona part (subsecció B), en la que un duo de tiple i tenor -a intervals paral·lels de terceres- exposarà el tercer i quart versicle textual “Domine Deus, rex coelestis. Deus pater omnipotens”. Però en aquesta ocasió, serà la parella d’oboès qui - inseparablement- duplicarà les veus. Amb això, es completarà la primera part (subsecció A) d’aquesta primera secció (quadre 018).

4.3.3.2.3.

Domine fili. (Secció **B**).

Aquesta secció suposa una veritable excepció als plantejaments compositius habituals de Josep Pons, tant per a la seua música purament instrumental, com per a la seua música vocal. Ja s'ha dit que resulta difícil trobar en les seues obres ni tan sols una mínima part o fragment que continga les especials característiques en el tractament melòdic, rítmic o de les textures, que ens faça considerar-lo autènticament com el que entenem per Desenvolupament. Com veurem, és en aquesta secció quan ens trobarem precisament amb aqueixes especials característiques en la manipulació de les idees temàtiques: tractament d'evolució tonal i harmònica dels incisos melòdics, reiteració i textos bellugats, manipulació rítmica dels motius escoltats amb anterioritat, alternança de textures, combinació dels recursos sonors... Tot això serà partint de la tonalitat de la Sub-dominant, per a –després d'un episodi de modulacions transitòries produir-hi una modulació definitiva sobre la Dominant. És a dir, mitjançant les dues parts en què es divideix la secció, apreciem un vertader desenvolupament temàtic. Sense poder oblidar que açò es produeix –i cal destacar-ho de manera especial, per les raons sabudes- en un context de música vocal i no instrumental o “purament” simfònica.

Ritme i melodia.

Les línies melòdiques continuen amb criteris semblants als ja exposats per a la secció anterior (A), desplegant-se en quatre fragments que varien amb contrast i similitud; qüestió aquesta que es veurà reforçada per l'alternança de les parelles

de veus que es barregen i combinen. Precisament, la idea destacable en aquesta primera part (subsecció C) vindrà propiciada per aqueix principi d'alternança, mitjançant el qual les dues idees melòdiques utilitzades evolucionaran en parelles de veus. Aquestes dues idees vindran associades també a cada frase textual. Així, amb el cinquè versicle “Domine fili unigenite Jesu Christe” (cc. 42 – 45; fragment *h*) se succeeixen imitacions canòniques⁵⁸⁴ -entre l'alt i el baix- a partir de la Tònica, a distància d'un compàs i sobre un disseny que naix de l'evolució melòdica de l'incís II (exemple 097). Contrasta per l'alternança que suposa la textura homofònica de la següent frase (cc. 46 – 49; fragment *f*¹), la qual insisteix en el text del tercer versicle escoltant-se amb la idea melòdica VI -que presenten les veus de tiple i tenor- sorgida de la manipulació dels incisos temàtics III i II (exemple 111). Amb una repetició d'allò que s'ha exposat a partir de la Dominant (V), finalitzarà la primera part d'aquest fragment (subsecció C).

Recursos harmònics.

Després d'una breu permanència de quatre compassos al llarg del primer fragment (*h*) en la Sub-dominant (D), la resta de la subsecció C romandrà en la Tònica (A). Serà en la segona part (subsecció D), en la que –condicionada pel seu caràcter evolutiu- ens conduïska fins la tonalitat de la Dominant (E), fent escoltar la seua pròpia Dominant (*h*) –dominant de la dominant- en el fragment *i* (cc. 56 – 57) com dominant secundària. Aquesta serà doncs una modulació definitiva a la Dominant, àrea tonal en la qual es romandrà per al proper interludi orquestral i la següent secció (**A¹**).

⁵⁸⁴ Procés que per ser vocal, amb contingut literari, podem considerar també figura retòrica musical, tipificada com *Mimesis* o *Fuga imaginària* (López Cano, 2.000: 138).

També el ritme harmònic es dota en aquesta secció de major dinamisme, en canviar els plantejaments anteriors i preferir-se ara escoltar dos acords per compàs, ressaltant d'aqueixa manera l'Arsi i la Tesi de cada unitat i construir així fórmules rítmiques tròquies (♩)⁵⁸⁵. Qüestió lògica que es produeix pel propi discórrer del discurs, immers en el constant canvi de les tòniques transitòries i la necessitat d'anar confirmant aquestes mitjançant la reiteració de cadències. Novament es varia aquest criteri al final, per a concloure la secció, com prenent un major afermament de la cadència que conduirà definitivament a la Dominant, i col·laborar en el traçat fraseològic amb els propis recursos harmònics utilitzats. Així veiem com es repeteix el procés -ja estudiat- produït amb la segona inversió de l'acord de Tònica en part dèbil, actuant com a ampliació de la cadència perfecta en la qual s'integra (cc. 64, exemple 111).

L'aparició de les notes característiques de cada nova tonalitat es produirà, generalment, sobre breus dissenys melòdics construïts amb notes de pas, brodadures o florejos. Rítmicament estaran situats sobre l'Arsi del compàs (part dèbil) i en l'acord cadencial, amb la dissonància de la setena o sense ella, però sempre sobre l'acord de Dominant, el qual precedirà el “donar” rítmic (part forta) de la Tònica sobre la Tesi (cc. 43, 84, exemple 102). No obstant això, els acords utilitzats continuen sent els graus tonals amb exclusivitat, preferint-se també el seu estat fonamental.

⁵⁸⁵ Ritme *Tochée* o *Chorée*, seguint (Messiaen, 1.994, I: 74).

Textura i estructura.

Aquesta secció s'estructura en dues parts perfectament diferenciades, tant des dels seus plantejaments tonals (com s'ha vist) com per les dues textures utilitzades. La primera d'elles (subsecció C) es formula a partir de la combinació de duos vocals alternants, amb una curiosa associació: alt i baix / tiple i tenor; és a dir, les veus agudes oposades a les veus greus. Però al mateix temps, l'associació abraça també altres recursos:

1.

Cada grup vocal evoluciona sobre el seu propi disseny melòdic i textura contrastant amb el grup oposat: veus greus contrapuntístic i veus agudes homofònic.

2.

Cada grup enuncia un versicle textual diferent. Així les veus agudes continuen reiterant els versicles tres i quatre, aquells que es refereixen al deu pare omnipotent i senyor dels cels, sense abandonar les variacions rítmiques del disseny melòdic (exemple 103) sobre el qual van evolucionar en la secció anterior (A B) i la seua textura homofònica. Les veus greus, pel contrari, s'intercalen en el discurs –interferint en l'enunciat textual- amb les variacions intervàliques que es produeixen per raons de la pròpia dinàmica modulant, evolucionant amb la seua textura contrapuntística amb el cinquè versicle de l'oració, aquell que es refereix al déu fill primogènit. La lluita textual que resulta d'aquesta manipulació, doncs, amb la consegüent dificultat per a la seua intel·ligibilitat per l'assemblea, ens suggereix el mateix status de “Déu” per a

ambdues persones: Déu Pare i Déu Fill. De fet, aquest procediment⁵⁸⁶, -per la pròpia intencionalitat de "desordre" sintàctic que es produeix- aconseguix que el mot "Déu" s'estiga referint indistintament a les dues figures: Pare i Fill.

Alhora, el text “Domine Deus, rex coelestis. Deus pater omnipotens” s'afronta amb major brillantor –pel tipus de les veus escollides i el registre agut en el que se situen aquestes- i per la seua pròpia textura homofònica, resulta també amb una major claredat textual. Tot això, embolica aquestes intervencions de cert hàlit d'estabilitat i calma. Al contrari, el text “Domine fili unigenite Jesu Christe” amb estil contrapuntístic i imitacions canòniques directes a distància de compàs, veu lògicament reduïda la seua comprensió sols per l'oïda. Cert és que aqueixos recursos li confereixen major dinamisme, però també ho és que ocasionen major inestabilitat per produir-se per sobre les modulacions, potser amb un intent de relacionar simbòlicament les imperfeccions del “ser humà”, condició de la qual també gaudeix el “Déu Fill”.

No obstant això, podríem aprofundir més enllà en la interpretació retòrica, en comprovar que és precisament en aqueixos moments en què el text es refereix al “Fill”, al “home” (fragment *h*) quan es presenta la figura retòrica de reiteració de forma més evident; fent escoltar fins a cinc vegades en només quatre compassos la paraula “Domine” referida al “Fili”⁵⁸⁷. Açò es produeix repetint els motius 42, 43 i 44 (exemple 102) que suposen una petita variació del

⁵⁸⁶ Qüestió que al mateix temps podria considerar-se com una variant d'*Hipèrbaton*, per la pertorbació de l'orde sintàctic normal de l'oració que produeix en la percepció de l'oient.

⁵⁸⁷ Aquesta insistent repetició de la paraula "Déu" referint-se a la persona del fill, pareix una probable intencionalitat -gens casual- de confirmar la seua doble condició, alhora de fer més evident la seua naturalesa divina a base d'insistir en això. Com aquestes repeticions motiviques es produeixen alterades amb relació a la idea melòdica original, podríem considerar-les com resultat de la utilització conscient, pel compositor, de la figura retòrica musical que R. López tipifica com *Traductio* (López Cano, 2.000: 134).

motiu presentat per l'orquestra en el compàs 9 de la introducció. Tres vegades, a distància de tercera menor descendent, a manera de desplegament arpegiat de l'acord de Re menor (d) (exemple 112), Sub-dominant del to principal, que és la tònica d'aqueix moment, sent imitat tot el procés canònicament pel baix, a distància de compàs (cc. 42 – 45) com s'ha dit.

El procés modulant que finalitzarà en la Dominant del to principal (E), ocupa la segona part (subsecció D). En ella, el quartet vocal s'unirà per a afermar el text “Domine fili unigenite Jesu Christe”, utilitzant per a això lleugeres imitacions del nou disseny melòdic construït pel lleuger moviment de grau (exemple 113). La secció finalitzarà amb l'entrada de l'orquestra per sobre la Dominant (E) per a realitzar un interludi instrumental que unirà les dos grans parts d'aquest temps.

4.3.3.2.4.

Interludi orquestral.

Es tracta d'un petit interludi orquestral d'onze compassos de duració, que en el pla tonal general serveix per a confirmar la Dominant (E) com nova tònica establerta. En els tres petits fragments que l'integren es recorre a idees melòdiques ja conegudes, fonamentades en dos processos cadencials, amb una clara intencionalitat d'afermament tonal, sobre els recursos de la cadència clàssica ja esmentats (exemple 114). Formalment suposa un clar moment de repòs en el discórrer textual i l'alternança de sonoritat -veus / orquestra- li confereix un caràcter més "simfònic", sent utilitzat al seu torn com un punt d'inflexió entre les dos grans accions de que consta el temps: Expositiva i Reexpositiva. Amb aquest episodi instrumental l'obra adquireix una major coherència interna i es dota de major sentiment de continuïtat a tot el procés.

4.3.3.2.5.

Domine Deus (Seccions A¹ i B¹).

Ritme i melodia.

Com es tracta d'una autèntica reexposició d'idees musicals, se segueixen idènticament els mateixos criteris rítmics i melòdics que vam veure en la primera part, de manera especial en la subsecció A, on el solo del baix es comportava com a exposició. Les diferències i petites variacions que es produeixen seran d'un altre tipus: de textures per les veus emprades que difereixen -com es veurà-, de les combinacions de les parelles de veus i per les idees musicals que se'ls encomanen, els textos que no es repeteixen perquè continuen avançant en l'oració litúrgica, i per descomptat d'altura absoluta, ja que tot el procés de regressió tonal s'iniciarà amb la Dominant com a tònica (quadre 018), fins que en el compàs 108 (fragment *d'*) es recupere la tònica principal del temps (A) per completar tot el procés.

Recursos harmònics.

En aquest aspecte cal destacar la diferència de concepció que s'aprecia entre tot el fragment de caràcter reexpositiu i en l'última frase de la secció A¹ (fragment *k*). De fet, pràcticament durant tota ella els criteris seguits són idèntics als ja vistos en les seccions expositives. Recordem: acords preferentment en estat fonamental. De manera notòria pareixeria que es desestimen els graus secundaris en favor de la utilització dels graus tonals, processos cadencials clars i precedits de certa innocència, simplicitat en el seu plantejament escolàstic que no abandona els usos i costums del moment. Només en una ocasió es presenta

l'acord de setena de dominant en la seua primera inversió. Al contrari, en arribar l'últim fragment semblaria que el compositor volguera dotar de cert dramatisme el text “Agnus Dei filius patris” perquè serà en aqueix precís moment -d'evident caràcter modulant- en el que s'escoltarà la dominant del to principal en mode menor (e) i mitjançant la seua pròpia Dominant (D_D) finalitzarà el fragment amb la mateixa Tònica però en mode major (E). D'altra banda, serà també en aquest fragment (cc.102) quan s'utilitze -per primera vegada en tota la missa- la segona inversió de l'acord de setena de sensible ($VII +4$) precedint al de dominant (V)

precisament en aqueixa tonalitat menor⁵⁸⁸.

Textura i estructura.

Amb unes estructures internes bipartides, clarament delimitada per les pròpies textures utilitzades (quadre 018), aquestes seccions d'evident caràcter reexpositiu pels recursos melòdics, rítmics i harmònics utilitzats, que són idèntics als de la primera part (seccions homòlogues expositives **A** i **B**), es limita a recuperar aquelles línies melòdiques ja vistes, afrontant-les amb idèntics plantejaments, però variant les combinacions de veus encarregades de cada motiu i les forces emprades. Així, per exemple, tota la primera part (subsecció A^1) és la repetició musical de la primera part de la secció **A** (subsecció A); la variació la suposa el text utilitzat, en aquesta ocasió el nou versicle “Domine

⁵⁸⁸ No és casual la utilització de l'especial sonoritat d'aquest acord, que produeix una dissonància particular a l'oïda, dins de la constant dinàmica de consonàncies seguida i del context general en el que es troba. Aquesta sonoritat porta associada una càrrega simbòlica –amb l'especial densitat sonora que produeix- de tensió acumulada i certa inestabilitat emocional en l'oient, que no es veurà resolta fins arribar el mot “Patris” i es recupere la serenitat i estabilitat que l'acord de mi major (E) li confereix, el qual actua com a cinquè grau (V) de la tonalitat principal, dins del procés modulant de cinquenes descendents (D_D) en el que es troba immers.

Deus Agnus Dei filius patris”; la varietat s'aconsegueix mitjançant la veu solista encarregada de la seua evolució, que en aquest cas és el tenor⁵⁸⁹. Per la seua banda, la segona part (subsecció B¹) recupera els motius temàtics exposats en la seua homòloga (subsecció B), però variant en aquesta ocasió les combinacions de veus utilitzades (vid.: quadre 018). La secció finalitzarà amb el text “Agnus Dei filius Patris” afrontada amb una breu frase musical (fragment *k*) carregada de simbolisme com s'ha dit, i unint al quartet vocal al complet per a enunciar-la; romanent en silenci els instruments de vent, per aconseguir una sonoritat amb major intimisme.

Per altra part, les combinacions de parelles de veus produïdes en la subsecció B² es regeixen per altres criteris diferents als de la subsecció C. Allí com es va veure, s'associaven les veus per similitud d'altures: veus agudes / veus greus. En aquesta nova part s'opta per seguir un criteri diferent: veus exteriors / veus interiors (tiple + baix; alt + tenor). És interessant comprovar com s'aprecia una possible intencionalitat d'obtenir cert equilibri estructural i simetria, també en les dues parts (A¹, B¹), amb la finalització d'ambdues utilitzant el quartet vocal al complet.

Tot el temps finalitzarà amb una breu intervenció orquestral (subsecció X¹), amb caràcter de coda temàtica, que es limita a repetir literalment la segona part de la introducció (subsecció X), com era previsible també en la Tònica principal. Amb això, s'adquireix major equilibri estructural i la sensació de producte plenament completat.

⁵⁸⁹ Qüestió aquesta que ve demandada per la certa lògica de les exigències vocals de la nova tessitura, la qual proposa la utilització de la Dominant com a tònica, i trobar-se tot el passatge desplaçat una cinquena ascendent.

4.3.3.3.

QUI TOLLIS PECCATA MUNDI.

Només una breu intervenció orquestral de dos compassos de duració és suficient per a introduir-nos en el nou sentiment de culpabilitat i de súplica de la humanitat sencera que aquesta frase textual porta implícita. Per a això es recorre a una línia melòdica semblant a la realitzada per l'acompanyament orquestral en el primer Kyrie (exemple 115) i, exactament, també en la mateixa tonalitat i compàs que es van triar en aquella ocasió. Pareixeria clar el suggeriment d'una especial intencionalitat en elegir –per ambdues ocasions deprecatòries- la tonalitat de re major (dos sostinguts) i el compàs de tres temps: dos contra tres. Allí la referència al “Senyor Déu” és directa: “Kyrie”; ací queda sobreentesa amb el pronom “Qui”. Però en aquests dos casos la relació del compàs ternari (tres = perfecció) estaria simbòlicament utilitzada. Les dues alteracions pròpies de la tonalitat escollida (dos = imperfecció), suggereixen el sentiment de culpabilitat, de ser pecaminós i imperfecte que s'associaria amb la mateixa naturalesa humana. La subdivisió binària de cada part del compàs (cèl·lules de dues notes) ve clarament determinada per lligadures d'articulació en els violins, qüestió que evidentment reforça el caràcter dramàtic i la tensió que es pretén aconseguir amb l'entrada de les veus.

Però en aquesta ocasió, realment es tracta de dos temps diferents, perfectament concatenats i sense cap separació entre ells (quadre 019). El primer, amb el text “Qui tollis peccata mundi” en compàs ternari, de vint-i-set compassos de duració, amb la indicació de temps d'*Andante Larghetto* i utilitzant totes les forces disponibles –açò és, els dos cors-. El segon, amb el text “Qui

sedes ad dexteram Patris” en compàs quaternari, de setanta-vuit compassos de duració, amb la indicació de temps d'*Allegro Molto Spiritoso* i reservat per als solos de les veus de tiple i de tenor. Tonalment veiem com el primer dels dos temps (Secció **A**) comença i acaba amb la mateixa tònica, re major (D); incloent en el centre un passatge modulant. El segon temps (Seccions **A**¹, **B** i **C**), comença en re major (D) i després d'algunes fluctuacions modulants finalitzarà en la tonalitat de sol major (G); es diria que buscant imitar el mateix procés seguit per l'antífona *Ece Sacerdos magnus*, o els plantejaments d'atraccions dels graus tonals que regeixen el mode gregorià original: començar per la Dominant (*Repercussio*) i finalitzar en la tònica real (*Finalis*).

4.3.3.3.1.

Qui tollis (Secció A).

Ritme i melodia.

La primera frase textual “Qui tollis peccata mundi” es correspon amb el primer fragment musical. Es recorre per a això a una pedal aguda de Dominant (A) que mantenen les veus de tiple dels dos cors, imitant-se canònicament a distància de compàs. En les dues ocasions que s'escolta –per la imitació que es produeix- es repeteix el mot “peccata” i tota la frase es construeix sobre una constant disminució de valors de la mateixa cèl·lula, que produeix un interessant efecte d'acceleració rítmica (exemple 116).

Les repeticions de les invocacions textuais “miserere nobis...” són aprofitades per a alternar ambdós cors, aconseguint un especial efecte d'arpegament per la indicació de dinàmica piano, contrast de valors llargs que detenen la pulsació i un augment de la densitat harmònica. L'estaticitat rítmica de les veus es veu contrarestada amb l'escriptura de notes repetides en les cordes. Idèntics plantejaments rítmics als de l'anterior fragment (a) es reprendran junt a la reiteració textual “Qui tollis...” en el nou fragment (a¹).

La segona part d'aquesta secció (subsecció A¹) s'inicia amb la fórmula rítmica (♩. ♪♪)⁵⁹⁰ sobre el mot “suscipe”, trobant amb això novament relacions

⁵⁹⁰ Ja ha estat comentat que classifiquem aquesta fórmula rítmica com de ritme Amfímacre o Crètic seguint Messiaen; qui aporta que malgrat ser el ritme més antic, amb aquesta disposició es tracta d'una forma corrompuda del mateix, molt utilitzada pels compositors clàssics (Messiaen, 1.994 I: 76).

simbòliques i certs paral·lelismes amb el “Kyrie”⁵⁹¹. Però serà a partir del compàs divuit (fragment *d*) quan es recuperarà novament la melodia de l’antífona gregoriana per la veu d’alt del primer cor, adaptada rítmicament al nou text que acompanya “deprecationem nostram...”. En aquest fragment s’escoltarà la seua repetició fins a quatre vegades, per tractar-se d’imitacions canòniques a diferència intervàlica de cinquena i distància de dos compassos, enunciat en aquest orde: alt de primer cor, tenor de primer cor, tiple de segon cor, alt de segon cor⁵⁹². La resta de les veus efectuarà imitacions contrapuntístiques a distància intervàlica lliure, sobre una nova idea melòdica disposada per graus conjunts i figuració de corxeres, dintre d’un àmbit intervàlic de sisena (exemple 117), amb la qual cosa es contraresta dinàmicament l’estaticitat que el cant pla produeix.

Recursos harmònics.

Sobre Re major (D) –dominant de la tonalitat principal de la missa- es produeixen per primera vegada els atacs directes de la dissonància de setena per sobre l’acord de dominant, sobre la segona part del compàs, qüestió aquesta que –sense tractar-se de res extraordinari als nostres ulls actuals- trenca amb el discórrer lògic de l’accentuació del compàs utilitzat ($\frac{3}{4}$), però que al seu torn

enriqueix rítmicament el passatge (cc. 2, 4). Però especial interès harmònic conté el fragment *b* en el qual –com a intencionat procediment retòric- s’intensifica la

⁵⁹¹ Cfr.: Paràgraf 4.3.2.2. On s’analitza el peu rítmic Tròqui i la figura utilitzada en aquella primera part de la missa sota el mot “Kyrie”.

⁵⁹² Atenent a les connotacions d’intencionalitat retòrica que apreciem en aquest procés repetitiu, amb imitacions transportades, creiem veure clares referències d’utilització de la figura retòrica - musical tipificada com *Synonimia*. Cfr, (López Cano, 2.000: 134).

densitat harmònica per a enunciar el text “miserere nobis”. Per a això es recorrerà a l'efecte –certament interessant i sorprenent- que la utilització de la mateixa tònica, però sobtadament canviant al mode menor, produeix. Altres recursos que col·laboren en aconseguir una intensitat i dramatisme poc habituals⁵⁹³, són la utilització de dos acords de setena consecutius: setena de dominant (cc. 8) i setena disminuïda per sobre la sensible, com un acord prestat de la tonalitat de La menor (a) (cc. 9), els quals no resoldran fins al segon temps del següent compàs (cc. 10), amb l'entrada del segon cor. Tot aquest disseny novament, es produeix com a conseqüència de les fluctuacions melòdiques d'una gran brodadura (exemple 118). El final de l'enunciat textual “Qui tollis peccata mundi” es produirà sobre la tonalitat relativa menor (h).

En la darrera part de la secció (fragment *d*) es recupera la tonalitat i modalitat originals (D) i novament és recorre a la utilització dels graus tonals; perquè l'interès d'aqueix moment es dirigeix cap al moviment rítmic de corxeres que es produeix en les imitacions vocals, i de semicorxeres –per ser notes repetides- en els instruments de corda.

Textura i estructura.

Les dues parts en què hem dividit l'estructura d'aquesta primera secció, ens vénen clarament delimitats per la pròpia dinàmica dels recursos tonals utilitzats: fragment *a* en la tònica principal (D), fragment *b* amb caràcter clarament modulant, fragment *a'* en la tonalitat relativa menor, fragment *c* en la tònica principal (quadre 019).

⁵⁹³ Poc habituals segons hem comprovat per la dinàmica harmònica general –diguem-ne amb cert caràcter intranscendent-, que presideix les músiques de Josep Pons estudiades fins al moment.

Les textures melòdiques són part consubstancial d'aquest mateix fraccionament, trobant evidents similituds rítmiques, melòdiques i de les forces utilitzades en els primers fragments de cada subsecció. Correspon a la frase central (fragments *b* i *a'*) aportar-hi el necessari contrapès de varietat i equilibri. La dinàmica -de textures homofòniques- seguida fins al moment, es veurà especialment ressaltada amb la fórmula rítmica utilitzada per a repetir per dues vegades –com si es pretenguera fer una crida d'especial atenció- el mot "Sus-ci-pe"⁵⁹⁴. Per a això es recorre a la fórmula rítmica d'accentuació tètica, com s'ha vist, que realment servirà com a idea generadora del nou plantejament rítmic que el cantus firmus rebrà en aquesta aparició (exemple 119).

⁵⁹⁴ És evident que Pons a volgut destacar la dita paraula, presentant-la d'aquesta manera per a iniciar l'últim fragment d'aquesta secció, que, a més, és l'únic compostat amb textura imitativa, tant per a la línia melòdica construïda amb el cant ferm, com per a la idea secundària que l'acompanya.

4.3.3.3.2.

Qui sedes (Secció A¹).

Ritme i melodia.

Aquesta nova secció suposa un rotund canvi de formulació, no sols pel contrast en el compàs, els principis rítmics generals i el brusc canvi de pulsació que la nova indicació de temps proposa (*Allegro Molto Spiritoso*), sinó perquè realment es tracta d'un brillant passatge a solo –de tenor i posteriorment a duo amb la veu de tiple- enfront de les dues diferents textures corals que l'han precedit. Per a això es recupera novament l'ús dels recursos típicament belcantistes que són propis de l'escriptura per a veu solista utilitzada per Josep Pons. Així, agilitats vocals, llargues i complicades frases melismàtiques, sèries d'interval·ls disposats en la mateixa direcció⁵⁹⁵, salts intervàlics de setena menor afrontats directament (exemple 120), ampliació evident de la tessitura vocal empleada, etc. Per tot això, podríem dir que la línia melòdica d'aquest nou fragment adquireix un caràcter realment pròxim a l'escriptura instrumental. De fet, es tracta d'una lleugera simplificació de la idea melòdica que els violins van exposar –com a part secundària d'acompanyament a la línia vocal- en els compassos inicials (cc. 2 – 3) d'aquest mateix temps (exemple 121). No obstant això, serà amb l'entrada del tenor solista (cc. 27 – 30) quan es recuperarà musicalment⁵⁹⁶ –de forma literal- la intervenció del baix de primer cor dels

⁵⁹⁵ Arribant-se a abastar -per la addició dels interval·ls disposats en la mateixa direcció- distàncies de setena menor ascendent (cc. 31) o fins i tot la vuitena justa descendent (cc. 35), la tensió de la qual, no obstant això, es veurà sempre contrarestada amb un dràstic canvi de direcció.

⁵⁹⁶ Novament trobem referències explícites a l'ús de recursos retòrics plenament típicats. En aquest cas, en tractar-se d'una repetició musical exacta creiem reconèixer la figura *Palillogia*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 132).

compassos 2 – 3 (fragment *a*), raó per la qual hem optat per designar aquest apartat com subsecció A¹ (exemple 122).

La segona part (subsecció B) està formada per un duo de tiple i tenor que evoluciona a partir d'idees melòdiques -presentades per parelles- que van alternant-se entre les dues veus solistes (exemple 123). La primera d'elles (A) mostra un perfil ondulat i es genera a partir del moviment conjunt, contenint només un petit salt intervàlic de tercera menor ascendent. La idea secundària que l'acompanya inseparablement (B) s'inicia amb un salt de setena menor ascendent i finalitza –també per graus conjunts- en sentit descendent i paral·lelament a distància de terceres (o de sisenes quan s'inverteix l'orde de les veus) de la primera idea a la qual complementa (exemple 124).

En les quatre idees melòdiques (A, B, C i D) es poden apreciar relatives similituds rítmiques i melòdiques:

1. Totes elles finalitzen amb una cèl·lula de ritme binari i accentuació tètica, a la que s'arriba simultàniament amb l'ictus rítmic del compàs, per fer-la coincidir amb l'accent tònic del mot “no-bis” (exemple 125).

2. Totes elles contenen també, en algun dels seus temps, la fórmula rítmica de l'*acciatura* breu⁵⁹⁷ (exemple 126).

⁵⁹⁷ Seguim G. Graetzer per a la denominació d'aquesta especial figura rítmica i melòdica; l'ús paradigmàtic de la qual, la inclou en les especials peculiaritats que caracteritzen la tercera etapa de l'estil Galant, com ja s'ha dit anteriorment. Cfr.: (Graetzer, [1.965] 1.989: 21 – 23).

3. El segon incís de la quarta idea (D) és un disseny amb idèntica figuració i ordenació rítmica -a més del propi moviment melòdic- semblant a la primera idea (A); però transportat una cinquena justa descendent (exemple 127).

4. El mateix interval de tercera menor descendent seguit de segona major descendent, que hem destacat en la primera de les idees (A), el trobem també -però invertida la seua direcció- en la segona i tercera idees (B i C) com una variació d'aqueix incís, originari d'aquest teixit (exemple 128).

5. En realitat, la tercera idea (C) és més bé una variació transportada -a la cinquena baixa- de la segona idea (B) (exemple 129).

6. En general, podríem dir que les quatre idees contenen incisos intercanviables, que naixen de la manipulació melòdica i rítmica de la primera idea (A); els quals, alterant el seu ordenament formen el conjunt de textures melòdiques d'aquest fragment (exemple 130).

Recursos harmònics.

S'inicia la secció amb el rotund arpegiat -a l'uníson de tota l'orquestra- de l'acord de re major (D), tonalitat en què romandrà tota la primera part (subsecció A²) i en la que s'enuncia el text "Qui sedes ad dexteram patris". Serà a partir del quart compàs d'aquesta secció, quan s'opte per introduir la dinàmica general de ritme harmònic binari -dos acords per compàs- a manera de ritme *alla breve*, que li infereix un especial caràcter de fluïdesa, després de l'estaticitat de la pedal de tònica amb la qual s'inicia.

Però especial espiritualitat s'aprecia amb l'arribada de la frase textual “miserere nobis” que interpreten les dues veus a duo (subsecció B), en subratllar el contingut semàntic del text suplicant, amb la modulació al mode menor. En aquesta darrera part (Subsecció B) es presentarà la tònica principal, però en aquesta ocasió la modalitat serà menor. Es a dir, la tonalitat escollida per al duo de tiple i tenor, que enuncia les paraules amb les quals s'implora de manera especial la pietat divina “miserere nobis”, serà de re menor (d) (fragment ϵ)⁵⁹⁸. La tonalitat de re menor, actuarà com Dominant per a la següent modulació a sol menor, que es produirà en el seu homòleg (fragment ϵ^1); aquesta s'aconseguirà després d'una llarga pedal de dominant de sis compassos de duració i que ocupa tot el fragment (cc. 43 – 48). No obstant això, la secció finalitzarà en l'exultant tonalitat de sol major (G) -com calia esperar- confirmat per la breu intervenció orquestral que serveix d'enllaç amb la següent secció (cc. 49 - 51), introduint amb això la sensació victoriosa de la tonalitat major sobre la tonalitat menor, per afrontar el caràcter triomfalista i l'esperança que el contingut semàntic del nou text proposa.

Textura i estructura.

L'estructura bipartida d'aquesta secció ve proposada principalment pels recursos utilitzats en cada una de les seues parts (quadre 019). La primera d'aquestes parts (subsecció A²), amb la intervenció exclusiva de la veu de tenor a solo, per exposar el text “Qui sedes...” en la tonalitat principal; la segona (subsecció B), amb el duo de tiple i tenor, la textura imitativa comentada i en

⁵⁹⁸ Alguns autors han volgut veure una important càrrega simbòlica en la utilització pels compositors clàssics de determinades tonalitats. Açò concorre de manera especial si es tracta de música amb text, i a més tan carregada de contingut semasiològic com el passatge que ens ocupa. Així doncs, segons Roger J. V. Cotte, la tonalitat de Re menor estaria associada amb un sentiment al·legòric a l'opressió i amb un caràcter greu i devot, cfr.: (Cotte, 1.988:42).

modalitat menor, per a col·laborar didàcticament a l'assumpció del caràcter extremadament deprecatiu que el text proposa.

Un cop més podem comprovar com text, textura, estructura, harmonia, melodia i ritme, formen una perfecta simbiosi que traça amb claredat les distintes frases musicals que se'ns descobreixen. De fet, s'organitzen com a elements inseparables de l'ordenació i concatenació interna de la forma i la continuïtat del discurs fraseològic.

4.3.3.3.

Quoniam (Secció B).

Ritme i melodia.

Aquesta és una secció bipartida dedicada exclusivament al lluïment virtuosístic dels solistes, que s'inicia en la seua primera part (subsecció C) amb dues frases melòdiques semblants, destinades cada una d'elles a una veu diferent. Açò és, a manera de Proposta / Resposta i mantenint els mateixos criteris conductors que anteriorment, pel que fa a la unificació de música i text.

La primera part (fragment *f*) està destinada a ser cantada per la veu de tiple i és una idea que presenta nou material melòdic –tractat amb recursos coneguts– que es correspon amb la també nova frase textual “Quoniam tu solus sanctus”. Aquesta Proposta es formula amb una frase de cinc compassos (cc. 52 – 56) que conté dos incisos contrastants. El primer d'ells amb una línia melòdica que es disposa amb preponderància de graus conjunts, abraça fins a la distància de vuitena i naix del desplegament arpegiat de l'acord de sol major (G). El segon incís conté una apoiatura inferior alterada que resol cromàticament i amb això adquireix cert perfil melòdic ondulant que s'oposa a la tensió que la unidireccionalitat ascendent que la línia anterior havia produït. Ambdós es troben units per un salt intervàlic de setena menor descendent, contingut dintre del mateix mot “so-lus”, la qual cosa serveix per a contrarestar la tensió aconseguida per mitjà d'aqueix bruscat canvi de direcció (exemple 131).

La segona frase (fragment *f'*), de quatre compassos de durada i cantada pel tenor, representa el necessari contrapès formal a la proposició formulada pel

tiple. Mostra una reiteració textual disposada sobre una línia melòdica variada i que consta també de dos incisos contrastants. El primer incís –de caràcter brillant i molt líric, quasi *di bravura*– està format per diversos salts intervàlics en tots dos sentits, que naixen del desplegament arpegiat de l'acord de do major (C); el segon incís, amb un perfil melòdic més ondulant, imita la desinència de la Proposta del tiple⁵⁹⁹. Aquestes dues frases contenen en realitat tants elements comuns i similars que fins i tot es podrien considerar com l'evolució de la una de l'altra, raó per la qual ens inclinem per denominar-los fragments *fi f'*; tot i això, malgrat que rítmicament la Proposta (fragment *f*) comence “en donar”, tèticament i finalitze de forma femenina i la Resposta (fragment *f'*) s'inicie “en alçar”, amb accentuació rítmica protètica i concloga amb una desinència semblant a l'anterior (exemple 132).

La segona part (subsecció D), que continua amb l'enunciat del següent versicle textual “tu solus dominus”, uneix als dos solistes en un duo vocal amb plantejaments melòdics que es complementen. En el procés seguit la continuïtat s'obté mitjançant l'alternança de la línia principal entre les dues veus. Així, la part del tiple evoluciona sobre una nova idea melòdica de caràcter *cantabile* (D), formada per dos incisos idèntics (fragment *g*); mentre el tenor manté estàticament una Pedal de dominant sobre llargs valors. Pel contrari, en la seua rèplica (fragment *g'*) serà el tenor qui exposarà la mateixa idea melòdica (D) – desplaçada una cinquena descendent⁶⁰⁰, com a conseqüència de la modulació

⁵⁹⁹ Aquest forma de repeticions del mateix fragment musical que tanca una unitat en el principi d'una altra, s'han tipificat com *Anadiplosis*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 128).

⁶⁰⁰ Recurs imitatiu que defineix la repetició d'un fragment musical en una altra veu, fins i tot alternant ambdues, com és el cas, tipificat com la figura retòric - musical *Polyptoton*. Cfr. (López Cano, 2.000: 138).

produïda- mentre el tiple manté llavors la Pedal de la dominant respectiva, sobre la qual evolucionarà la línia melòdica.

Recursos harmònics.

Conduïts per la modulació definitiva produïda en l'enllaç orquestral (cc. 49 – 51) fins la tonalitat de sol major (G) –que com s'ha dit és la dominant inferior de la tonalitat original i punt de partida de la secció “Qui tollis”-, es pren aquesta com a nova tònica principal. Com hem vist en el paràgraf anterior, els dos fragments que integren la subsecció C desplacen l'atenció de l'oient cap al propi lirisme del cant. Així doncs, sent aquest el seu principal objectiu, és fàcil deduir-hi que tant la varietat com el propi ritme harmònic no presenten cap plantejament que supose un fet destacable, per la qual cosa sembla evident que no està ací la intenció del compositor. De fet, el ritme harmònic és bastant bàsic i amb certa monotonia, limitant-se a un sol acord per compàs i utilitzant exclusivament els graus tonals estant tots ells -excepte un- en estat fonamental. En els seus nou compassos de duració trobem quatre acords de tònica (I), un de setena de dominant en estat fonamental (V_7^+), un de setena de dominant en primera inversió ($V_6^{\frac{5}{3}}$), un de sub-dominant (IV). Potser el més interessant siga la utilització de la primera inversió de l'acord de setena sobre el segon grau ($II_6^{\frac{5}{3}}$) precedint a l'acord de setena de dominant (V_7^+) dintre del procés cadencial que s'estableix (cc. 53 – 55). Tot això coincidint amb el mencionat salt intervàlic de

setena menor descendent i l'apoiatura cromàtica sobre el quart grau alterat (IV#)⁶⁰¹ en la paraula “so-lus” (exemple 133).

Major enriquiment harmònic i del llenguatge utilitzat en general es pot apreciar en la part següent (subsecció D), com a conseqüència del procés d'utilitzar sengles pedals de dominant. La primera (fragment *g*) és una pedal intermèdia que està sustentada per les trompes i mantinguda sobre el so Re, que actua com dominant de sol major (G); la segona (fragment *g'*) és una pedal aguda que es troba mantinguda per la veu de tiple i sobre el so Sol, que en aqueix moment actua com dominant de do major (C), tonalitat a la qual es modula en aqueixa frase. Així doncs, es mostra cert interès en augmentar el dinamisme traçat pel ritme harmònic, amb majoria de compassos contenint dos acords i a més, apareixent diferents inversions dels nombrosos acords de setena de dominant utilitzats; tot això, com resultat lògic del procés harmònic seguit i de la pròpia mobilitat que el baix realitza.

Textura i estructura.

Com s'ha vist, tota la secció mostra una sèrie de recursos amb evident tendència cap a la formulació d'una clara estructura binària. Tant l'harmonia com les textures contrastants, entre una i una altra part (subseccions C i D), no fan sinó traçar un eix imaginari que distancia la una de l'altra. La primera d'elles (subsecció C) amb una gran línia melòdica solista, sustentada amb textura de melodia acompanyada i gran simplicitat harmònica. La segona (subsecció D), amb la unió de les veus complementant-se en perfecta simbiosi, dintre d'un

⁶⁰¹ Cfr. “naturalisation d'un accord” en Chailley, [1.951] 1.977: 130.

procés de major elaboració amb el qual s'obté un augment lògic de l'interès, per les opcions harmòniques escollides i les línies modulants traçades.

En tota la secció, els violins reforçaran *coll la parte* les veus, mentre els instruments de vent limitaran les seues intervencions merament a funcions complementàries de farciment harmònic.

4.3.3.3.4.

Tu solus (Secció C).

La darrera secció continua utilitzant els dos solistes com tot recurs de forces, però estant estructurada en aquesta ocasió en forma ternària (quadre 019). Tota ella proposa una insistent reiteració textual de l'últim dels versicles; de fet, fins a vint-i-tres vegades arribarà a escoltar-se el nom "Jesu Christe". Potser per aquesta reiteració es pot apreciar -un intent no exempt de certa intencionalitat retòrica- com es desplaça la modalitat cap a les mateixes tòniques escoltades anteriorment, però afrontades ara en modalitat menor en tota la primera part (subsecció B¹); on l'única paraula que es pronuncia és el propi nom de Jesús.

Formalment es pot intuir-hi un cert criteri exprés de reexposició, en comprovar com tota aqueixa primera part (subsecció B¹) suposa la recuperació de fragments i idees melòdiques utilitzades amb anterioritat (subsecció B); però en aquesta ocasió estaran desplaçades a les tonalitats de do menor (fragment ϵ^2) i sol menor (fragment ϵ^3).

Ritme i melodia.

De fet, tota la primera part (subsecció B¹) és una recuperació musical -que no textual- de la darrera part de la segona secció (Subsecció B). Així, en el fragment ϵ^2 , amb idèntics plantejaments als mostrats en aquella, es tornaran a escoltar les mateixes idees melòdiques (A¹ i B¹) disposades també per parells de veus que alternen el seu discurs entre una i una altra idea, però transportades una

segona major baixa com a conseqüència de la modulació a do menor (c) que es realitza⁶⁰². Tota ella mantinguda per una pedal de dominant greu, que sostenen els baixos, amb figuració de negres repetides (exemple 134).

En el següent (fragment e³) es recuperaran les mateixes idees però transportades una cinquena justa descendent, per la nova tonalitat de sol menor (g). Només hi ha petites diferències que les separen -totes sense cap transcendència harmònica- en invertir la vuitena d'algun so o alguna cèl·lula melòdica; i és per aquesta raó que desapareix el salt intervàlic de setena menor descendent que es produïa en la idea originària (A), però també apareix -per les mateixes raons- un salt ascendent de setena disminuïda continguda entre les síl·labes Je-su del nom de "Jesu Christe"⁶⁰³ (exemple 135: Tenor cc. 80; tiple cc. 82). També en aquesta ocasió seran els baixos els qui mantinguen la pedal greu de dominant sobre la qual es construeix l'harmonia superior, però en aquest cas amb figuració de corxeres repetides; col·laboren a aquest fet les trompes, sostenint el mateix so amb valors llargs de notes tingudes.

En la segona part (subsecció E), a una nova idea melòdica (F) de perfil ondulant com a conseqüència de l'ús d'apoiatures, anticipacions i notes de pas, li acompanyarà una pedal de dominant intermèdia mantinguda pel tenor i les trompes i el tiple i els oboès -respectivament- mentre l'altra veu desplega la línia

⁶⁰² Aquest tipus de recursos, ja vam veure que des del punt de vista de la classificació com a figura retòrica - musical està tipificada com *Synonimia*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 132)

⁶⁰³ Des del punt de vista de la retòrica - musical, el salt intervàlic de setena disminuïda en sentit ascendent -a més de ser un interval dur i de difícil entonació- té associades nombroses connotacions de caràcter dolorós i el trobem tipificat com la figura *Saltus duriusculus*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 166). En estar explícitament unit amb el mot "Jesu Christe", implica també els aspectes dolorosos que suposen aqueix substantiu -com figura literària- i la passió i mort que li estaven reservades a la pròpia persona de Crist.

melòdica (fragment *h*). Tot això s'hi produirà havent abastat la tonalitat de sol major (G) amb la qual finalitzarà el temps.

La tercera part (subsecció F) és una secció de caràcter molt enèrgic, que aconsegueix la pretesa sensació de final líric i triomfant, enunciant tot el darrer versicle "tu solus altissimus Jesu Christe" en la brillant tonalitat de sol major (tonalitat principal de la missa), repetint-se fins a cinc vegades consecutives el nom de Jesús.

Recursos harmònics.

El pla tonal que segueix aquesta última secció, es divideix clarament en dues parts de criteris oposats. La primera d'elles (subsecció B¹) es formula des de les modulacions a do menor i sol menor, com a reflex de la seu homòloga (subsecció B: re menor i sol menor). La segona part (subseccions E i F) se situa dintre de l'àmbit de la tonalitat de sol major (G) des del seu inici.

Seguint aquest esquema tonal traçat es produeix un efecte d'enganyosa mobilitat harmònica, per la recurrent utilització del procés de mantenir estàtiques pedals de la dominant del to en curs. Així ocorre, per exemple, en cc. 72 – 77 (fragment *e*²) amb la pedal de la dominant de do menor; en cc. 78 – 83 (fragment *e*³) amb la pedal de la dominant de sol menor i en cc. 84 – 88; 89 – 93 (fragments *h* i *h*¹) amb les respectives pedals de re, dominant de sol major. L'ús insistent d'aquest recurs harmònic, dota a tot el passatge de certa estaticitat d'una banda -de manera especial si són els baixos qui mantenen la dita nota-, i d'una sèrie de dissonàncies harmòniques que es produeixen com a conseqüència de la mobilitat horitzontal de les línies melòdiques superiors, fenomen aquest, que en

certa manera aconseguix contrarestar i equilibrar el hieratisme que el manteniment de les dites pedals origina.

Fora de l'ús d'aquest recurs, mereix especial atenció -per com resulta d'inusual en l'escriptura de Pons- la utilització per primera vegada en tota la missa, d'un acord de setena de dominant sobre-tònica (+7) -acord apoiatura-. La

qual cosa es produeix per sobre d'una pedal intermèdia de tònica que venien mantenint les trompes i perfectament preparat per la retardació de la dissonància de setena que fa l'oboè segon; escolàsticament resolta la sensible (fa_#) cap a la

Tònica sol per l'oboè primer (cc. 87 - 88). Com no podia ser d'una altra manera, just el moment de l'atac d'aquest acord de major densitat harmònica, la veu de tiple solista pronuncia la síl·laba "Chris" del substantiu Christe; adquirint d'aquesta manera una major càrrega dramàtica la apoiatura de la línia melòdica que canta el tiple. Ens cal destacar també la utilització d'un procés de modulacions transitòries que es produeix als cc. 95 - 100 (exemple 136), perquè veritablement resulta estrany trobar-hi passatges de caire modulant a les músiques de Josep Pons.

Textura i estructura.

Plantegem una divisió ternària d'aquesta última secció atenent principalment a les textures melòdiques, en compte d'altres criteris d'ordenació que igualment podrien parèixer vàlids. Com s'ha vist, la primera subsecció (B¹), afrontada des de propostes que parteixen de tonalitats en mode menor, suposa la doble recopilació amb caràcter reexpositiu del material temàtic (e) presentat en la

secció **A¹** (subsecció B). La segona part exposa noves idees melòdiques amb un plantejament tonal que recorre el camí de retrocés -també per dues vegades- que suposa la marxa harmònica Dominant - Tònica (V - I). La tercera i última subdivisió traça el clàssic perfil tonal del frontispici grec, aconseguint amb les seues noves aportacions melòdiques mostrar clara intencionalitat conclusiva; per a això, les dues últimes subseccions es mantindran dintre de l'àrea d'influència tonal de sol major (G) que, com és sabut, és la tònica principal, centre i eix vertebrador per mitjà del qual s'aconsegueix dotar de plena coherència tonal a tota la missa.

Des del punt de vista de les textures melòdiques empleades, la primera part (subsecció B1) és clarament la reexposició de l'última part de la secció **A¹** (subsecció B), aconseguint amb això cert equilibri arquitectònic (exemple 137). Quant als recursos compositius, en les dues primeres parts d'aquesta secció **C** (subseccions B¹ i E) es recorren a processos molt semblants, per mitjà dels quals s'obté una major unitat formal, més cohesió interna i un evident sentit de continuïtat. Les tres petites intervencions orquestrals que emmarquen tot el temps *Qui tollis*, prenen el seu material temàtic de la mateixa idea melòdica amb la que es va iniciar el Kyrie (fragments *x*, *y*, *x²*). Es tracta d'un recurs més amb clara intencionalitat que tendeix a obtenir una millor continuïtat de tota la missa -com a forma musical completa- i una major congruència de les diferents parts que la integren, atès que totes les petites intervencions orquestrals amb les quals s'omplin els buits que es produeixen en la línia melòdica, recorren també a aqueix material temàtic (exemple 138).

4.3.3.4.

CUM SANCTO SPIRITU.

4.3.3.4.1.

Introducció.

En aquesta ocasió, Pons opta per les veus *a capella* com una nova textura a utilitzar per començar la introducció, en comptes de recórrer a les textures orquestrals que s'havien utilitzat en les diferents seccions introductòries a les altres parts de la missa. Aquelles comportaven l'assumpció de cert caràcter "teatral" e "italianitzant" –com s'ha dit en el seu moment- i ara la pròpia densitat que el so de les veus soles suggereix és prou per determinar, amb aqueixa nova textura vocal, la pròpia aparença més "sacra", amb major religiositat i un tant arcaïtzant que es pretén aconseguir.

Aquesta introducció llavors, proposa un absolut caràcter contrastant amb la darrera secció del temps anterior, amb la qual únicament li uneix el fet de compartir el mateix centre tonal. Allí compàs binari, ací ternari; allí dinàmica de volum *forte*, ací *piano*, allí *tempo* ràpid i alegre, ací la indicació d'*Andante Larghetto* que ens proposa un *tempo* calmat; aquell utilitzava en el seu final tots els recursos de les forces sonores disponibles que mostraven així un caràcter d'amplitud molt exterioritzada, aquest proposa una textura de sonoritat més arplegada i íntima amb la sonoritat *a capella* de les veus del primer cor sol. Aquest nou temps "Cum Sancto Spiritu" s'inicia doncs, d'aquesta manera, amb una introducció absolutament contrastant amb el vigor i textures amb les què va finalitzar el temps immediat anterior "Qui tollis". Aqueix contrast no és producte de la

casualitat sinó que, totalment al contrari, es tracta d'una clara intencionalitat de la utilització –per primera vegada en la missa- de les veus soles, recurs amb el qual s'aconsegueix una sonoritat que resulta “nova” i suggeridora, dins de la dinàmica de certa continuïtat sonora seguida fins al moment.

Ritme i melodia.

La introducció d'aquest nou temps “Cum Sancto Spiritu” s'inicia amb una primera part (fragment z) que repica per tres vegades l'acord de Tònica, amb una fórmula rítmica tribràquia (♩♩♩) declamada homofònicament i *a capella* pel primer cor. La tercera persona de la Santíssima Trinitat s'enuncia doncs, amb un disseny melòdic en forma d'aclamació íntima, misteriosa i d'arreplegament –per la indicació de volum- a la qual cosa respondrà el segon cor en una imitació canònica directa i amb indicació de volum *forte* que es veurà reforçada per la brillant entrada simultània de tota l'orquestra. Els instruments de vent duplicant les veus, i les cordes recuperant -mínimament manipulat- el motiu melòdic que ja es va introduir en l'acompanyament orquestral al primer Kyrie (exemple 139), la brodatura del qual procedia de la introducció orquestral d'aquell (Kyrie, cc.: 7). En aquella ocasió, el primer incís arpegiava sobre l'acord de la Dominant (D) i en aquesta realitza la repetició insistent d'una cèl·lula rítmica binària que es troba subratllada per les articulacions dels violins; en primer lloc sobre l'acord de Tònica, per a continuar arpegiant l'acord de setena disminuïda sobre la sensible. Aquest gir harmònic es realitza amb un enllaç de les veus poc habitual (repetit a més dues vegades per la imitació), produint melòdicament un interval -avui

prohibit i d'incòmoda entonació- de segona augmentada ascendent⁶⁰⁴. Com es podria haver evitat conduint el sisè grau rebaixat (mi \flat : setena de l'acord) cap al cinquè grau (re: fonamental de l'acord de dominant) –per proximitat i per l'atracció melòdica que aquest exerceix sobre aquell- que seria el so més pròxim, o bé cap al quart grau (do: setena de l'acord de dominant), hem d'entendre que es tracta d'un efecte buscat intencionadament. Potser, en ordenar consecutivament els dos intervals, la segona augmentada ascendent més el semitò cromàtic que se li afig (fa \sharp \flat Sol; sensible \flat tònica) busca aqueixa especial sensació d'elevació que s'aconsegueix, al marge del propi interval total resultant de l'addició de tots dos que també és una tercera major. Per tot això, pels especials girs melòdics que es produeixen amb l'enllaç d'aqueixos tres acords diferents, creiem veure una subjacent intencionalitat retòrica que reforçaria tot l'halo de misteri que el propi contingut semàntic del text porta implícit: allò intangible, la divinitat immaterial i incorpòria, l' Esperit Sant, tercera persona de la Santíssima Trinitat, complement del cercle diví, de perfecció màxima.

La segona part (fragment *y*) es projecta contrapuntísticament amb incisos d'accentuació rítmica protètica (exemple 140), alternant el moviment melòdic entre l'un i l'altre cor; i produint amb això certa sensació de teixit entramat per mitjà de línies melòdiques que procedeixen per graus conjunts i moviment contrari. Mentrestant, els violins continuen desenvolupant el motiu melòdic del fragment anterior, amb la qual cosa s'aconsegueix una major coherència de la

⁶⁰⁴ A més, des del punt de vista de la retòrica musical, no s'arriba a aqueix interval de forma casual sinó més prompte de forma clarament intencionada. De fet, aquest interval que es crea pel moviment melòdic ascendent d'una veu que es mou per graus conjunts, està tipificat com *Passus duriusculus*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 165).

unió de fragments. Tot això emmarcat dins un procés de progressions modulants, que arribaran al seu punt àlgid de tensió en abastar el relatiu menor de la tonalitat principal (e) i -pronunciant la paraula “Patris”- es produïska un moviment cromàtic ascendent, adquirint una major importància en aquest procés la línia cromàtica de la veu de tenor del segon cor, en pronunciar el text “Dei Patris”.

Amb el mateix text i per mitjà d'una expressiva nota de pas descendent que canta la veu de tiple del segon cor, s'enllaça amb la darrera part (fragment x). En ella s'escoltarà de vell nou el cantus firmus sobre la melodia de l'antífona Ecce sacerdos magnus en la veu de tiple del primer cor -lleugerament modificada- per finalitzar de forma suspensiva amb una semicadència sobre la Dominant (I ϵ –

IV – I ϵ _{#4} - V), que fa desitjable la immediata entrada de la fuga a la breu amb la

que continuarà la següent secció. En aquestos quatre darrers compassos totes les veus es limitaran a acompanyar homofònicament el cant pla, textura que es completarà amb lleugeres notes de pas que l'enriqueixen musicalment, sense perdre el contrast amb la frase anterior, que la pretesa sensació de calma i estaticitat suposa.

Recursos harmònics.

Aquest és un nou temps que també es troba situat en la tonalitat principal de la missa (G), en la qual havia finalitzat -malgrat les alteracions presents en l'armadura, que eren les pròpies del to de la Dominant (D)- el temps precedent "Qui tollis peccata mundi". Tota la primera frase (fragment z) suposa un doble

procés d'afermament tonal, amb la repetició literal del procés cadencial, que es produeix entre els dos cors com a conseqüència de la imitació idèntica⁶⁰⁵. Aquest procés conté dos acords de setena consecutius: de setena disminuïda sobre la sensible i de setena de dominant. Tots els acords utilitzats estan disposats en estat fonamental (I – VII \neq - V \neq - I) i ja ha estat comentada la manera poc

"acadèmica" d'enllaçar-los.

En tot el pla tonal seguit destaca el procés de progressions modulants que es produeix en la següent part (fragment y'), per les poques vegades que Pons utilitza aquest recurs. Se'ns mostra amb evidència la major riquesa i varietat harmònica que el procés de modular mitjançant la dominant de la dominant (D_D) aporta al discurs general i la naturalitat amb què els nostres oïts actuals escolten el trànsit per les cinquenes descendents, que actuen com Dominants de la nova Tònica en l'encadenament tonal (exemple 141) però no es pot obviar que en aqueix moment històric, la utilització d'aquest procés modulant suposava, certament, un avanç tècnic important, atès que processos semblants es poden trobar -per exemple- en la música orquestral ja de maduresa de F. J. Haydn. Tot això es realitzarà dintre d'un esquema harmònic bàsic que respecta la fórmula rítmica tribràquia ($\downarrow\downarrow\downarrow$) que havia estat introduïda en la primera intervenció de

les veus a capella.

⁶⁰⁵ Ja ha estat exposat que la repetició exacta d'un fragment forma part de les figures retòriques - musicals tipificades. Així, novament trobem una repetició idèntica que considerem com la figura *Palillogia*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 132).

La darrera part de la introducció (fragment *x*), recupera l'estabilitat emocional que la tornada a la tònica principal proporciona per a, tot seguit, deixar suspès el discurs en la semicadència sobre la Dominant amb la qual finalitza aquesta introducció. Melòdicament, en aquesta última frase -en què reapareix el cant ferm- el baix realitza un breu moviment cromàtic ascendent que suggereix la utilització del recurs retòric tipificat com *Apotomia*⁶⁰⁶, acompanyant simbòlicament la figura del déu pare, representada ací amb el mot "Patris" (exemple 142).

Textura i estructura.

Atenent a les textures utilitzades en aquesta secció introductòria, s'obté una estructura ternària que ve clarament emmarcada a més pels propis recursos harmònics que s'utilitzen. Les dues parts extremes (subseccions Z i X) estan situats tonalment en l'àrea d'influència de la tònica principal de la missa (G) i mostren una textura fonamentalment homofònica i homorrítmica; com a contrast i oposició equilibrant, la part central (subsecció Y) està composta en un moderat estil contrapuntístic. El caràcter d'aquest fragment -certament versàtil- que la pròpia textura imitativa li confereix, es veu intensificat pel procés harmònic de caràcter modulant en el qual -com s'ha vist- es troba immers.

⁶⁰⁶ Cfr.: (López Cano, 2.000: 178).

4.3.3.4.2.

AMEN. (Fuga).

La resta del temps l'ocupa una gran fuga de cent tres compassos de duració que s'utilitza -al mode "barroc"- com un colossal passador per concloure tota l'oració del glòria. Açò és per l'única paraula que el text conté i que les veus arribaran a pronunciar fins a cent noranta-nou vegades: "Amen". Per a això novament, s'opta per la utilització d'un compàs binari⁶⁰⁷ que ordena un ritme *alla breve* -amb una indicació explícita de temps *Presto*- que suposa un clar contrast als plantejaments rítmics ternaris i el caràcter calmat, contingut i seré de la secció anterior. Però d'altra banda, la unitat que el manteniment de la mateixa Tònica (G) li atorga aconseguix que, mitjançant aquells principis generals de contrast i similitud, s'aconsegueixca una perfecta simbiosi d'elements, amb els quals el discurs adquireix plena coherència.

En aquesta ocasió es recorre també a una fuga tonal, de forma lliure⁶⁰⁸; encara que com es veurà, la pròpia estructura interna -mitjançant la qual s'aconsegueix obtenir la seua forma externa- no es produeix de forma casual, sinó que respon a un esquema determinat per una sèrie d'elements recurrents que la condicionen. Des del punt de vista acadèmic, podríem dir fins i tot que es respecten: pla tonal, nombre d'entrades, orde i successió de les veus, divertiments, contrastos, pedal harmònica, etc., són els processos amb els quals

⁶⁰⁷ Com mostra de l'elecció de ritme contrastant amb la secció anterior i compàs paradigmàtic de les fugues vocals religioses acompanyades i en estil *alla breve*, especialment en el primer període Clàssic.

⁶⁰⁸ Respecte de la classificació de les fugues en funció de la marxa tonal que el subjecte realitza o de la pròpia estructura interna, es pot consultar per exemple (Gedalgé, 1.985:15,72).

es persegueix manipular el material temàtic original i, com veurem més endavant, aconseguir mitjançant la seua ordenació, donar sentit a aqueixa certa jerarquització de mitjans que un pla preestablert atorga, fins poder aconseguir l'objectiu últim, que s'obtindrà per mitjà d'aqueix gran equilibri arquitectònic resultant (quadre 020).

4.3.3.4.3.

Exposició (secció A).

Ritme i melodia.

És interessant comprovar l'equilibri de tensions que manté el subjecte escollit per a aquesta ocasió. De fet, els cinc compassos que té de duració estan perfectament dividits en dos incisos que contrasten en valors i mantenen una esbossa melòdica -de caràcter oposat i direcció contrària- amb la que aconseguen complementar-se i equilibrar les tensions adquirides. El primer incís el formen dos salts intervàlics de moviment contrari, el primer de tercera menor descendent i el segon de sisena menor ascendent; el segon incís presenta una línia de perfil sinuós que evita els salts intervàlics i procedeix per graus conjunts, finalitzant en el mateix so amb que es va iniciar. Els dos incisos mostren rítmicament una accentuació tètica; el primer incís mantenint valors de llarga duració amb els que s'aconsegueix certa severitat de caràcter, i el segon sobre valors breus que aporten major dinamisme al conjunt de la idea melòdica. Amb això, el joc de tensió / distensió que es manté observa una perfecta distribució de forces, i roman absolutament en equilibri. No podem evitar comprovar com es continua observant l'ús del número tres com referent constant de figures, ritmes i intervals: el primer incís consta de tres figures, de tres sons diferents, disposats a intervals de tercera i sisena [6 = 3+3]; el segon incís consta de nou sons diferents [9 = 3+3+3] i la diferència d'afinació entre el primer i l'últim és d'un interval de tercera; tot el Subjecte sencer consta també de dotze [12 = 3+3+3+3] figures rítmiques (exemple 143).

En iniciar-se el Subjecte en la Dominant (D) la resposta sofrirà una petita mutació intervàlica, necessària perquè l'oïda reconega la tònica (a més so inicial i final de la Resposta); procés indispensable en tractar-se d'una fuga Real (exemple 144).

L'absència de Contra-subjecte està perfectament justificada amb una nova reaparició del cantus firmus de l'antifona *Ecce sacerdos magnus* (cc.: 21) complint les funcions d'un segon subjecte. La seua aportació és important des de el punt de vista de l'equilibri arquitectònic atès que quan se presenta, les veus anteriors ja estan efectuant les seues fluctuacions melòdiques sobre les parts de contrapunt lliure i l'estaticidad que la presència del cant pla aporta enriqueix el conjunt amb una nova textura. És curiós comprovar com es manté tot en equilibri i la perfecta simbiosi dels diferents elements que s'aconsegueix, en repetir la mateixa fórmula ampliada de ritme dactílic ($\circ, \text{♩} = \text{♩} \text{♩}$)⁶⁰⁹ en el primer incís del cantus firmus que es presentava en el primer incís del subjecte (exemple 145).

Recursos harmònics.

Tota la secció expositiva es manté tonalment en l'àrea d'influència de la tònica principal (G) i de les tres entrades que es produeixen les dues primeres repeteixen l'orde i successió dels graus que utilitzen (exemple 146). La secció comença i acaba en la Dominant (D) i els processos harmònics seguits no contenen cap element d'especial menció; perquè l'interès principal es desplaça

⁶⁰⁹ Ja ha estat dit que aquest peu rítmic era usat pels compositors per a músiques a les quals se'ls volia dotar de un caràcter especialment solemne. Cfr.: (Messiaen, 1.994: 74).

ara cap a la marxa horitzontal de les veus, com a conseqüència de l'estil contrapuntístic que se segueix. Per això, els graus utilitzats seran exclusivament del grup principal (I, IV, V), majoritàriament en estat fonamental o primera inversió i el ritme harmònic mai excedirà de la utilització de dos acords per compàs (ritme *alla breve*).

Textura i estructura.

Ja s'ha vist la successió de les veus en les dues primeres entrades. La tercera es limita a una última aparició del cantus firmus -en aquesta ocasió en la Tònica- i del Subjecte sense Resposta (quadre 020). Amb tot això, s'obté una secció d'estructura tripartida que abraça setze compassos. En ella es produeixen tres entrades, de tres motius (Subjecte, Resposta i Cantus firmus); les dues primeres succeint-se també a intervals regulars de tres compassos de distància cada una d'elles. El moviment de negres que evolucionen per graus conjunts -nascut de la combinació de les parts de contrapunt lliure-, serà constant en tota la secció, anant alternant-se les veus en el seu desenvolupament com a línia contínua que enriqueix tot el procés. Aquest moviment l'havien iniciat els baixos -en una entrada a contratemps- que coincidia amb la primera aparició del Subjecte i servia per a sustentar harmònicament tota la proposta, col·laborant així en la consecució -novament- de l'esquema del frontispici grec, però en aquesta ocasió enllaçats -a conseqüència de la pròpia concepció horitzontal de l'estil escollit- (exemple 147).

4.3.3.4.4.

Divertiments 1 i 2. (Secció B).

La segona secció l'ocupen els dos primers Divertiments. El primer d'ells, situat en la tònica principal (G), obté el seu material temàtic del segon incís del Subjecte i el desenvolupa en dos fragments diferents (exemple 148). El fragment *a* (cc. 35 - 38) es construeix prenent com a model el material temàtic II i conduint tonalment des de la Dominant fins la Tònica. El fragment *b* (cc.: 39 - 46) pren el seu model melòdic a variar, a partir del disseny I del segon incís del subjecte, i es desenvolupa en un passatge de progressions modulants que conduiran fins la nova tònica : re major (D). En tot aquest primer divertiment, el procés compositiu que se segueix, parteix de la imitació canònica -entre totes les veus- dels esmentats dissenys melòdics a intervals lliures.

El segon Divertiment està format per una manipulació del material temàtic I per augmentació (variació que mostra el tenor de primer cor), sobre una pedal aguda de la dominant de la nova tonalitat -mantinguda per la veu de tiple del primer cor- que finalitzarà amb la repetició del mateix disseny per disminució i en sèrie d'interval·ls harmònics de tercera pels violins (fragment \varnothing). Tot això, en produir-se sobre valors llargs, fa que es detinga per un instant la pulsació i aconseguint així un efecte d'estaticidad que contrasta rotundament amb la dinàmica de vitalitat seguida en el primer divertiment (exemple 149).

4.3.3.4.5.

Reexposició (Secció A¹).

Ocupen aquesta secció la resta d'entrades de les veus (de la quarta entrada fins la vuitena), en les que novament aniran succeint alternances del Subjecte, la seua Resposta i el cant ferm. Com es pot comprovar fàcilment -i hem detallat amb claredat en el corresponent quadre de l'estructura (quadre 020)-, les diferents entrades de les veus continuen mantenint el mateix criteri seguit en la secció expositiva (secció A), on l'ordenació de les intervencions crea un teixit tonal que és fruit de les alternances en el grau en què es presenta cada part. Així, serà una constant la successió V - I - V respectivament, en cada una de les entrades.

Tonalment, aquesta secció es troba dividida clarament en dues parts: cc. 60 - 70 en la Dominant (D); cc.: 71 - 84 en la tònica principal (G). La darrera entrada (produïda pel baix de primer cor, cc.: 87 - 94) situarà per un breu moment el centre tonal en el relatiu menor de la tonalitat principal de la missa (e), per concloure -d'aquesta manera- la successió d'entrades de la Fuga.

4.3.3.4.6.

Divertiments 3 i 4 (Secció B¹).

La darrera secció l'ocupen els divertiments tercer i quart, que obtenen el seu material temàtic mitjançant la Resposta, per començar aquesta en la Tònica (G). Així podem veure com en el tercer divertiment (cc. 93 – 106), els dos cors s'alternen en imitacions d'idees sorgides de la línia melòdica traçada en el segon incís de la Resposta, a partir d'escales descendents generades per la utilització de notes de pas (exemple 150). El primer impuls (fragment *a'*) a partir de la idea melòdica II (exemple 151) i el segon (fragment *b'*) sobre la idea melòdica I, per conduir tot el procés de retorn tonal que parteix de la Dominant i finalitzarà en la Tònica principal (exemple 152).

La segona part (divertiment núm. 4) reprendrà en el centre la sensació d'estaticidad que sorgia per la suspensió momentània de la pulsació, tal com s'havia produït en el segon divertiment (fragment *d*), en mantenir una pedal sobre la Dominant i ser la veu d'alt de primer cor -en aquesta ocasió- la que recordarà per ampliació de valors la idea melòdica II del segon incís del Subjecte (exemple 154). En els extrems, es repetirà la cadència perfecta a manera de columnes, les quals són produïdes per l'estaticitat que el moviment homorrítmic de totes les parts vocals desenvolupa. Tots els efectius sons disponibles assumeixen açò a manera de fórmula rítmica que proposa clarament una conclusió definitiva.

4.3.4.

CREDO IN UNUM DEUM.

4.3.4.1.

CREDO.

Novament comprovem (quadre 020) com el primer temps del Credo també es forma a partir de tres seccions bipartides, on es contenen combinacions de forces que alternen textures de melodia acompanyada amb passatges d'elaborat contrapunt imitatiu per a, d'aqueix mode, recuperar la línia conductora traçada pel cantus firmus que naix de l'antífona *Ece sacerdos magnus*. Tot açò en un temps de vuitanta nou compassos de duració, regit pel compàs de $\frac{3}{4}$ en moviment *Allegro* i mantenint com a tònica la mateixa tonalitat principal de

la missa (G).

Les combinacions dels efectius utilitzats reflecteixen una clara intencionalitat de buscar contrastos sonors. No sols amb l'alternança que suposen les intervencions del primer cor enfrontat al gros de la capella, sinó per les diferents barreges de les veus, ja siga tenor o tiple solistes, o formant duos de tiple i tenor, tenor i baix o tiple i baix. La línia generadora a partir de la qual es construirà tot el temps, ve traçada per la pròpia dinàmica textual que conformen els diferents versicles i junt al manteniment de la mateixa tonalitat, constitueix un veritable eix vertebrador de les diferents idees -noves o conegudes- que aniran mostrant-se, per a aconseguir amb això la desitjada concepció de continuïtat.

4.3.4.1.1.

Introducció.

Ja ha estat comentat, com el primer versicle del text “Credo in unum Deum” –màxim dogma de fe en què es basa tota la religió catòlica- estava destinat a ser entonat pel celebrant i així introduir-hi tot seguit l'entrada de la capella al complet, la qual responia continuant amb la resta del text que conté l'oració de la professió de fe: “Patrem omnipotentem factorem coeli...” És certament recurrent la tradició -en aqueix precís instant, quan la capella respon al celebrant- d'utilitzar fórmules rítmiques simples amb plantejaments homòfons, a manera de grans columnes verticals en estil sil·làbic, per poder exhibir la grandiositat clamorosa que es pretén amb l'atac directe de tots els efectius sonors disponibles. Veus i instruments units per a aconseguir que l'alternança fònica d'aquesta intervenció veritablement dicotòmica: “solista – tutti”, transcendisca de forma triomfal i grandiloqüent. Així succeeix també en aquesta ocasió, en la que Josep Pons opta per una fórmula rítmica trocàica (♩ ♩) subratllada pels tres acords amb ritme tribraqui (♩♩♩) -repetits per l'orquestra en cada pulsació- i que, sobre un compàs de tres temps repetirà fins a tres vegades el substantiu “Patrem”, en el qual s'encarna la figura del déu pare totpoderós.

Tonalment, en aquestos tres compassos que serveixen de inici, es produirà la marxa Tònica (I) - Dominant (V); produint-se una semicadència que no deté el *tempo*, la pulsació, ni el propi dinamisme de vitalitat que el disseny de

brodatures repetides a distància d'interval de sisena -realitzat pels violins-
imprimeix al discurs general.

4.3.4.1.2. Patrem omnipotentem (Secció A).

Ritme i melodia.

La mateixa dinàmica de vitalitat proposada en el inici serveix com a idea conductora per iniciar i continuar tot seguit, amb semblant caràcter, aquesta secció. Així, en els cc. 4 – 10 (fragment a) se succeiran -sobre la constant repetició de la dita fórmula rítmica trocàica- sèries de negres que es condueixen ascendent o descendentment per moviment de grau, cobrint els salts de tercera que es produeixen pels constants canvis de posició acórdica que es realitzen; les quals hi aniran imitant-se de forma idèntica -o per moviment contrari- a diverses distàncies intervàliques. Així doncs, es reiteraran fins a tres vegades, els tres motius que naixen de la idea melòdica A. Aquesta idea melòdica generadora, cobreix un interval descendent de vuitena que mostra l'acurat equilibri que s'ha volgut buscar. De fet, si el número tres reflexa certa intencionalitat simbòlica pròxima a la idea de perfecció, seria evident el seu ús retòric en aquesta idea, tant melòdica com rítmicament: tres compassos de tres temps i tres cèl·lules rítmiques ternàries, tot emmarcat dintre d'un interval de vuitena justa⁶¹⁰ (exemple 154).

Les tres cèl·lules que formen la idea melòdica A estan disposades en un perfecte equilibri estructural i rítmic, mostrat evident per la reiteració de la

⁶¹⁰ Una antiga doctrina afirmava que el model per a la creació de l'univers estava basat en l'ús de les proporcions musicals. Segons aquesta creença, els cossos celestis produïen sons que en combinar-se formaven l'anomenada "Harmonia de les esferes". La teoria de la música de les esferes va ser acceptada durant molts segles i la van recolzar grans pensadors i científics: des de Pitàgores en el segle VI a.C., fins Kepler en el segle XVII d.C. Segons aqueixa teoria, la música tracta de l'harmonia divina de l'univers i del mateix principi còsmic; és a dir: Déu. L'interval de vuitena justa és la consonància més perfecta possible -després de l'uníson- i es representa aritmèticament amb la raó 2/1. Respecte d'això es pot cfr., entre d'altres: (Sachs, 1.927: 9 – 27; Cotte, 1.988 : 11 – 24) .

cèl·lula temàtica “a” en els extrems (des del punt de vista de la formulació rítmica) i el moviment de tres negres de la cèl·lula “b” en el centre, que actua com element vàlid de conjunció per a tot el procés, el qual, d'aquesta manera, es constitueix en una perfecta unitat de referència. La línia melòdica traçada genera una marxa tonal (V – I – V) que ens recorda de vell nou la silueta del frontispici grec però, en aquesta ocasió, invertida (exemple 155).

La segona part de la primera subsecció (fragment *b*) està formada per una frase de vuit compassos de durada que -sobre una pedal intermèdia de Dominant, mantinguda per la veu d'alt- repeteix dues vegades una nova línia melòdica. En un àmbit intervàlic de tercera menor gira al voltant del so “LA” (D_D)⁶¹¹ i en el seu traçat conté la fórmula rítmica de l'acciacatura que antecedeix al floreig i forma amb ell una brodadura, ja vista anteriorment. Entre el perfil ondulat que aquesta línia melòdica ens mostra, es pot endevinar com es deixa entreveure el dibuix melòdic de la pròpia antífona gregoriana *Ecce sacerdos magnus*, com si de l'esquelet melòdic de la qual es tractara (exemple 156).

Aquesta nova idea melòdica es troba immersa dintre d'un interessant procés de contrapunt invertible, que sobre la pulsació de nou negres ($9 = 3+3+3 = 3 \times 3$) evoluciona per moviment de grau, intercanviant l'orde d'aparició dels respectius incisos. El joc de tensions -adquirit pel moviment contrari traçat al primer incís- es veurà perfectament contrarestat amb els petits salts intervàlics de tercera menor i quarta justa, respectivament, produïts en el segon incís (exemple 157). Tot el procés s'invertirà en la segona semifrase que respon tot seguit la proposta de la primera frase (exemple 158). La segona part (subsecció A¹) s'inicia

⁶¹¹ Quan una línia melòdica oscil·la al voltant d'una sola nota, es pot considerar com la figura retòrica musical tipificada com *circulatio*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 175).

amb la repetició abreviada del fragment *b*, transportat a la tonalitat relativa menor (e), però no idèntica sinó lleugerament variada al invertir la direcció de les veus (exemple 159). En la segona part (fragment *a'*) el primer cor recupera el contingut del fragment *a*, lleugerament abreviat i modificat en el ritme, mentre en aqueix moment, tot junt, el segon cor introdueix la melodia del cantus firmus en una imitació canònica a la cinquena descendent i un compàs de diferència, iniciada per la veu de tiple i sent imitada per la veu d'alt (exemple 160).

Recursos harmònics.

Harmònicament trobem com es prossegueix amb la utilització dels mateixos recursos ja estudiats. La primera part (subsecció A) amb més senzillesa, es limita a utilitzar només un acord per compàs, atacat en el primer temps – coincidint amb l'ictus rítmic de cada compàs- i sense abandonar-lo, produir lleugers moviments melòdics a conseqüència dels canvis de posició que es produeixen, escoltant-se exclusivament els acords de Tònica (I) i de setena de Dominant (V γ) preferentment en estat fonamental. El procés segueix amb un

augment de la tensió harmònica, que s'acreaix en la segona part (fragment *b*) ocasionat per la pròpia textura contrapuntística sobre la qual s'evoluciona. Ara be, algunes de les harmonies dissonants que s'escolten, podrien perfectament entendre's formades pel lògic moviment de les notes de pas que es produeixen, conseqüència de l'acreaixement de la textura i la independència que les veus obtenen en aquesta concepció preferentment horitzontal del discurs. El procés tonal seguit conduirà fins a la tonalitat relativa menor (e) en el fragment *b*, on s'iniciarà la segona part (subsecció A¹), en la qual es continuarà amb la mateixa

dinàmica en la marxa de les veus, i la seua concepció horitzontal, raó per la qual el ritme harmònic -majoritàriament *alla breve*- manca d'interès.

Novament també, trobem com el procés tonal traçat col·labora a determinar la pròpia estructura ternària subjacent, situant-se en la Tònica (G) en les parts externes i efectuant una lleugera inflexió modulant cap a la tonalitat relativa menor (e) en la part central⁶¹².

Textura i estructura.

Des del mateix instant en què comença aquest temps, en el primer compàs, ja apareixen les dues idees rítmiques generadores de les posteriors idees melòdiques. El contrast de la cèl·lula en ritme tròqui que mostren les veus, amb la cèl·lula rítmica tribràquia⁶¹³ sobre la qual insisteixen els instruments, serà una constant que s'arrossegarà -en major o menor mesura- al llarg de tot el temps.

L'alternança i combinació d'aqueixes cèl·lules rítmiques la trobem clarament utilitzada quan -després d'aqueixos tres compassos introductoris (fragment a)- s'inicien imitacions dels dos motius per totes les veus

⁶¹² Just quan el text literari fa referència a la figura de Jesús. Creiem veure una certa intencionalitat retòrica també en l'ús de les tonalitats; atès què, quan el text parla del déu "pare" ens situem en modalitat major, i quan es refereix al déu "fill" -amb la càrrega simbòlica d'imperfecció que porta associada aquesta figura, per la seua condició humana- ens situem en modalitat menor. També podríem veure en aquest canvi de mode, la utilització del recurs a la figura retòrica musical tipificada que emmarca aqueix procés modulant: *Mutatio toni*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 204).

⁶¹³ Cal recordar que aquesta fórmula tribràquia -idènticament presentada des del punt de vista de l'afinació, que repeteix tres vegades l'acord perfecte major de la tònica principal (G)- ja la trobàvem, desplaçada rítmicament, en el primer compàs de la missa, en el primer compàs de la introducció orquestral al Kyrie. Com ja es va dir en el seu moment, serà una de les constants que s'aniran recuperant periòdicament al llarg de tota la missa. Açò és, utilitzat amb clara intencionalitat per donar-li continuïtat al discurs i una més de les raons a tenir en compte quan es pretén veure la missa com un tot complet, com una "gran" forma musical que obté la seua coherència i adquireix ple sentit per mitjà de la utilització de recursos com aquest.

successivament; tant en sentit ascendent com descendent (exemple 161). En la segona part d'aquesta subsecció A, cc. 11 - 18 (fragment *b*), destinada a la intervenció del primer cor, trobem una interessant manera de mantenir la pedal de dominant per la veu d'alt, la qual, respectant l'accentuació prosòdica del text literari d'una manera exquisida, percutirà sil·làbicament el so "Re" (V) combinant els dos motius rítmics, formant una estructura més àmplia amb la qual es reforça el sentit unitari de la frase completa (exemple 162).

La segona part d'aquesta primera secció (subsecció A¹) la conforma una reexposició musical en mirall dels dos fragments presentats, introduint el nou text "et in unum Deum..." La imitació de l'anterior intervenció del primer cor, ara en la tonalitat relativa menor (e), es produeix novament sobre una pedal de Dominant de la nova tonalitat (h), però la veu de tiple -que és l'encarregada de mantenir la dita pedal-, amb una especial cura per respectar l'accentuació prosòdica del text, adquireix un nou perfil rítmic pel diferent ús i combinació dels motius que en aquesta ocasió es realitza (exemple 163).


No obstant això, tot allò que s'ha exposat fins ací es podria resumir comprovant com tota aquesta primera part (secció **A**) es basa fonamentalment en el treball temàtic, mitjançant el qual es barregen els tres motius principals, que s'exposaven des del mateix inici del temps (cc. 4). Si analitzem melòdicament aqueixos quatre primers compassos (cc. 4 - 7), veiem que totes les línies melòdiques de les veus estan creades a partir dels tres motius temàtics que presenta el baix del primer cor; imitant-se directament algun d'ells, per moviment contrari uns altres o alterant l'orde de successió⁶¹⁴.

⁶¹⁴ Vid.: exemple 164, on es reflecteix el principi generador del joc de textures melòdiques realitzat en aquesta secció.

4.3.4.1.3.

Et ex patre (Secció B).

Ritme i melodia.

Aquesta segona secció s'inicia amb una breu intervenció -a solo de tenor- de cinc compassos de duració que desenvolupa una brillant línia melòdica en ritme lliure, la qual finalitzarà amb un disseny melòdic que conté com element principal una brodadura. Aquesta brodadura es prendrà com a cèl·lula melòdica inicial per a la nova idea musical, que serà el motiu temàtic generador, a imitar entre les veus de tenor i baix en la següent part (fragment *c'*). La nova idea melòdica conté un salt intervàlic de sisena major ascendent, que en les successives imitacions es convertirà en un interval de setena menor (exemple 165). La segona part d'aquesta secció (subsecció C) suposa el retorn a l'amplitud de la sonoritat coral, que es produeix amb una nova intervenció del *tutti*. En aquesta ocasió, el discurs musical evoluciona mitjançant una idea melòdica que no excedeix de l'àmbit de tercera menor i que es constitueix amb un ritme compost, format per dues cèl·lules rítmiques complementàries () la primera tribràquia i la segona amb un peu rítmic tròqui, sent la segona d'elles la receptora i resolutive de l'energia generada per la dinàmica de repetició de les tres accions rítmiques (tres negres) de les que es nodreix la primera.

Novament podem comprovar l'especial atenció que el compositor demostra per respectar escrupolosament els accents prosòdics del text, sense modificar-los gaire, fent coincidir els accents rítmics musicals amb els textuals; en crear una línia melòdica que es fusiona perfectament amb la dinàmica

d'accentuació de la prosòdia. Fins a tal punt sincronitza l'accentuació musical amb la textual, que es diria que les dues idees -musical i literària- s'han concebut juntes, en un sol impuls creador, variant-se en la imitació musical que es produeix amb el nou text literari i mostrant així una altra fórmula composta que podríem considerar en conjunt com una desviació de la primera, que deriva en una fórmula de ritme dochmiac (♩♩♩♩♩♩)⁶¹⁵; la qual cosa es el resultat de modificar la segona cèl·lula -de ritme tròqui (♩♩) que acompanya el mot "Deo"- per una de ritme amfímacre (♩.♩♩) per fer-la coincidir amb l'accentuació de la paraula trisíl·laba "lu-mi-ne" (exemple 166).

Recursos harmònics.

La primera part (subsecció B), que com s'ha vist està destinada al lluïment de les veus solistes de tenor i baix, no mostra cap procés harmònic d'especial menció. Partint de la tònica principal (G) finalitzarà en ella mateixa, després d'una breu inflexió passatgera a la seua dominant (quadre 021), encara que no es tracte de cap modulació definitiva, ja que l'interès principal d'aquest moment se centra en l'ornamentació de les intervencions de les veus solistes i no hi ha cap element que interferisca en l'atenció que es pretén dirigir a les línies melòdiques que aquestes desenvolupen.

⁶¹⁵ «Dochmiacque: Iambe monnayé en Tribraque + Crétiqve». (Messiaen, 1.994 : 78).

La segona part (subsecció C) modularà novament a la tonalitat relativa menor (e) -després d'una sèrie de cadències perfectes, produïdes a conseqüència de l'alternança de les imitacions corals i la dinàmica que es segueix- on continuarà amb el mateix criteri cadencial, per idèntics motius. Una breu intervenció orquestral al final de la secció (cc. 51 - 53), servirà per recuperar la tonalitat principal (G) per mitjà del desplegament arpegiat ascendentment -pràcticament a l'uníson per tots els instruments- de l'acord de la tònica momentània (e) i una diferència intervàlica de sisena coberta per moviment de graus conjunts, en forma d'escala descendent, que finalitzarà en la tònica del principal (G), iniciant amb això una clara intencionalitat recapitulatòria de músiques i sensacions.

Textura i estructura.

També aquesta secció mostra una estructura interna bipartida i de caràcter clarament contrastant, per l'oposició del principi d'alternància solista/*tutti* -hereu de l'estil responsorial- que veiem reflectida entre els recursos utilitzats per a cada una de les seues parts. Encara que si ens distanciem i contemplem aquest temps -des del punt de vista dels processos tonals seguits- unint les dues últimes parts (seccions **B** i **B¹**), apreciem com novament es pot descobrir una estructura tripartida subjacent, que manté les parts externes en la tonalitat principal de la missa (G) efectuant en el centre una modulació a la seua tonalitat relativa menor (e).

Les textures melòdiques empleades vénen traçades per la pròpia dinàmica estilística utilitzada en cada una de les seues parts, mostrant clara divergència de plantejaments entre la primera i la segona subseccions. Així, la primera d'elles

(subsecció B) mostra una clara alternància de plantejaments, que són fruit de les diferents propostes formulades. La seua primera part (fragment *b*) està basada en la continuïtat que el propi lirisme de la línia melòdica li imprimeix; la segona (fragment *c'*), malgrat basar el seu material temàtic en la desinència de la intervenció del tenor -com s'ha vist-, aconsegueix la seua coherència desplegant una nova dinàmica imitativa, mitjançant la qual es desenvolupa.

En la segona part (subsecció C) evoluciona una breu idea en estil homòfon, per mitjà de les imitacions canòniques que es produeixen entre els dos cors, a distància de compàs i amb una diferència intervàlica de cinquena descendent, que genera un intencionat contrast amb la textura de melodia acompanyada utilitzada en la subsecció anterior, en enfrontar el *tutti* -amb una textura molt dinàmica a conseqüència del propi procés imitatiu que se segueix- amb el lirisme i la placidesa mostrada pel cant (el qual mostra un esperit amb influències certament italianitzants) que la veu solista havia presentat.

4.3.4.1.4.

Genitum, non factum. (Secció **B**¹).


Ritme i melodia.

La primera part d'aquesta secció mostra una clara intenció recapitulatòria en recuperar -pràcticament de forma idèntica- tota la intervenció del tenor solista (fragment c) i el duo de tenor i baix (fragment c1), amb els que havíem vist es conformava la primera part de la secció B (subsecció B), però en aquesta ocasió destinat a les veus de tiple i tenor, amb el que s'aconsegueix dotar de major varietat tímbrica al conjunt. Només es poden apreciar petites diferències -no excessivament significatives- entre aquella i aquesta. Així, per exemple: la supressió ara dels dos primers compassos del fragment *c'*, en els que era la veu aguda la que iniciava el model a imitar; en aquesta ocasió, serà la veu greu del nou duo tiple - tenor la que ho inicie, produint-se a més la repetició de tot el procés per dues vegades, en comptes d'una sola imitació com ocorria en aquella. Per a finalitzar la intervenció d'aquest duo tiple - tenor es recuperaran plantejaments motètics amb els que es continuarà -tot seguit- la intervenció del primer cor; és a dir, breus motius temàtics nous, en funció dels nous versicles textuais pels quals discorre l'oració.

Haurem d'esperar fins la darrera intervenció del *tutti* (fragment *h*) per trobar-nos amb una secció composta en estil polifònic imitatiu, en la que tornarà a reaparèixer -com era esperable- el cantus firmus de l'antífona *Ecce sacerdos magnus* -ara amb el text "Descendit de coelis"- en un procés d'imitacions contrapuntístiques a distància intervàlica de cinquena descendent i dos compassos de diferència, excepte en l'última imitació (cc. 83 - 84) on, a

conseqüència de l'augment del teixit contrapuntístic, se comprimeixen les entrades produint-se a distància d'un sol compàs. Tot el procés es troba acompanyat per una segona idea -que mostra un perfil ondulat pel moviment de graus conjunts que realitza- la qual evoluciona paral·lelament acompanyant el cantus firmus; s'inicien al mateix temps i comparteixen el mateix impuls rítmic de partida.

Recursos harmònics.

Tota la secció respon a aqueixa intencionalitat certament recapitulatòria pel caràcter d'afermament que es manifesta en romandre tota ella en l'àrea d'influència de la tònica principal (G) sense abandonar-la. Les imitacions entre tenor i tiple, que es produeixen entre els cc. 58 - 62 (fragment *c*), estan emmarcades dins d'un procés de pedal greu de dominant que mantenen baixos i trompes. El ritme harmònic *alla breve* només variarà com a conseqüència de produir-se algun procés cadencial, en els quals -en aquest cas- s'opta per la fórmula rítmica trocàica (), mantenint els acords preferentment en estat fonamental (exemple 167).

Textura i estructura.

L'estructura externa que s'aprecia en aquesta secció (**B**¹) no difereix a simple vista dels criteris seguits en les seccions anteriors d'aquest temps (**A**, **B**), trobant-se també un fraccionament en dues parts, diferenciades per les pròpies forces utilitzades. Serà necessari accedir al següent nivell -aprofundint en la seua estructura interna- per a poder comprovar que el principal criteri conductor que

s'assumeix continua sent la pròpia varietat que mostra el text literari. De fet, en la segmentació de les parts internes més petites la música segueix fidelment la pròpia fragmentació proposada pels diferents versicles textuais. No obstant això, mereix especial menció comprovar com -malgrat mostrar la seua evolució sobre text nou i diferent- un criteri "formal" superior presideix permanentment el discurs, amb la qual cosa s'obté la desitjable sensació de continuïtat. De fet, aquest és l'aspecte més destacable i on resideix la major importància d'aquesta secció: el recurrent propòsit d'obtenir una mena de recapitulació; i així, al recuperar plantejaments anteriorment utilitzats, amb principis generadors semblants i idees melòdiques / rítmiques semblants, s'aprecia aqueixa intencionalitat subjacent d'aconseguir abastar una "forma total" resultant amb ple sentit i coherència. Es a dir, es recorre a la reiteració de idèntics recursos i plantejaments en ambdues parts (subseccions B i B¹): el primer fragment (c / c¹) destinat a ser interpretat per una veu solista (tenor / tiple) i el segon fragment (c² / c³) utilitzant la textura del duo vocal (tenor i baix / tiple i tenor). Tot i això, amb textos tan diferents en l'un i l'altre moment i, no obstant, produir-se la reexposició de les idees i els processos musicals emprats i la pròpia recuperació de la tònica principal (G) com un element més de sensació recapitulatòria.

Resumint es podria dir que, malgrat seguir internament les diferents dinàmiques que els propis principis textuais van traçant -com si d'un motet es tractara- corresponent-se amb música nova cada nou versicle textual, la forma externa, el procés final resultant, es correspon amb un model tripartit (A-B-B¹) que respon a principis superiors que afecten la pròpia continuïtat musical (quadre 020). Ara bé, atenent al conjunt de textures melòdiques emprades, mereix especial atenció la darrera part d'aquesta secció (fragment *h*), on la recuperació del cant pla de l'antifona *Eccē sacerdos magnus* actuarà com un altre

element més per a aconseguir una major continuïtat i coherència en el conjunt de la missa; sent aquesta recurrent recuperació -com ja s'ha dit- el principal element d'avinença dels utilitzats per a obtenir la pretesa sensació unitària de tota l'obra. En aquesta ocasió, el cantus firmus es presenta en un estil polifònic, actuant com a idea melòdica principal, que anirà inseparablement unida a una nova idea de caràcter complementari, que per la seua fluïdesa contrarestarà la pròpia estaticitat que la dinàmica del cant pla comporta (exemple 168). Tot aquest procés es repetirà en cinc imitacions fins que s'haja aconseguit la participació de les vuit veus, les quals hi aniran alternant les seues entrades en la dominant (V) i en la tònica (I) (exemple 169).

4.3.4.2.

ET INCARNATUS EST.

4.3.4.2.1.

Et incarnatus. (Secció A).

Ritme i melodia.

Si prenem la primera part d'aquesta secció (subsecció A) i la subdividim en tres fragments menors (quadre 021) podem comprovar com, novament, en el primer d'ells (fragment *a*) la línia melòdica es desenvolupa a partir del desplegament de l'acord de la pròpia tònica (g), que és la mateixa tònica principal de la missa però en aquesta ocasió presentada en mode menor (exemple 170). Ja ha estat dit que aquest és un mètode per dissenyar una melodia al qual recorre sovint Josep Pons i, com abans, la línia melòdica utilitza gran quantitat de recursos decoratius per a cobrir els salts intervàlics de tercera que es produeixen: notes de pas, florejos, apoiatures, etc. Tot i què utilitza una ampla decoració, la línia melòdica resultant obté un cert caràcter de lirisme contingut pel propi sentit descendent en el qual es desplega. Aquesta idea es farà evolucionar mitjançant una imitació canònica idèntica, a distància de compàs, i a l'estil sil·làbic que aquesta primera Proposta presenta se li oposa una Resposta contrastant, per la concepció homofònica de les tres veus superiors.

En la tercera part (fragment *ç*) naix una nova idea melòdica que basa el seu plantejament inicial a partir de tres notes, disposades per graus conjunts, en sentit descendent i cobrint un interval de tercera i amb un interessant acreixement de la densitat harmònica (exemple 171). Coincideix açò amb la

reiteració de la frase textual "de Spiritu Sancto"⁶¹⁶ que posteriorment en la seua evolució musical variarà el text i es produirà sobre "ex Maria". Aquestes tres notes generen la sensació que la mateixa idea melòdica –o al menys el seu primer incís que es converteix així en material temàtic- anirà reprenent-se més o menys variada, en dos de les tres parts de la següent subsecció (fragments *c'* i *c''*). La secció sencera finalitzarà amb una breu frase de caràcter sil·làbic i textura homofònica –a mode de conclusió on desembocarà tota la tensió adquirida pel plantejament musical que reforça el contingut semàntic del text literari- i així obtenir una clara vocalització que facilitarà la correcta comprensió del text "et homo factus est".

El compàs ternari ($\frac{3}{4}$) amb el que es regeix tota aquesta primera secció

presideix una successió d'idees concebudes també sobre plantejaments rítmics bàsicament ternaris, intenció que es posa de manifest des del mateix inici del temps amb la fórmula de ritme Amfímacre o Crètic ($\text{♩} \cdot \text{♪} \text{♪}$)⁶¹⁷ que –com esquema rítmic bàsic- traça el primer incís de la línia melòdica presentada pel tenor (fragment *a*), estant sustentat pel propi ritme harmònic que, tanmateix,

⁶¹⁶ Sobtadament sabut que es tracta de la tercera persona de la Santíssima Trinitat, per la qual cosa estímem que no es casual la reiterativa utilització en aquesta secció del número tres.

⁶¹⁷ Ja es va comentar anteriorment que aquesta fórmula seria molt utilitzada al llarg de tota la missa, tant per a passatges de música vocal com a instrumental. Podríem pensar que Pons l'aprofita -com a recurs fàcil- quan es tracta de musicar una paraula esdrúixola, per la coincidència de l'accentuació rítmica i prosòdica, però ens inclinem a pensar que la utilització d'aquesta fórmula rítmica, de tres impulsos diferents i desiguals, no és casual sinó que respon a la intencionalitat retòrica d'associar-la simbòlicament amb el número tres. Però també hem de tenir en compte que malgrat en un principi podria parèixer un excessiu ús de la dita fórmula rítmica, no és sinó una mostra més de que el compositor assumeix una constant en les músiques del seu temps. De fet, ja es va comentar l'opinió de Messiaen respecte a què aquesta forma degradada de ritme Amfímacre era regularment usada i "abusada" pels compositors clàssics. Cfr.: (Messiaen, 1.994: 75 - 76).

recorre a una fórmula ternària més simplificada (♩ ♩) de ritme Tròqui (exemple 172).

Recursos harmònics.

El procés harmònic seguit continua utilitzant un esquema que ja ens resulta familiar per la seua utilització en altres seccions de la missa, traçant una estructura interna clarament ternària (quadre 021) per a la primera part (subsecció A), mantenint els fragments extrems en la tonalitat principal (g) i produint en el centre un procés transitori de modulacions introtonals per mitjà de la utilització d'acords en funció de dominants secundàries (D_D). Semblants processos seran els que es continuaran usant en la segona part d'aquesta primera secció (subsecció A¹) i serà amb la breu intervenció orquestral -que compleix funcions d'enllaç entre ambdues seccions (cc. 27 - 28)- amb la que s'aconseguirà produir la sensació de modulació al mode major (G) alterant ascendentment la tercera de l'acord⁶¹⁸ i anticipant així la tonalitat de Sol major (G) -tonalitat principal de la missa- en la qual atakarà la següent secció.

En tota aquesta primera part (secció A) apreciem com es produeix un notable augment de l'ús dels acords quatriades -tant de setena de dominant com de setena disminuïda sobre la sensible- si ho comparem amb la dinàmica general seguida fins al moment, escoltant-se fins a divuit acords d'aquest tipus, indistintament usats en qualsevol de les seues inversions en tan sols vint-i-vuit

⁶¹⁸ És àmpliament coneguda la simbologia que s'associa amb l'ús de la tercera de picardia, a la qual se li atribuïa la capacitat de poder transmetre el triomf del bé sobre el mal, de Déu sobre el Maligne, del cel sobre l'infèrn, de la llum sobre les tenebres...

compassos de duració d'aquesta primera part. Si açò ho unim amb la intensificació del propi ritme harmònic que es produeix, obtenim inevitablement una veritable sensació de major densitat i aglomeració, possiblement produïts en un intent més d'apropar-se musicalment al contingut semàntic que el text literari planteja en acostar-se al misteri de l'encarnació, en la persona de Maria, del propi Déu per mig de l'Esperit Sant; obtenint-se d'aquesta manera l'autèntica "humanització" de la segona persona de la Santíssima Trinitat; irrefutable dogma de fe sobre el qual es basa la concepció unitària i al mateix temps de naturalesa ternària representada pel Déu pare Totpoderós, el Fill i l'Esperit Sant.

Textura i estructura.

Novament ens trobem amb una secció de forma externa bipartida – generada mitjançant una estructura interna subjacent de concepció tripartida-, que es desenvoluparà alternant plantejaments imitatius o homofònics però -i açò ocorre per segona vegada en la missa- dedicant tota la secció al quartet vocal solista, sustentat únicament pels violins i el violoncel, evitant decididament l'ús del contrabaix i dels instruments de vent amb el que es reforça el caràcter de misticisme que aqueixa sonoritat més íntima i interioritzant obté. Tot açò que, a més, es deixa entreveure per la suggeridora indicació que es mostra en totes les veus de "con poca voz" i que predisposa l'oient a una atmosfera d'arreglament, aconseguix que el contrast sonor amb la següent secció -en la qual es tornarà a escoltar al contrabaix i als instruments de vent tots units en un atac amb volum fortíssim- obtinga el seu propòsit de sorprendre l'auditori amb un dràstic canvi dinàmic per fer patent l'aparició del nou text "et resurrexit tertia die". Novament trobem el número tres, assenyalant ara l'espai de temps que va

transcórrer fins que es produïra la resurrecció de Crist⁶¹⁹, qüestió aquesta que és el fonament en el qual es basa tota la fe cristiana i sense la qual mancaria de sentit la pròpia entrega personal per ser sacrificat i alliberar la humanitat.

⁶¹⁹ Podria pensar-se que exagerem en les constants referències que fem a l'ús del número tres, però ens pareix una qüestió àmpliament evident el constant ús d'aqueixes tipologies barroques que no podem deixar de citar-les. Respecte d'això és important saber l'opinió del propi Pare Antoni Soler, que en el seu tractat "[la] Llave de la modulaci3n y antigüedades de la música" -el qual va veure la llum a Madrid a penes vint anys abans que Josep Pons composara la seua missa- fa constants referències a la simbologia que se li atribuïa al número tres, representant amb ell -sempre- aspectes relacionats amb la perfecció. Cfr.: (Soler, 1.767: 135; 143; 146).

4.3.4.2.2.

Crucifixus. (Secció **B**).

Ritme i melodia.

El sobtat canvi de compàs que es produeix plantejant aquesta nova secció en compàs quaternari (c), assenyala una més de les ruptures i contrastos que presenta amb la secció anterior. Aqueix és l'objectiu que el compositor es proposa en afrontar el nou text literari "Crucifixus etiam pro nobis", el qual es veurà rotundament reflectit en el canvi de la dinàmica del volum sonor -ara *fortissimo*-, l'acceleració de la pulsació que la indicació de *tempo Andante* planteja i la modulació al mode major per a recuperar així la tonalitat principal de la missa (G). Tant rítmica com melòdicament, cada frase textual s'afronta amb una proposta lineal diferent, encara que amb el predomini de l'estil sil·làbic s'obté certa coherència estilística. Només en una ocasió es deixarà entreveure una línia melòdica generada a partir d'un lleu suggeriment del disseny intervàlic traçat per l'antífona gregoriana *Eccē sacerdos magnus* una mica decorada (exemple 173).

Recursos harmònics.

Tot aquest moment textual mostra una evident diferència de plantejaments amb la tradició barroca de dramatitzar per mitjà de tonalitats menors, recurrent als registres greus de les veus i els instruments i dinàmiques amb volums *pianissimo* per a aconseguir efectes lúgubres que suggerisquen mort, sepultura, foscor... Així l'arribada de la tonalitat major que inexcusablement acompanyaria el text "Et resurrexit" aconseguiria un efecte grandiloqüent d'especial

lluminositat sonora i de triomfal victòria sobre les tenebres de la mort. Potser Pons evita aquestos tipus recurrents intencionadament quan hem vist que no obstant, es mantenen els usos de molts altres recursos retòrics? Si fóra d'aquesta manera, cabria preguntar-se si la concepció de la crucifixió en si mateixa no suposava per a un jovençà de setze anys -amb la formació religiosa que Pons havia rebut- un vertader símbol sobre el qual dipositar totes les expectatives de salvació i alliberament humà davant els tèrbols moments que el proper final de segle portava amb si mateix.

Per tots els plantejaments retòrics observats sorprèn l'elecció del mode major per a afrontar el text que es refereix a la crucifixió de Crist, però d'altra banda, la utilització per segona vegada en la missa d'un acord de sobre-tònica (+7)⁶²⁰ és un clar indicador de l'objectiu perseguit: reforçar amb cert dramatisme

l'accentuació de la síl·laba tònica de la paraula "cru-ci-fi-xus" (exemple 174); qüestió que s'aconsegueix per l'aportació de la major densitat harmònica⁶²¹ -poc habitual en el context general de la missa de Pons⁶²²- que l'ús del dit acord suposa. Amb això s'obté una acumulació de la tensió harmònica que genera certes expectatives d'instabilitat emocional; les quals ràpidament es veuran

⁶²⁰ Encara que evidentment no respon exactament al caràcter d'aquest tipus d'acords per produir-se com resultat del moviment de les veus, es a dir, com un acord de pas.

⁶²¹ Que a més es veu reforçada per les clares indicacions d'un rotund i sobtat canvi de volum a *fortissimo*, la duplicació de valors a semicorxeres en els baixos, i l'efecte de certa intenció de desequilibri que es persegueix amb la desigualtat rítmica que es produeix entre les síncopes dels violins i les corxeres dels oboès.

⁶²² Alguns autors plenament romàntics, han volgut veure en aquest tipus d'accentuacions -fent ús de l'harmonia per a reforçar determinades parts més dèbils del compàs- una mostra de la pretesa acumulació de tensió, possiblement produïda a conseqüència de la pròpia dinàmica que el text suggereix. Desconeixem les intencions retòriques o dramàtiques de Pons, però la veritat és que no deixa de sorprendre'ns com resulta d'avançat -dintre del context general de la seua música- l'ús d'un d'acord amb connotacions tan "romàntiques" com el de sobre-tònica. Cfr.: acento patético (Lussy, [1.882], 1.986 :80 - 82).

truncades amb l'afermament de la tonalitat que el procés cadencial dels següents compassos produeix. El simbolisme que el contingut semàntic del text literari suggereix, en plantejar la pròpia passió i mort de Jesús, es veurà així reflectit tonalment amb una inflexió modulant a la tonalitat relativa menor (e).

Era predicible que es finalitzara aquest temps sobre el cinquè grau (V) –en produint-se una semicadència per sobre de la Dominant- per a deixar així inconclús tot el plantejament textual, que necessàriament precisa resoldre's en l'esperançadora resurrecció de Crist, atès que sense aquest dogma fonamental de la fe mancaria de sentit tota la passió i mort de Jesús -com a obedient Fill del Pare que ofereix la seua immolació per a aconseguir la salvació i alliberament humà. El procés musical que Pons adopta per a generar aqueix expectant desig - que l'imminent relat textual assumirà amb el triomfal afermament de la victòria divina sobre la pròpia mort- no manca d'interès, ja que sobre el text "et sepultus est" -amb la càrrega de tètriques connotacions que el fet de sepultar un cos mort comporta- suggereix una momentània inestabilitat per a la qual el compositor recorre a l'ús d'una dissonància de sisena augmentada⁶²³ que s'origina per la pròpia marxa de les veus (Vid.: exemple 175, especialment la línia de la veu del tenor) que en aquest cas tindrà la seua resolució natural sobre la dominant. Amb això aconsegueix deixar en suspens momentàniament tot el discurs, fent desitjable l'enlluernant sonoritat que la triomfal recuperació de la tonalitat principal de la missa (G) produirà, amb l'entrada immediata de la capella al complet amb el text "et resurrexit" amb el qual s'inicia tot seguit el proper temps.

⁶²³ En aquest cas es tracta d'un acord de sisena Alemanya (cfr.: Piston, [1.987] 2.001: 403 – 407). No obstant això, la utilització de l'acord dissonant de sisena augmentada és la tercera vegada que apareix en tota la missa, encara que anteriorment havia estat de sisena Francesa -una altra dels quatre possibles plantejaments del dit acord-, com ja es va veure en el seu moment. Vid.: Kyrie, cc. 47 - 49; 61 – 63.

4.3.4.3.

ET RESSURREXIT TERTIA DIE.

Era evident que -a *priori*- aquest temps anava a ser el més complex de musicar perquè és el que més quantitat de text conté de tota la missa per utilitzar nou del disset versicles del Credo⁶²⁴. Pons opta llavors per seguir amb els mateixos criteris mostrats anteriorment en parts semblants, segmentant les diferents idees musicals i fent-les coincidir –i amb això mostra un escrupolós respecte per les pròpies divisions textuais- amb la dinàmica traçada pel fraccionament dels versicles. Si examinem el quadre de l'estructura interna proposat (quadre 022) a simple vista, apareix una clara partició d'aquest temps en dues parts principals. La primera d'elles (coberta per les seccions **A** i **B**) conté tot el text literari que faltava per a completar la professió de fe que l'oració del Credo suposa (els nou darrers versicles) i la segona part (secció **C**), que com únic contingut textual només repetirà –i fins a cent noranta-sis vegades s'escoltarà la seua pronunciació- el mot “Amen”.

La diferent concepció que des de tots els punts de vista mantenen aquestes dues parts, se deu al fet que la primera d'elles (seccions **A** i **B**) està composta seguint les directrius fraseològiques que naixen d'un plantejament formal inspirat en el motet; és a dir, fent coincidir ineludiblement música nova amb cada nova proposició textual, s'aconsegueix amb això una certa coherència obtinguda mitjançant una concepció unitària de continuïtat sorgida de l'alternança dels plantejaments emprats (tonals, efectius utilitzats, estils, textures, etc.). Si

⁶²⁴ No deixa de ser curiós que precisament la resurrecció de Jesucrist al tercer dia, aparega en el versicle número nou de l'oració. És a dir, per tres vegades el tercer dia ($9 = 3 \times 3 = 3+3+3$).

estudiem encara més detingudament l'estructura interna reflectida en el mencionat quadre (quadre 022), apreciarem aqueixa varietat de recursos especialment utilitzada en les dues primeres seccions (seccions **A** i **B**) –que com s'ha dit són en les parts en les quals es desenvolupa tot el contingut textual– especialment clarificat en la tercera columna, on es constaten els petits fragments lineals de textures, ritmes i melodies semblants o contrastants. Tota la tercera part (secció **C**) l'ocupa el desplegament d'una gran fuga tonal a vuit veus en sever estil barroc, en la qual, amb tan sols cinquanta-un compassos de duració, s'arribaran a produir les setze entrades preceptives.

4.3.4.3.1.

Et resurrexit. (Seccions **A** i **B**).

Ritme i melodia.

En la primera part (Subsecció A) es presenta una línia melòdica que actua com generadora del material temàtic i amb la qual es completarà tot aquest apartat. Els criteris seguits són semblants als vistos en diverses ocasions anteriors, mitjançant el desplegament arpegiat d'un acord. En aquesta ocasió s'utilitza el de la tònica principal d'aquest temps (G) que, com és sabut, és la pròpia tònica general de la missa. Així, d'aquesta manera, mentre el motiu que es genera en el primer incís mostra un disseny de salts intervàlics ascendents que cobreixen la distància de vuitena, el segon incís recorre el camí descendent de tornada, però plantejat a partir d'un moviment de perfil ondulat per graus conjunts que contraresta la vitalitat i energia que l'arpegi ascendent de tònica havia proposat (exemple 176). La repetició d'aquesta idea melòdica per les veus

de tenor i d'alt solistes -generada a partir del primer incís- es produirà ja situats en l'àrea d'influència tonal de la Dominant (D) amb un desplegament de la línia melòdica que anirà ampliant-se, decorant la idea originària. Entre els diferents recursos decoratius empleats trobem també notes de pas cromàtiques, mitjançant les quals s'aconsegueix créixer l'interès melòdic. No obstant això, s'observen alguns salts intervàlics de difícil justificació, únicament imputables a una inadequada distribució de les veus solistes. Açò es fa més evident en la veu d'alt, on –per possibles problemes de tessitura- es produeixen determinades inversions de vuitena que ocasionen com resultat moviments melòdics poc hàbils o defectuosos; com, per exemple, un salt de setena disminuïda ascendent⁶²⁵ (cc. 18) que, encara que no es trobe contingut dintre de la mateixa paraula, no deixa de resultar dur i molest per a la pròpia flexibilitat i fluïdesa que la línia melòdica manté; també és cert que en estar duplicat *coll la voce* pels violins i acompanyat en intervals de sisenes paral·leles per la veu de tenor l'efecte se suavitza i no resulta tan evident a l'oïda (exemple 177).

Dintre de la segona part (Subsecció B) es presenta per la veu de tiple una nova idea melòdica (fragment *b*): el esquema rítmic de la qual sorgeix del mateix material temàtic amb el que s'iniciava el temps i que, en els seus dos models melòdics diferents, serà imitada per totes les veus del primer cor (exemple 178) repetint-se dues vegades tot el procés. La darrera part d'aquesta secció (fragment *d*) serveix per a reprendre novament la melodia del cantus firmus de l'antífona gregoriana *Eae sacerdos magnus* per la veu de tiple del primer cor, mentre l'entrada del segon cor presenta una idea rítmica –en estil homofònic- que serà imitada

⁶²⁵ Antoni Soler en el seu famós tractat reflecteix amb claredat una antiga regla que no s'ha d'infringir respecte del moviment per salts de les veus, i diu: “otro error más, que es faltar à la regla antigua .../... la qual Regla dice así: No se daràn mas saltos, que los de Segunda, Tercera, Quarta natural, Quinta natural, y Octava” (Soler, 1.767: 41).

directament a distància de compàs pel primer cor. Aquesta idea també sorgeix del mateix plantejament temàtic inicial del temps, però desplaçada rítmicament a la tercera part del compàs, aconseguint amb això una perfecta adaptació de l'accentuació rítmica de la nova idea musical amb la pròpia accentuació prosòdica del text que s'assumeix, fent coincidir la síl·laba tònica del mot “regni” amb l'ictus rítmic del primer temps del compàs (exemple 179).

En la tercera part (Subsecció C) es presenta un important passatge solista encomanat a la veu de tiple (fragments *ei e'*), on novament s'exhibiran recursos plenament belcantistes per mitjà d'una nova línia melòdica molt brillant i amb cert caràcter semblant a un ària *di bravura*, la qual cosa l'acosta encara més a l'estil *teatralis*. Però en essència, també aquesta nova línia melòdica –o almenys la seua Proposta original- naix del mateix plantejament inicial del temps, encara que al seu torn, amb els dissenys de florejos a què recorre, presenta idees que es recuperaran posteriorment -com si de veritables motius temàtics es tractara-, per mitjà dels quals s'aconsegueix la necessària cohesió interna que l'unifique, obtenint d'aqueix mode la pròpia continuïtat i coherència melòdica i rítmica de la secció sencera (exemple 180). En la darrera part d'aquesta subsecció (fragment *f*), amb la intervenció del trio d'alt, tenor i baix, trobem disseminades petites cèl·lules rítmiques que ens recorden el material temàtic de l'inici que ja hem estudiat (exemple 181). Mentrestant l'orquestra com la resta de les veus aniran cobrint les parts dèbils del compàs amb florejos que imiten (motiu VI) els realitzats per la veu de tiple en l'anterior fragment⁶²⁶.

⁶²⁶ Vid.: per exemple, totes les cordes i els oboès cc. 55 – 59; o els violins cc. 57 – 58, 61 – 62, 64 – 66.

En el quart apartat (Subsecció D) la recuperació de l'àmplia sonoritat que la capella al complet ofereix sobre el text “et unam Sanctam Catholicam et Apostolicam ecclesiam”⁶²⁷ serà mantinguda pel constant caràcter sil·làbic amb el que s'afronta, especialment accentuat per l'insistent pulsació de negra de les veus, mentre els vents reforcen la sonoritat mantenint valors llargs i els violins reprenen una fórmula melòdica coneguda, que havia estat utilitzada en l'exposició orquestral del Gloria (vid.: Gloria cc. 14 – 18); que -com ja es va veure en el seu moment- sorgia de la cèl·lula inicial de la missa (vid.: Kyrie cc. 1 – 2) i que periòdicament ha anat reprenent-se més o menys manipulada. Tot açò servirà com interessants substrats perquè novament es recupere la melodia del cantus firmus de l'antifona *Eccæ sacerdos magnus*, presentada àmpliament per la veu d'alt del segon cor (exemple 182). La subsecció finalitzarà amb un brillant passatge a solo de tenor, la melodia del qual podria perfectament encaixar en una escena teatral. Tant és així, que ens resulta veritablement forçat sols plantejar en aquest moment una mínima unió entre el brillant però superficial caràcter *arioso* de la melodia desplegada i la densitat del contingut semàntic que se li suposa a aquest text literari.

La cinquena part (Subsecció E) s'inicia amb un important passatge solista per a la veu de baix (fragment *j*), mentre l'orquestra recuperarà motius temàtics ja estudiats amb anterioritat lleument variats, els quals suposen aparentment l'únic nexa d'unió existent amb el context general de la missa (exemple 183) per la diferent textura que la nova línia melòdica del baix presenta. La segona part d'aquesta subsecció (fragment *k*) mostra un dràstic canvi de plantejament en

⁶²⁷ Era predicible que Pons es mantinguera fidel a la tradició i que aquesta frase textual fora presentada de manera triomfal, exalçant amb això les qualitats de l'Església que es vol destacar. Al respecte, diu Julio Bas: “Las palabras “et ascendit in caelum” sugieren desde siglos a los polifonistas aún primitivos, fórmulas ascendentes y “descendit de caelis” fórmulas descendentes; “passus” giros dolorosos; “et resurrexit” frases vibrantes y más o menos luminosas...” (Bas, [1.913] 1.977: 328).

escoltar-se el text “mortuorum”, recurrent per a això a llargs valors que pràcticament detenen la pulsació rítmica –únicament sostinguda pels valors de negres repetides en els violins- sobre un procés de cromatisme descendent en el baix que mostra clares referències simbòliques a la perduda de l'energia vital que la mort representa. Els dos últims apartats d'aquesta subsecció (fragments *li F*), i amb les quals finalitzarà tota aquesta primera gran part del temps, suposen un sobtat canvi de ritme, compàs, volum i *tempo* per a afrontar els nous reptes expressius que la nova semàntica textual proposa. Sobre compàs ternari ($\frac{3}{4}$),

mentre els dos cors pronuncien el text que albira l'esperança en la vida posterior “et vitam venturi saeculi”, els violins reprendran breument l'acompanyament de terceres articulades amb ritme de semicorxeres que es va presentar –com vam veure en el seu moment- amb l'entrada de les veus en el primer Kyrie (vid.: Kyrie cc. 43), recurrent també en aquesta ocasió a la mateixa indicació de *tempo Larghetto*, amb el que aqueixes periòdiques referències es converteixen en elements que a poc a poc van constituint la pròpia continuïtat general de la missa. Per a finalitzar es reprendrà -per la veu de tiple del segon cor- el cantus firmus de l'antífona gregoriana, presentat en la dominant (V) i imitat canònicament a la cinquena descendent i distància de compàs per la veu d'alt del primer cor, mentre la resta de les veus realitzen lleugers moviments lliures en un moderat contrapunt.

Recursos harmònics.

El major fraccionament de l'estructura interna que, com s'ha vist és una conseqüència de la gran quantitat de text que conté aquesta part del Credo, ve d'alguna manera a propiciar també una diferent dinàmica harmònica / tonal

notablement més activa. Partint de la tònica principal d'aquest temps i general de la missa (G) comprovem com en un primer moment (fragment *a*) es presenta el germen del material temàtic -que com s'ha vist anirà alternant-se a poc a poc-, però serà amb la ràpida inflexió a la Dominant (D) com s'aconseguirà transmetre una veritable sensació de moviment. Així, veiem com els quatre primers compassos són suficients per a abastar un total afermament tonal, triant-se en aquesta ocasió una cadència plagal (I – VI – IV – I) en compte del procés clàssic que finalitza amb la cadència perfecta (I – IV – V – I) que s'ha seguit en tantes altres ocasions. La resta dels fragments que completen la secció **A** es mantindran tonalment en l'àrea d'influència de la Dominant (D), sent interessant comprovar com es prefereix -de forma majoritària- que el perfil tonal traçat per cada fragment es mostre també com un procés complet i la majoria de les vegades tancat, iniciant-se i concloent en la pròpia tònica principal del moment. L'excepció a l'esquema d'aquesta dinàmica la trobem en finalitzar la secció (fragments *c* i *d*), quan es repeteix el procés de marxa i retorn amb una breu inflexió a la Dominant de la Dominant (D_D) (exemple 184). Açò col·laborarà en el major enriquiment harmònic que coincideix amb l'enunciació del text “judicare vivos et mortuos”. Malgrat el lleuger augment d'intensitat que s'aprecia en el ritme harmònic en aqueix moment, en realitat es tracta d'una secció amb poques expectatives de varietat o densitat harmònica. De fet, en els trenta-nou compassos de duració (d'aquesta secció **A**) trobem trenta-cinc acords de tònica (I), estant vint-i-tres d'ells en estat fonamental i coincidint amb la primera part del compàs, cinc en primera inversió (I₆) i sis en segona (I₄); tretze acords de setena de dominant, dels quals nou d'ells es troben en estat fonamental (V₇⁺) i

tres en primera inversió ($V_6^{\frac{5}{4}}$); sis acords de sub-dominant, tots en estat fonamental (IV); dos acords sobre el sisè grau en estat fonamental (VI) i només dos acords de setena sobre la sensible (VII \natural), les dues vegades situats sobre la paraula “mortuos”. Novament es pot observar com Pons opta sovint per aquest recurs, en utilitzar els intervals més durs, de major dissonància -entre les possibilitats per ell emprades-, per a remarcar determinades paraules, les connotacions fúnebres, lúgubres o tètriques de les quals pretén subratllar. No obstant això, els acords de setena de dominant que es produeixen solen situar-se en la darrera part del compàs, resolguent-se la dissonància en moltes ocasions com si d'una nota de pas es tractara; és a dir, amb la possibilitat de comprendre el procés sense tenir en compte la dissonància des del punt de vista dels anàlisis harmònics més rigorosos.

Si estudiem els recursos harmònics emprats i els processos tonals seguits en la segona part (secció **B**), una simple ullada a l'esmentat quadre d'estructura (quadre 022) serà prou per a apreciar com es concentra en aquestes tres subseccions una major activitat modulant. Açò respon novament al propi augment de densitat que la dinàmica textual traça, on la gran varietat dels continguts semàntics que cada versicle planteja devia inevitablement estar reflectida i acompanyada per una major riquesa en la utilització dels recursos harmònics, responent així a les pròpies expectatives suggerides pel text literari. En general, s'aprecia un important increment en l'ús d'acords dissonants, que comporten al seu torn una acceleració del propi ritme harmònic, recorrent-se també de vell nou a curtes pedals intermèdies sobre la dominant de la tònica de cada moment, que generalment són mantingudes per les trompes (per exemple

vid.: cc. 48 – 50; 51 – 53; 57 – 59; 63 – 66; 71 – 73). Novament trobem l'acord dissonant de sisena augmentada –sisena Francesa⁶²⁸- utilitzada com a recurs retòric que accentua el dramatisme musical que es pretén aportar, en estar situada per sobre el mot “peccatorum”. Però especial interès harmònic ens mostra el procés que acompanya a la paraula “mortuorum” -on es reproduïx l'arquetip barroc tan recurrent de la línia cromàtica descendent en el baix- per a, d'aquesta manera, obtenir un efecte veritablement tètric. Amb l'ús d'aqueixa sèrie de dissonàncies amb acords de setena i setena disminuïda, generant falses expectatives de modulacions no resoltes, es persegueix transmetre una sensació d'instabilitat emocional que no es veurà plenament realitzada fins aconseguir finalment abastar l'acord de re major (D)⁶²⁹ (exemple 185).

Textura i estructura.

Al llarg de l'exposició anterior hem anat desgranant detingudament els aspectes que ens han semblat més destacables pel que fa a la melodia, el ritme i l'harmonia. Inevitablement hem hagut de mostrar gran part de l'estructura interna subjacent i de les textures apreciades, atès que considerem els uns i les altres com elements pràcticament inseparables, per la qualitat de certa permeabilitat entre les seues matèries constituents amb què van nàixer i mitjançant el qual es va inspirar la seua creació. De fet, ens resulta veritablement difícil poder aïllar completament cadascun d'ells⁶³⁰ i analitzar-lo "asèpticament",

⁶²⁸ Que en aquesta ocasió serà escolàsticament tractada amb les seues resolucions naturals sobre la Dominant. Cfr.: (Piston, [1.987] 2.001: 403 - 407).

⁶²⁹ Acord de la Dominant (V) amb la tercera alterada (de picardia), amb el que es pretén simbolitzar, no obstant tot el que hem vist, l'esperança en la resurrecció que -malgrat totes les connotacions mortuòries- ha de mantenir tot cristià.

⁶³⁰ Açò al marge de que estimem que els resultats mancarien de rigor interpretatiu per l'excessiva parcel·lació de les conclusions així obtingudes.

per poder arribar al resultat final sense que hi hagen interferit les constants referències als altres elements, ja que -com s'haurà pogut apreciar a aquestes altures del nostre estudi analític- considerem que no es tracta de parts aïllades i compartiments estancs, sinó de membres integrants d'un "tot" superior, que comparteixen idees, motius i estils. És a dir, els seus elements constitutius naixen del mateix impuls creador i amb un mateix criteri general, tendent a aconseguir la seua plena coherència mitjançant la continuïtat que es persegueix. Per tant, tots i cada u dels aspectes analitzats comparteixen certes similituds en els seus plantejaments i aspectes que els són comuns, doncs esperem en arribant a la fi del nostre treball, haver pogut mostrar les especials particularitats compartides i interdependents que definiran el que nosaltres considerem com llenguatge musical.

Ja s'ha vist com -en aquest temps de manera especial- la condensació de tan gran quantitat de text literari distribuït en tan breu espai (només cent vint-i-quatre compassos per a setanta-vuit paraules diferents, repartides entre els disset versicles distints de que consta) porta lògicament unit un important fraccionament fraseològic, a través del qual obtenim un esquema que ens descobreix una estructura mitjançant la qual s'observa el gran dinamisme intern que unifica i presideix la pròpia continuïtat que es manifesta (quadre 023). Setze fragments diferents -similars o contrastants- són clara mostra d'una estructura oberta que recorre a aqueixos principis de diversitat com una vàlida ferramenta per a aconseguir una notable il·lació de les seues parts, malgrat l'alternança en els plantejaments dels efectius emprats en què es recolza, quedant clarament reflectits si posem en comunicació lineal per comparar-los: duració, efectius, volum, textura i tònica (quadre 023).

Pel que respecta a l'entramat melòdic, ja hem anat insinuant com es pot plantejar ben bé que l'impuls generador de tota aquesta primera part tindria la seua gènesi en la primera frase melòdica, reprenent periòdicament alguna d'aquelles cèl·lules motiviques -allí presentades per la capella al complet- i combinades amb la recuperació d'idees utilitzades en altres contextos i temps anteriors. En l'ús dels instruments, es pot apreciar una lleugera intencionalitat tendent a obtenir una major independència de les parts vocals, accentuant-se d'aquesta manera el seu caràcter purament orquestral. Açò es fa més evident en comprovar que en tota aquesta primera part no observem en cap moment que l'acompanyament -fins ara habitual- *coll la voce* es mantinga durant una frase sencera, limitant-se al suport de les veus solistes, duplicant amb els violins parcialment alguna part o alguna idea melòdica, però mostrant un creixent interès en què les línies vocals i instrumentals vagen distanciant-se i deixen de ser idèntiques. Els instruments de vent, per la seua banda, limitaran pràcticament les seues intervencions a funcions de reforç del volum sonor, exercint una part secundària de farcit harmònic o suport rítmic i fent-ho coincidir amb les entrades del segon cor.

4.3.4.3.2. Amen. (Secció C).

Ritme i melodia.

En aquesta primera part de la fuga (subsecció F) es produeix l'exposició de les dues idees principals: Subjecte i Contra-subjecte -que podríem considerar com a Antecedent- i les dues idees derivades d'aquestes, que precisament per aquesta característica podríem considerar com els seus respectius Conseqüents

(exemple 186). Novament s'utilitza la melodia de l'antífona gregoriana *Eae sacerdos magnus* com material temàtic, conformant la gènesi de tota la fuga, en crear el Subjecte –que és el motiu melòdic principal, generador i aglutinador de tot el discurs- prenent com model la línia melòdica traçada per l'antífona i inserint-la en una idea rítmica. Aquesta idea es troba fragmentada en dos incisos que, des del punt de vista de la seua accentuació rítmica, podríem considerar semblants ja que la tercera figura (amb un terç del valor de les altres) situada en el tercer temps del segon compàs⁶³¹, no té suficient entitat com per variar l'accentuació tètica que els dos incisos presenten. Açò es pot comprovar fàcilment si eliminem mentalment aqueixa figura i observem com la personalitat rítmica d'aquestos no sofreix cap modificació⁶³². Al marge d'açò, no deixa de resultar-nos interessant el fet que tant el Subjecte com la seua Resposta necessiten dotze pulsacions perquè s'escolten complets; ocupant cada u d'ells quatre compassos de tres temps⁶³³.

El Contra-subjecte que acompanya inseparablement el Subjecte es forma mitjançant un moviment per graus conjunts (només conté un salt de tercera menor en el primer incís) i constant ritme de corxeres, el qual mostra un perfil ondulant, amb el què s'aconsegueix contrarestar la pètria estaticitat que pels llargs valors que contenen aporten el Subjecte i la seua Resposta. De tal forma, que l'un i l'altra mostren un resultat final -en escoltar-se tots dos junts- perfectament equilibrat tant rítmica com melòdicament. Tres són els incisos en què podem fragmentar el Contra-subjecte (exemple 187). El primer i el segon

⁶³¹ 

⁶³² Al respecte d'aqueixes determinades figures situades en "alçar", però que no canvien l'accentuació tètica en protètica, és a dir, que no influeixen en el tipus de ritme resultant per no tenir entitat suficient i mancar d'accentuació pròpia, es pot Cfr. Lussy ([1.882] 1.986 : 37 – 39).

⁶³³ Novament ens trobem amb el mateix plantejament rítmic i les seues connotacions simbòliques que ja havíem tractat anteriorment, perquè efectivament $12 = 3 \times 4$, $(3+3+3+3)$.

són clarament semblants; de fet, el segon incís és la transposició a la quarta superior del primer i ambdós mostren una direcció melòdica de sentit ascendent. Aquesta serà perfectament contrarestada pel canvi de trajectòria en l'orientació melòdica que el tercer incís proposa, al mateix temps que la tensió adquirida pel moviment rítmic de corxeres quedarà perfectament resolta en el repòs rítmic que suposa el llarg valor de la darrera figura. No obstant tot el vist fins al moment, un diferent acostament a aquest Contra-subjecte des d'un altre punt de vista, podria descobrir-nos una nova qualitat del mateix que es deu tenir present; si invertim i manipulem el primer incís, observarem que en realitat es tracta de la mateixa silueta mostrada per la idea melòdica de l'antífona gregoriana, tractada per disminució de valors i en una variació retrògrada per moviment contrari (exemple 188). Mentrestant, en aquesta primera part (subsecció F), les parts lliures fan ús preferent d'un moviment rítmic basat en corxeres, amb la clara intencionalitat de resultar contrastant amb l'estaticidad -ja comentada- del Subjecte i la seua Resposta, aconseguint-se llavors, que aquestos obtinguen un major relleu i pugnen així per superposar-se acústicament per sobre de tot l'entramat contrapuntístic que va teixint-se a mesura que van augmentant el nombre de les veus que intervenen, fins que s'arribe a aconseguir la participació conjunta de les vuit parts vocals.

El primer Divertiment (subsecció F¹) s'inicia amb una última exposició, en estret, a distància d'un compàs del Subjecte (cc. 139, tenor del segon cor) i la seua Resposta (cc. 140, alt del primer cor). L'evolució es produeix prenent com model a imitar el disseny melòdic / rítmic del tercer incís del Contra-subjecte (exemple 189), encara que és important destacar una certa predisposició a aconseguir un relatiu apropament de les entrades, com podem observar en la conclusió d'aquest primer Divertiment (exemple 190).

La Reexposició de la Fuga (subsecció F²) seguirà mantenint idèntics plantejaments melòdics, rítmics i contrapuntístics als presentats en l'Exposició (subsecció F), però desplaçant tonalment les primeres entrades, produïdes pel primer cor, a la dominant del to principal (D). En repetir-se el Subjecte de forma idèntica a com s'havia presentat en l'Exposició (subsecció F) -en aquesta ocasió com a Tònica-, la Resposta deu sofrir el conegut transport, per a estar situada en la dominant de l'actual tonalitat; la qual és el segon grau de la tonalitat principal (G), en realitat la Dominant de la seua Dominant (D_D) (exemple 191). Es produeix el mateix procés i per idèntiques raons amb el Contra-subjecte (exemple 192) que, necessàriament –per l'esmentat caràcter tonal d'aquesta fuga- comporta la coincidència d'algunes de les seues parts, resultant d'aquesta manera idèntics el Subjecte de l'Exposició presentat en el cinquè grau de la tonalitat principal (G) i el Subjecte de la Reexposició presentat en la nova tònica (D) que, com s'ha vist, és ara la dominant de la tonalitat principal (G). Així ocorre també amb el Contra-subjecte, com hem pogut observar (exemple G), sent idèntiques les Respostes, ja que en l'Exposició es produïa per sobre la dominant de la tonalitat principal i en la Reexposició fa el propi sobre la Tònica (D) que és tant mateix -com s'ha vist- la dominant de la tonalitat principal (G).

La darrera part l'ocupa el segon Divertiment (subsecció F³), que novament seguirà mantenint idèntics criteris als anteriors, produint també un intent d'acostament de les entrades entre les dues veus de tiple, sobre la tonalitat principal (exemple 193). Per finalitzar s'escoltarà novament el cant ferm per les veus d'alt de primer cor i tenor de segon cor en la Dominant (exemple I). En aquesta ocasió el teixit contrapuntístic que acompanyarà tot el procés, pren el

seu material temàtic a partir del model proposat pel primer incís del Contra-subjecte (exemple 194).

Recursos harmònics.

Els processos tonals seguits responen a una disciplina que podríem considerar escolàsticament correcta, produint-se l'Exposició de la fuga mantenint la tonalitat principal (G) durant les quatre entrades produïdes pels dos cors (subsecció F), iniciant la Reexposició (subsecció F²) en la dominant de la tonalitat principal (D), com exigeix la tradició i utilitzant els divertiments per a produir moments d'inestabilitat tonal mitjançant el procés de modulació per cinquenes descendents, procés que hem pogut observar en els anteriors exemples. Inevitablement la Fuga, i amb ella el temps sencer i tota la professió de fe que el Credo suposa, finalitzarà en la Tònica principal de la missa (G), després d'haver-hi produït un procés cadencial clàssic i amb la fórmula rítmica que conté la repetició consecutiva dels tres acords de Tònica -ja comentada en nombroses ocasions-; aquest procés es completarà entre els compassos 167 - 174 (exemple 195).

Textura i estructura.

Amb l'anàlisi realitzada en els paràgrafs anteriors ha anat desvelant-se, a poc a poc, la textura melòdica i l'estructura que forma l'entramat -evidentment contrapuntístic- de tota aquesta secció. No obstant això, és interessant recuperar el quadre de l'estructura d'aquest temps (quadre 023) i observar l'equilibri que mantenen i la simetria que presenten les quatre parts interdependents d'aquesta fuga. D'una banda observem que, tant en l'Exposició com en la Reexposició, se

segueix un esquema preestablert idènticament traçat, amb la intervenció del primer cor i després del segon. L'orde proposat per a les entrades pel primer cor és escrupolosament respectat i imitat en les respectives entrades que protagonitza el segon cor. Tant en l'Exposició com en la Reexposició es repeteix idèntica successió de les veus⁶³⁴.

Quant a la forma externa, és interessant observar la minuciosa cura que Pons va tenir per aconseguir un perfecte equilibri entre les seues parts, per la sensació d'estructura tancada que observem al comprovar que totes les seues parts estan simètricament concebudes, ocupant exactament el mateix nombre de compassos: dotze cadascuna d'elles. Açò ocorre tant en l'Exposició com en la Reexposició i en cadascun dels dos divertiments. Per a finalitzar, la situació exacta de cada divertiment –amb la sensació d'instabilitat tonal i emocional que aquests representen- es produeix precisament a continuació de la successió de cada sèrie d'entrades de les veus, fent necessària la immediata solució de continuïtat que la següent part –per la càrrega d'estabilitat que aporta- representa. Tot això, és una valuosa mostra de la clara intencionalitat de Pons per observar un perfecte equilibri estructural en la part final d'aquesta oració, concloent així -amb una equilibrada fuga estrictament arquitectònica- d'una forma especialment afirmativa tot el Credo.

⁶³⁴ Exposició (subsecció F) primer cor: tiple, tenor, alt, baix; segon cor: tiple, tenor, alt, baix.
Reexposició (subsecció F²) primer cor: tenor, alt, tiple, baix; segon cor: tenor, alt, tiple, baix.

4.3.5.

SANCTUS, BENEDICTUS.

4.3.5.1. Sanctus. (Secció A).

Ritme i melodia.

Només seran necessaris tres compassos perquè s'escolten les tres invocacions preceptives del text, que el ritual exigeix: "Sanctus, Sanctus, Sanctus" (fragment a). Així doncs, les veus insisteixen en reiterar una fórmula rítmica (♩ ♪) -amb clara ordenació tètica- per a aconseguir una perfecta simbiosi entre l'accentuació musical i la prosòdica. No obstant això, com el *tempo* que regeix el discurs és *Andante*, aquest peu rítmic tròqui es veurà reforçat en la segona pulsació amb una idea de caràcter rítmic, la qual repetirà l'orquestra també per tres vegades, incloent en la seua segona cèl·lula el disseny tribraqui (♩ ♪ ♪) que insisteix en que s'escolte repetit per tres vegades més el mateix acord⁶³⁵ (exemple 196).

Després d'escoltar-se aquestes tres aclamacions, es recupera directament la melodia de l'antífona gregoriana *Eae sacerdos magnus* per augmentació dels valors sobre el text "Domine Deus Sabaoth" (fragment b), la qual cosa serà mantinguda pel tenor del primer cor amb tractament d'autèntic cantus firmus. L'estaticitat,

⁶³⁵ Però en aquesta ocasió ho serà per disminució dels seus valors (♩ ♪ ♪). Anteriorment ja ha estat comentada en nombroses ocasions la utilització d'aquesta fórmula al llarg de la missa i també la simbologia relativa a la perfecció que tradicionalment ve associada amb la utilització del número tres. Al respecte, es por Cfr.: (Soler, 1.767: 134 – 135 i Cotte, 1.988: 46 – 47).

que la línia de la veu de tenor -així presentada- suposa, es veurà complementada amb les intervencions de les tres veus restants del primer cor, les quals van evolucionant sobre idees melòdiques ja escoltades amb anterioritat -omplint i decorant d'aquesta manera tot el passatge- a l'hora que es produeixen imitacions no estrictes sobre l'ampliació d'una idea melòdica que tenia la seua gènesi en el primer Kyrie (exemple 197)⁶³⁶. Mentrestant, al seu torn, els instruments de corda recuperen una idea de caràcter rítmic amb valors repetits de semicorxera, que el compositor hi havia fet servir per a introduir la paraula "Domine" (precisament la mateixa) però referida al "fill"⁶³⁷. No obstant això, com en aquesta ocasió el compàs que regeix el discurs és quaternari, tota la fórmula rítmica es trobarà desplaçada un temps, per fer-la coincidir amb l'accentuació que la successió de l'ordenament natural d'aquest compàs presenta (exemple 198). En realitat, com ja es va veure, la gènesi d'aquest disseny melòdic -derivat d'una simple brodadura que repeteix el floreig superior- hi havia estat presentada també en el primer temps de l'obra (Kyrie, cc.54) i periòdicament ha estat recuperant-se de manera recurrent en diferents moments de la missa, però utilitzat sempre com un element secundari d'acompanyament⁶³⁸.

L'entrada del segon cor suposa una clara alternància de caràcter amb un passatge certament contrastant -com es veurà (fragment *a'*)- i els violins primers

⁶³⁶ Aquesta idea, de caràcter melòdic, ja hi havia estat utilitzada anteriorment amb textura de melodia acompanyada, en un passatge "a solo" de la veu d'alt. Cfr.: *Laudamus*, cc. 86 – 90.

⁶³⁷ Evidentment no resulta casual que Pons torne a utilitzar la mateixa idea musical per a acompanyar la mateixa paraula. Es pot pensar que pretén aconseguir un cert paral·lelisme entre l'un i l'altre moments de la missa i simbolitzar amb això la unitat indivisible del "Pare" i el "Fill", amb la utilització d'aquest procés retòric que podríem entendre molt pròxim al símil. Cfr.: *Gratias agimus tibi*, cc.56.

⁶³⁸ Per exemple, es pot veure com li'ls encomana aquesta idea als instruments de corda. Cfr.: Kyrie: cc.51-59; Gloria: cc.57-61; *Qui tollis peccata mundi*: cc.18-24; *Et resurrexit*: cc.117-121; on es repeteix amb idèntics plantejaments.

recuperaran el motiu presentat en el primer compàs (lleugerament variat), com un vàlid complement melòdic i reforç rítmic amb el que s'imprimeix un caràcter més dinàmic, obtenint-se d'aquesta manera una major continuïtat motívica en la secció (exemple 199).

Recursos harmònics.

Novament comprovem com la tonalitat escollida torna a ser la pròpia tonalitat principal de la missa (G), encara que en aquest cas sembla apreciar-se una certa intencionalitat d'aconseguir un lleuger enriquiment harmònic, traçat seguint un criteri amb major dinamisme i varietat. No obstant això, es pot observar com l'alternança de passatges modulants amb altres de major estabilitat tonal ens proporcionen un esquema absolutament equilibrat. Observe's al quadre d'estructura (quadre 024) com el compositor respecta el criteri seguit anteriorment, en situar les parts extremes de cada secció en la tònica principal (G), reservant inexcusablement les parts centrals per a generar aqueixa inestabilitat emocional que les breus i ocasionals fluctuacions modulants produeixen, retornant a la serenitat i equilibri que la recuperació de la tonalitat principal origina. Així doncs, en el Sanctus (secció **A**) veiem com en els tres primers compassos -amb les aclamacions que el text literari proposa- a manera de grans columnes acòrdiques, les veus s'encarreguen d'establir plenament la tonalitat, produint cada una de les repeticions de la paraula "Sanctus" per sobre un grau diferent de l'escala⁶³⁹ i generant certa inestabilitat emocional amb la utilització de la dissonància de sisena augmentada⁶⁴⁰ (exemple 201).

⁶³⁹ Ja ha estat dit que aquestes repeticions transportades de la mateixa idea poden ser considerades com una figura retòrica musical tipificada: *Synonimia*. Cfr.: (López Cano, 2.000 : 134).

⁶⁴⁰ Novament recorre Pons a l'ús de l'acord de sisena francesa, que resoldrà amb la seua tendència natural cap a la Dominant (Piston, [1.987] 2.001 : 405 - 407).

Especial interès harmònic trobem en el procés modulant -per cinques descendents- que sobre el text "Pleni sunt coeli et terra gloria tua" es completarà arrodonint i tancant el cercle de cinques (cc.9-14)⁶⁴¹. El procés que es segueix va traçant una dinàmica de major ritme harmònic, amb la qual cosa s'accelera la sensació de moviment, en situar acords diferents per a formar cada cadència coincident amb les parts forts de cada compàs. Tot el Sanctus (secció A) finalitzarà -al mode autènticament Barroc- amb la sensació suspensiva i vacil·lant de quelcom incomplet que la semicadència a la dominant ocasiona. Generant-se d'aquesta manera la necessitat de que es produïska de forma immediata la resolució que l'arribada a la tònica comporta; fet que ocorrerà tot seguit amb l'enlluernant i vitalista entrada de l'Hosanna en moviment *Allegro vivo*.

Textura i estructura.

La forma externa del Sanctus -que mostra una concepció ternària-tradicionalment ha estat traçada pel propi text literari, a la qual cosa, hem d'afegir

⁶⁴¹ Aquest tipus de modulació és el que el pare Antoni Soler recomana en el seu famós tractat com més adequat i així ho fa constar en la segona de les seues normes: "Para que qualquier Modulació salga sonora, se procurará coger la Quinta del Tono que se desea" (Soler, 1.767 : 81). Resulta evident l'ús d'aquest tòpic barroc representant les altures del cel amb els sons més aguts, que en arribar el text a anomenar la terra haurà sofert tot un procés descendent per a simbolitzar el "ací baix": l'inabastable de les altures celestials contra la proximitat d'allò terrenal. Aquest procés que pretén transmetre una certa sensació d'humiliació d'allò terrenal i mundà -per davall de la concepció que es mantenia del cel- mitjançant una línia melòdica descendent, també es pot identificar com una més de les figures retòriques musicals, tipificada en aquest cas com *Catabasis*; Cfr.: (López Cano, 2.000: 152). D'altra banda, ja ens hem referit a les connotacions de perfecció que tradicionalment venien associades a la figura geomètrica del cercle (Soler, 1.767: 134 - 135), la qual es representava amb una circumferència; és a dir, pel símbol solar. En aquest cas ho trobem simbolitzat ací per mitjà del arrodoniment d'aquest procés de concatenació de cinques descendents. Al respecte del cercle de cinques es pot veure, per exemple: (Piston, *ibid.*: 6, 224 - 225, 259, 441 i 490).

musicalment la repetició literal de tot l'Hosanna, que habitualment no s'escriu⁶⁴². Si observem el corresponent quadre d'estructura (quadre 025) comprovarem que des del punt de vista del text literari, les diferents parts en què hem dividit aquest temps apareixen ordenades mantenint el seu seny de forma natural; és a dir, podem veure que música i text van units aconseguint així una perfecta simbiosi de tots dos paràmetres. No obstant això, si pretenguérem fer una divisió estructural mitjançant els processos harmònics seguits -que es reflecteixen en la quarta columna de l'esmentat quadre- possiblement obtindríem un fraccionament intern ternari en compte del binari que nosaltres proposem. Però les nostres raons són òbvies si atenem al resultat total, que és l'objectiu que ens interessa i el que perseguim, tot i què considerem l'harmonia i els seus processos sols com un mitjà i no gaire un objectiu.

Pel que fa a les textures, la dinàmica d'alternar diferents caràcters i principis contrastants és l'opció a la què novament torna el compositor. Així, les tres grans i sonores columnes homofòniques amb les quals hi comença el temps (fragment *a*), es veuran contrarestades amb un rotund canvi de volum sonor i una textura imitativa (fragment *b*)⁶⁴³. Les imitacions canòniques directes a distància de compàs, que s'iniciaran amb la propera entrada del segon cor (fragments *a'* i *d*), ens proposen una textura d'alternança dels cors⁶⁴⁴ semblant al procés anomenat *coro battente*.

⁶⁴² Volem dir amb açò, que per comoditat del compositor o del copista, en tractar-se d'una repetició exacta de text i música, la repetició sol estar indicada amb algun signe d'abreviatura. Així ocorre en el cas que ens ocupa, encara que nosaltres hem preferit editar literalment tota la secció sencera, en comptes de recórrer a signes de repetició abreuiats.

⁶⁴³ Passant de volum *forte* a *piano*, a més d'estar reforçat aquest plantejament per la diferència en els efectius emprats en l'un i l'altre fragments.

⁶⁴⁴ Ja han estat comentades aquestes repeticions -que mostren imitacions alternants dels cors que es complementen- i que venen associades a la figura retòrica musical tipificada com *Anaploce*. Cfr.: (López Cano, 2.000: 177).

4.3.5.2.

Hosanna. (Seccions **B** i **B**¹).

Ritme i melodia.

Amb el mot "Hosanna" es recuperarà un disseny melòdic que hi havia presentat el contra-subjecte de la fuga del "Amen" final del Credo -temps immediat anterior-, només modificat rítmicament en anteposar una figura de negra que canvia l'accentuació tètica en protètica, aconseguint d'aquesta manera una perfecta simbiosi entre l'accentuació textual de la síl·laba tònica de la paraula "Ho-san-na" amb el "donar" sobre el primer temps del compàs, veient-se reforçat tot el procés amb les intervencions del *tutti*. S'utilitza per a això una fórmula rítmica d'accentuació protètica, que consta de tres figures equivalents (♩ ♪ ♪ ♪) integrant així un peu rítmic tribraqui (exemple 201)⁶⁴⁵.

Amb un dinàmic procés que basa la seua elaboració en el contrapunt imitatiu sobre aquest disseny melòdic, i la presència de l'antífona gregoriana tractada com autèntic cant pla -amb llargs valors- en les veus de baix⁶⁴⁶ dels dos cors, es completarà aquesta secció. La tradició marca que la completa repetició del text literari que la posterior recuperació del "Hosanna in excelsis" suposa,

⁶⁴⁵ En la celebració de la litúrgia, entre el Credo i el Sanctus el ritual imposa un considerable espai de temps; és a dir, aquests no s'escolten consecutius com ara el Kyrie i el Gloria. Potser que Pons opte en utilitzar materials temàtics anteriors amb la finalitat d'afavorir que la memòria auditiva retenga més fàcilment les línies melòdiques. Doncs, l'experiència sensorial produïda amb la nova percepció de motius ja escoltats prèviament, ateny un efecte acumulatiu, provocant que el resultat final que s'aconsegueix en l'oient implique l'assumpció d'evidents signes de coherència de l'obra completa a través de la continuïtat que es persegueix mitjançant la utilització d'aquests recursos.

⁶⁴⁶ Cfr.: baix del primer cor en la dominant (V) i baix del segon cor en la tònica (I), en els cc.30-34 i 36-40 respectivament.

s'afronte amb la repetició literal de tota la secció musical. Aquest és també el criteri que segueix Pons en les seues misses, de tal manera que el segon Hosanna d'aquesta missa (secció **B**¹) és, en efecte, l'exacta repetició literal del primer Hosanna (secció **B**) amb la qual cosa finalitzarà el Sanctus (quadre 024).

Recursos harmònics.

Ja hem comentat el canvi de *tempo*, de compàs i de ritme que es produeix entre ambdues seccions i ara és el moment de confirmar que, efectivament -el que suggeríem en el paràgraf anterior-, se'ns mostra evident en comprovar com pràcticament tota la secció manté un sol acord per compàs, coincidint amb la pròpia accentuació lògica *alla breve* i percutint-se només trenta-dos acords en vint-i-nou compassos de duració que aquesta secció presenta. La dinàmica traçada coincideix amb el criteri general seguit per Pons en tota la missa, en preferir-se també l'estat fonamental dels acords en comptes d'optar per les múltiples opcions que les possibles inversions ofereixen.

Textura i estructura.

Una simple ullada al quadre d'estructura (quadre 024) ens mostra una clara imatge: la reiteració de la idea melòdica que s'utilitza com a motiu principal de tota la secció (fragment θ) és una constant, ja que l'estil imitatiu utilitzat ocasiona nombroses repeticions de la mateixa idea melòdica que acompanya al mot "Hosanna", arribant-se a pronunciar aquest dinou vegades diferents (sense comptabilitzar les homofonies) en els vint-i-nou compassos de duració que consta. Aqueixa és de fet, la idea que aporta l'evident continuïtat que la secció manté, únicament interrompuda per dos breus processos cadencials (fragments *f*

i *g* sobre els quals s'escoltarà la resta de la proposició que el text conté: "in excelsis".

4.3.5.3.

Benedictus qui venit. (Secció C).

Ritme i melodia

La recuperació del plantejament inicial del Sanctus no es limita a reprendre el compàs quaternari i el *tempo Andante* del principi, sinó que a més la secció de corda de l'orquestra repetirà literalment els dos primers compassos, finalitzant aquesta breu introducció a la nova secció⁶⁴⁷ amb una fugaç recuperació del disseny de terceres en valors de semicorxeres articulades i la repetició de la fórmula acórdica tribràquia ja comentada (cc.46-48). Melòdicament dues idees complementàries, que seran tractades polifònicament, ocuparan tota la secció. La primera idea és una línia melòdica traçada per la successió intervàlica de l'antífona gregoriana, la qual hi anirà alternant-se entre les quatre veus del primer cor. Com altres tantes vegades, Pons opta novament per contrarestar l'estaticitat –abastada pel lineal moviment melòdic del cant ferm- amb un major dinamisme, en crear una segona idea que evoluciona paral·lelament, però contrarestant

⁶⁴⁷ És de sobra conegut que en moltes misses cantades el Benedictus –musicalment entès- s'interpreta com un temps diferent del Sanctus, raó per la qual considerem aquests compassos com introductoris al nou temps. Al respecte es pot Cfr.: Palestrina, Missa "Ecce sacerdos magnus"; Missa "O Regem coeli"; Missa "Virtute magna"; Missa "Gabriel archangelus"; Missa "Ad coenam agni providi"; Missa "pro defunctis"; Missa "sine nomine". Mozart, 1.774: Missa Brevis in F major, K. 192/186f; 1.775: Missa Brevis in D major, k. 194/186h; Missa Longa in C major, k. 262/246a; Missa in C major, k. 220/196b; 1.776: Missa Brevis in C major, k. 258; Missa in C major "Coronation", k. 317; 1.780: Missa Solemnis in C major, k. 337; 1.783: Missa in C minor, k. 427/417a. Haydn, Missa in D minor "Nelson" ; 1.775: Missa brevis "St. Joannis de Deo" Hob. XXII: 7; 1.796: Missa in C major in tempore belli "Paukenmesse"; 1.802: Missa in B "Harmoniemesse" Hob. XXII: 14. I tants altres exemples com podríem assenyalar.

aqueixa sensació de línia inerta amb un major moviment intervàlic, especialment recolzat en valors més breus -amb els que s'enriqueix amb més varietat el procés total resultant- en les dues parts més dèbils del compàs.

Recursos harmònics.

Per la textura polifònica que presenta aquesta secció, l'harmonia resultant és una conseqüència. És a dir, l'interès del compositor se centra en l'entramat contrapuntístic de les veus, per la concepció horitzontal del discurs. Per aquesta raó, les pròpies ferramentes contrapuntístiques emprades (notes de pas, florejos, apoiatures, etc.) no tenen valor harmònics i malgrat que acústicament el joc de tensió/distensió originat per les dissonàncies que es produeixen aconsegueix enriquir notablement el discurs, des del punt de vista harmònic manca d'especial interès.

Textura i estructura.

En aquesta ocasió es tracta d'una breu secció de només onze compassos, que des del punt de vista formal actua a mode de petit interludi entre les dues repeticions de l'Hosanna. Aquesta secció manté una de les característiques ja comentades de l'escriptura de Josep Pons⁶⁴⁸, que es produeix quan eliminem mentalment l'orquestra -només el grup de corda, els vents romanen en silenci- i escoltem exclusivament les parts vocals; trobem així un passatge amb un caràcter i textura absolutament polifònics, teixit amb les dues línies melòdiques

⁶⁴⁸ Cfr.: 4.3.2. Allí hem estudiat àmpliament aquest procés, que es presenta per primera vegada en el Kyrie, recurrent ara novament a semblants plantejaments i textures, i fins i tot línies melòdiques molt similars a les que llavors havia utilitzat.

comentades en el paràgraf anterior. Aqueixa és la dinàmica principal, que es veurà recolzada pel moviment de semicorxeres que l'orquestra desenvolupa.

4.3.6.

AGNUS DEI.

4.3.6.1.

Introducció orquestral.

Ritme i melodia.


En aquesta ocasió es tracta tan sols de quatre compassos inicials amb els quals es traça una breu introducció orquestral que presenta un caràcter i personalitat propis, ja que la sensació que es percep –pensem que intencionadament buscada- es que la introducció no guarda relació amb les músiques que continuen. És a dir, pareixeria que no tracta d'introduir-hi idees, motius o textures que vagen a desenvolupar-se tot seguit, com cabria esperar, sinó que ofereix una sensació d'independència amb la qual adquireix un caràcter que es mostra veritablement aliè a la continuïtat i dinamisme amb el que discorreran especialment les parts vocals a l'Agnus Dei. De fet, només tres paràmetres, *tempo*, compàs i tonalitat, els són comuns.

No obstant això, aquesta petita intervenció de l'orquestra desplega un interessant procés de recuperació de motius, idees i materials temàtics que hem anat escoltant al llarg de tota la missa. Açò és -com podem mostrar més endavant- la intencionalitat subjacent que creiem descobrir en el compositor: adoptar aquesta dinàmica de recopilació, mitjançant la qual s'aconsegueix que aquest últim temps de la missa actue com una autèntica recapitulació d'intencions, que es veurà abastada completament al aconseguir amb això una perfecta "adherència" d'aquest temps amb la resta de l'obra, continuant a més,

amb la mateixa coherència i unitat de criteris que hem anat descobrint al llarg de tota la missa.

Per mostrar-ho més detalladament, estudiarem tot seguit les quatre idees - de característiques plenament instrumentals- per les que discorre i amb les quals es construeix aquesta breu introducció:

1. En els dos primers compassos, els violins reprenen aquella fórmula rítmica de quatre semicorxeres articulades en cèl·lules binàries que es desplega linealment amb la repetició de l'interval de tercera. Melòdicament, es tracta d'un altre principi general seguit durant tota la missa: el desplegament arpegiat de l'acord de la tònica principal (exemple 202). Ja hem vist com s'ha utilitzat aquesta mateixa idea amb idèntics plantejaments en molts moments anteriors⁶⁴⁹.

2. Apareix una fórmula rítmica protètica () amb tres figures del mateix valor, en tres compassos -per tres famílies instrumentals: oboès, trompes i *basso*- com farciment harmònic i complement rítmic, mitjançant la qual cosa es reforcen els importants canvis de volum que el plantejament d'alternança seguit va traçant. Hem vist també la utilització d'aquest peu rítmic tribraqui – actuant ací actua com un efecte percudiu amb caràcter purament instrumental- aplicat de manera exclusiva en intervencions vocals, com un recurs amb el qual

⁶⁴⁹ Cfr.: Kyrie, cc. 43, 45, 47 - 49, 61 - 62. Gratias, cc. 39, 47, 53. Qui tollis, cc. 25 - 26. Cum Sancto Spiritu, cc. 3 - 4, 9, 11 - 13. Credo, cc. 58 - 60. Et incarnatus, cc. 18. Et resurrexit, cc. 89, 94, 96.

aconseguir fórmules rítmiques que s'adaptaren a l'accentuació prosòdica del text literari (exemple 203)⁶⁵⁰.

3. En el quart compàs es troba la utilització d'una altra idea -també amb caràcter instrumental- que està formada per dos motius concatenats i acoblats de tal forma, que s'integren en un "tot" complet, formant així una idea rítmica - melòdica, els incisos de la qual ja han estat estudiats per separat anteriorment. Reconeixem el primer motiu temàtic, per la fórmula lleugerament afrancesada que conté de valors amb puntet⁶⁵¹ (exemple 204). El segon motiu es forma amb la repetició de tres figures del mateix valor, obtenint-se una fórmula tribraquia -ja comentada en moltes ocasions- que reitera el mateix acord de la tònica principal.

4. En el tercer compàs es recupera també aquella idea que insistia en un plantejament de ritme binari, articulant sèries de terceres o sisenes – invertint la direcció intervàlica- i desplegadas amb valors de semicorxeres. Un recurs orquestral de caràcter típicament violinístic (exemple 205). De fet, hem vist l'ús d'aquesta fórmula sempre reservat per als violins⁶⁵².

Recursos harmònics.

⁶⁵⁰ Cfr.: per exemple, les parts vocals en Kyrie, cc. 59 - 60. Qui tollis, cc. 2 - 3, 12, 15. Et resurrexit, cc. 4 - 5. Sanctus, cc. 18 - 19, 21 - 22, 24 - 25, 58 - 59, 61 - 62, 64 - 65.

⁶⁵¹ Aquesta l'hem vist sovint utilitzada amb criteris purament rítmics. Cfr.: Gloria, cc. 40, 43. Gratias, cc. 64 - 65, 75 - 76, 99 - 100. Qui tollis, cc. 51. Cum Sancto, cc. 10. Credo, cc. 10 - 11. Et incarnatus, cc. 27. Sanctus, cc. 1 - 3, 10 - 13, 46 - 47. Però també l'hem vist amb caràcter melòdic en portar implícit el desplegament arpegiat de l'acord de Tònica, per exemple cfr.: Et resurrexit, cc. 1 - 2.

⁶⁵² Cfr.: Qui tollis, cc. 25 - 26. Cum Sancto Spiritu, cc. 9, 11 - 13. Gratias, cc. 34 - 36. Et resurrexit, cc. 112 - 113. Sanctus, cc. 48.

Harmònicament aquests quatre primers compassos s'utilitzen com a processos cadencials que confirmen la tonalitat en què es troba aquest darrer temps, que –efectivament– és la mateixa tonalitat principal de la missa (G). Aquest procés s'aconsegueix mitjançant la insistència en la repetició dels acords de Tònica (I) i Dominant (V); fent coincidir l'acord de Tònica sobre el temps fort del compàs (Tesi) i la Dominant sobre el temps dèbil (Arsi), plantejant d'aquesta manera una fórmula de ritme harmònic ternari amb clara accentuació tètica (♩). Les tres cadències perfectes escrites amb ritme ternari i compàs ternari ($\frac{3}{4}$), amb les quals es completen aquests quatre compassos introductoris⁶⁵³, utilitzen l'acord de Setena de Dominant (V7₊) sempre situat sobre la part dèbil del compàs (Arsi), per resoldre l'acumulació de tensió que aquesta dissonància origina inexcusablement sobre el primer temps (Tesi). D'aquesta manera, amb la concatenació de les cadències, trobem una fórmula rítmica composta (♩♩♩♩♩♩), obtinguda per la doble addició de dos peus rítmics Ditroquis⁶⁵⁴ (exemple 206).

⁶⁵³ Ja ha estat comentat en diverses ocasions com –simbòlicament– amb la utilització del número tres es pretenia fer referència a la perfecció, que en aquest cas es troba associada amb la Santíssima Trinitat, representada sovint pel cercle com autèntic símbol solar (Soler, 1.767: 134 - 135). Així, podem observar el recurrent que resulta també en aquest temps l'aparició de principis ternaris. De fet, es tractaria de completar la triple proposició que –com és de sobra conegut– el mateix text litúrgic presenta amb aquestes tres invocacions: "Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem".

⁶⁵⁴ "Ditrochéé ou Dichorée: deux Trochées, six temps" (Messiaen, 1.994 : 80).

4.3.6.2.

Agnus Dei [1]. (Secció **A**).

Ritme i melodia.

En aquesta secció es produirà l'exposició d'una fuga que no tindrà desenvolupament. Es pren per a això, com material temàtic, la línia melòdica de l'antífona gregoriana *Ece sacerdos magnus*, que presentada com cantus firmus de grans valors actuarà de Subjecte de la fuga. Però sembla més interessant -pel nou que resulta dintre de la dinàmica general observada per Pons al tractar el cant pla en tota la missa- comprovar com, a partir d'una variació lleument decorada de la mateixa línia melòdica de l'antífona i situant-la en la Tònica, construeix també el Contra-subjecte (exemple 207). D'altra banda, és curiós comprovar com insisteix en començar sempre el cantus firmus en la Dominant (V), mantenint exactament el mateix criteri que segueix el traçat de la melodia original en l'antífona gregoriana.

A diferència de les altres fugues estudiades, en aquesta ocasió l'orquestra no reforça les veus *coll la parte* sinó que segueix criteris independents d'acompanyament, generats per principis aliens al propi discórrer del procés d'imitació que traça la fuga. Així, l'orquestra complementa les veus amb un moviment de corxeres (dobles en els violins) recuperant un disseny melòdic -que havíem estudiat anteriorment- amb el que es formava el primer incís del Contra-subjecte de la fuga de l'Amen del Credo⁶⁵⁵ i prenent novament com material temàtic el mateix motiu que ja hi havia estat utilitzat per construir la línia

⁶⁵⁵ Cfr.: paràgraf 4.3.4.3.2.

melòdica del *fugatto* de l'Hosanna⁶⁵⁶. Les textures proposades per Pons en aquest cas també van estar escoltades anteriorment; amb la qual cosa la sensació que s'aconsegueix transmetre és la d'una situació certament recurrent, amb la qual es pretén obtenir major coherència entre les diferents parts internes i una evident continuïtat del traçat general de l'obra. Per exemple, es van veure sovint semblants plantejaments d'instrumentació⁶⁵⁷ –tot i què el disseny melòdic no siga idèntic- i pràcticament el mateix criteri de mantenir el moviment per graus conjunts. Es tracta d'un motiu melòdic que combina les tres cèl·lules diferents que conté; a: tres sons que ascendeixen melòdicament per graus conjunts, abastant un interval de tercera; b: tres sons formant un floreix descendent; c: dos sons que es mouen per salt intervàlic de tercera descendent (exemple 208 F).

Recursos harmònics.

La dinàmica d'alternança dels graus utilitzats que projecta aquesta secció, ve plantejada per la successió de les entrades de les veus, a mesura que aquestes van intervenint en l'estil fugit (quadre 025); açò és bàsic per a entendre l'esquema harmònic resultant. Es tracta d'un procés tancat, que es construeix mitjançant la repetició d'una sèrie preestablerta, basada en la utilització exclusiva dels graus tonals, que utilitzarà un sol acord per compàs. Si contrastem la silueta resultant - en representar gràficament els graus en què se situen les diferents entrades- amb el perfil que obtenim per tots els acords utilitzats, observarem que al marge de la pròpia successió que es produeix per les entrades del subjecte, contra-subjecte o les respostes efectivament es tracta d'un esquema tancat que respon a un pla

⁶⁵⁶ Cfr.: paràgraf 4.3.5.2.

⁶⁵⁷ Cfr. : Kyrie, cc. 11 - 13, 31 - 35, 51 - 59, 89 - 94. Gloria, cc. 11 - 13, 19 - 29, 57 - 63, 107 - 110. Gratias, cc. 56 - 61, 117 - 122. Qui tollis, cc- 18 - 24. Credo, cc. 75 - 76, 79 - 84. Et resurrexit, cc. 117 - 121. Sanctus, cc. 49 - 54.

preestablert (gràfic 018) que s'obté amb la successió V - I - I - V traçada per les dues primeres entrades de la fuga (quadre 025), i intercalant entre cada una d'elles l'acord de sub-dominant (IV), per la qual cosa, l'orde establert en la sèrie resultant es repeteix complet dues vegades amb l'addició de les entrades tercera i quarta: V - I - IV - IV - V₇ / V - I - IV - I - IV - V₇⁶⁵⁸. Amb això, es completarà

la primera part d'aquesta secció (Subsecció A).

La primera divisió que proposem (fragment *h*) de la següent part (subsecció A¹) és -com pot observar-se fàcilment- una conseqüència originada per la dinàmica en què es troben immerses les veus, perquè les vuit parts ja estan participant en la fuga i com no es va a desenvolupar més enllà, es tracta d'obtenir un procés cadencial que no detinga bruscament la marxa de les veus que ja es troben evolucionant en parts lliures. És per això que ens hem permès alterar l'orde alfabètic seguit sempre -per a denominar i reconèixer cada u dels fragments- a mesura que el material temàtic ens anava apareixent. Però aquest no és el cas, ja que no es tracta ni d'exposar material nou diferenciat, ni de recuperar altres anteriors, ni de desenvolupar cap contingut temàtic: només es tracta de la pròpia continuïtat obtinguda mitjançant la marxa horitzontal de les parts contrapuntístiques lliures. Tot açò planteja un procés suspensiu de semicadència a la Dominant, amb la qual cosa es prepararà la nova dinàmica modulant en que es situarà la part final d'aquesta primera secció, coincidint també amb el canvi de text literari.

⁶⁵⁸ Observe's que tots els acords estan situats sobre els graus tonals i en estat fonamental -excepte un (cc. 10) que es troba en primera inversió - i com es reserva l'acord de setena de dominant per a tancar cada una de les dues parts de l'esquema harmònic.

El nou text suplicant "miserere nobis" -amb unes connotacions semàntiques d'autèntica pregària- s'abordarà amb un sobtat canvi de plantejaments. No sols variarà la textura imitativa seguida fins aqueix moment, sinó que també s'intensificarà harmònicament el procés. Per a això es presenta un passatge modulant que recorre a l'ús de modalitats menors (g, c, d) amb una textura homòfona que pareixeria detenir momentàniament la pulsació, buscant un efecte d'arreglament i intimitat per l'ús exclusiu del primer cor en volum piano. Podem observar també, com utilitza en aquesta situació d'augment de la tensió latent -recurs poc habitual en Pons, com ja ha estat posat de relleu- la tercera inversió de l'acord de setena de dominant (V +4) i l'acord de setena sobre la sensible que conté dos intervals harmònics disminuïts (VII \nearrow). Tota la inestabilitat emocional que s'aconsegueix amb aquest procés, es veurà definitivament resolta en aconseguir el triomf de la brillant tonalitat de Re major (D), produint un efecte veritablement enlluernant que es farà coincidir exactament amb l'aparició en el text literari de la paraula "Dei" (exemple 209).

Textura i estructura.

Com s'ha vist anteriorment (quadre 025) hem optat per traçar una forma tripartida, atenent a la pròpia fragmentació textual. Una vegada més hem preferit seguir aquestos criteris per a la parcel·lació, perquè entenem que el compositor s'ha servit del propi text literari com guia vàlida per a veure en aquest temps les diferents seccions. Així podem comprovar com les textures, el pla tonal i els recursos emprats en cada una d'elles, responen a aquest mateix criteri, però entenent cada part no com un compartiment estanc, aïllat i sense connexió, sinó

més bé pel contrari, admetent que les diferents seccions comparteixen un criteri més elevat que els confereix un caràcter integrador. A poc que siguem capaços de distanciar-nos mínimament del detall, del seguiment puntual de l'excessiva fragmentació que proposem en el nostre estudi específic de l'estructura interna, se'ns mostra aquest criteri d'unitat superior que -utilitzant els mitjans fònics i recursos tècnics que disposa el compositor- aconseguix presidir tot el discurs, obtenint amb això una clara continuïtat a través de la pròpia coherència interna, mitjançant els principis bàsics utilitzats per a obtenir aquest propòsit.

Tota aquesta part (Secció **A**) es manté en un sever estil imitatiu, per l'exposició de fuga que presenta, excepte -com ja es va dir- en pronunciar el text "miserere nobis", el qual s'assumeix amb un dràstic canvi de perspectiva totalment contrastant, pel caràcter homòfon que s'escull en la darrera part (fragment *a*). No obstant això, ens pareix interessant comentar L'orde d'aparició de les parts vocals en la fuga perquè, del gran nombre de possibilitats que les distintes combinacions de les vuit veus ofereixen, creiem trobar-hi certa intencionalitat repetitiva que ens suggereix novament, que s'està seguint un esquema prèviament preestablert. De fet, si comparem la successió d'entrades que es produeix en aquesta secció amb les altres fugues de la missa, observem una interessant coincidència de pressupostos en formular-se aquests plantejaments. Així, les dues primeres entrades (subsecció **A**) -que són realitzades pel primer cor- repeteixen idènticament l'ordenament que la successió seguida per les entrades cinquena i sisena de la fuga del Christe (Kyrie, subsecció **B**²), també realitzades pel primer cor (quadre 012)⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹ Aquesta mateixa successió, però seguint un ordenament invers, podem trobar-la també en les entrades cinquena i sisena de la fuga final del Gloria, al Cum Sancto Spiritu (quadre 019) realitzades també pel primer cor; i en les entrades cinquena a vuitena (Et resurrexit, subsecció **F**²) de la fuga de l'Amen del Credo (quadre 022).

Les entrades tercera i quarta de l'Agnus Dei (subsecció A) -que es realitzen ara pel segon cor- segueixen idènticament el mateix plantejament formulat en les entrades tercera i quarta de la fuga del Christe (Kyrie, subsecció B) -també realitzades pel segon cor- (quadre 015). Trobem exactament la mateixa successió de les vuit veus quan es realitzen les quatre primeres entrades (Et resurrexit, Subsecció F) de la fuga de l'Amen del Credo (quadre 023). No obstant, tot açò s'apreciarà més clarament en posar gràficament en comunicació les diferents fugues de la missa i l'ordenació traçada en les intervencions vocals (quadre 027).

4.3.6.3.

Agnus Dei [2]. (Secció B).

Ritme i melodia.

El mateix traçat que realitzava el disseny melòdic estudiat en el primer Agnus (Secció A) es recuperarà novament -ara situat en la Dominant (D)- per produir-hi noves imitacions entre els dos cors (fragment *b*) en la primera part d'aquesta secció (exemple 210). Aleshores, els violins primers continuaran al llarg de tota la secció utilitzant el material temàtic que es va presentar en la introducció orquestral (vid.: exemple 204, on el vam anomenar 3a), però ampliant-lo ara per completar l'últim temps del compàs amb quatre semicorxeres, disposades per graus conjunts o bé amb un disseny abreujat semblant al produït per les veus. Tot això pretén oferir la sensació de que l'orquestra evoluciona independentment, romanent aliena a les intervencions i textura imitativa del cor. Aquest manté un plantejament que també trobàvem utilitzat anteriorment⁶⁶⁰. No obstant això, malgrat tot el que s'ha exposat, mereix especial atenció la comparació amb el Sanctus (Sanctus, cc. 1-2, 10 - 13, 46 - 47), on també s'utilitza la mateixa idea completa, però ampliada per les necessitats rítmiques que el compàs de quatre temps (*c*) planteja (exemple 211).

Recursos harmònics.

⁶⁶⁰ Cfr.: Gratias, cc. 8 - 12, 22, 42 - 44, 49 - 51, 67, 69 - 70, 82, 93 - 94, 97, 110 - 111, 114 - 115, 126 - 128. Credo, cc. 38. Tota la idea completa, plantejada idènticament, havia estat presentada també amb anterioritat. Cfr.: Et incarnatus, cc. 12.

La secció que ocupa la part central d'aquest temps està destinada a produir un important procés de modulacions que des de re major (D) que es pren com tonalitat inicial de partida -dominant de la tonalitat principal de la missa- i després d'una breu inflexió a la seua tonalitat relativa menor (h), evolucionarà a partir del procés imitatiu ja comentat, amb una sèrie de modulacions passatgeres, seguint l'orde de cinquenes descendents que finalitzarà en la tònica principal de la missa; però en aquesta ocasió ho farà en modalitat menor (g) per afrontar també la repetició de la súplica que el contingut semàntic del text literari planteja en reiterar l'oració: "miserere nobis" (subsecció A²).

Serà novament amb aquest text quan es recupere la sensació de certa inestabilitat emocional que un passatge modulant -semblant a l'anterior (subsecció A¹)- aconseguix (exemple 212). Però en aquesta ocasió, a més d'intervenir el segon cor, tota la tensió acumulada en aquest procés -al marge de la intensificació de la tensió que es produeix en l'oient per la pròpia reiteració de processos semblants en tan curt espai temporal- es resoldrà novament amb l'arribada de la tonalitat de re major (D), utilitzant en aquesta ocasió un recurs decoratiu típicament barroc, al resoldre un llarg retard de setena per mitjà d'un doble floreig (exemple 213) amb el que es reforça notablement la sensació de triomf de la modalitat major sobre la menor, potser amb la pretesa intencionalitat de generar un cúmul d'esperances que no es resoldran fins abastar el darrer versicle textual de la missa que es musica: "dona nobis pacem"⁶⁶¹.

⁶⁶¹ Ja ha estat comentat l'acreixement de la sensació d'inestabilitat social que s'experimentava en la península al llarg de tota la segona meitat del segle XVIII i que aniria en augment cap a la dècada dels noranta. És normal que, com es deixa entreveure en totes les publicacions periòdiques de l'època i les actes capitulars de les distintes catedrals que hem consultat reflecteixen constantment, el poble pla també es mostrara especialment sensible i receptiu davant la necessitat d'esperança que experimentava i que ve representada ací, simbòlicament, amb la pronunciació de la paraula "pacem".

Textura i estructura.

Com en tantes altres ocasions ja mostrades anteriorment, Pons utilitza també la secció central d'aquest temps per a produir en ella els diferents processos modulants, proposant un clar contrast amb l'estabilitat tonal inamovible que les seccions extremes assumeixen, en romandre invariablement situades en la tònica principal (G); tot això sobre l'alternància de caràcters que les dues textures diferents proposen, en recórrer a principis fonamentalment contrastants. Comença amb imitacions per cors alterns (Subsecció B) i adquireix una major densitat per l'austera severitat que l'homofonia amb què s'afronta el text "miserere nobis" de la segona part (subsecció A¹) presenta.

4.3.6.4.

Agnus Dei [3]. (Secció C).

Ritme i melodia.

La darrera secció continua observant el mateix criteri de recuperació de materials temàtics que ja hem vist en les seccions precedents. En la primera part (fragment ϑ) es produiran imitacions en cors alterns sobre una idea que veiem estretament lligada a fragments melòdics anteriors; i fins i tot, amb un paral·lelisme de plantejaments que va més enllà de la pura recapitulació. Així per exemple, si comparem les imitacions que es van produir en el Gloria (vid.: Gloria, cc. 34 ss.), podem observar la similitud que mostren les estratègies i recursos emprats en ambdós moments (exemple 214). Però tota aquesta intencionalitat, certament recapitulatòria que anem descobrint, es mostrarà més

evident en afrontar el procés d'imitació en cànon directe a distància de compàs, que s'inicia en el compàs quaranta vuit (fragment *d*). El cànon es produirà sobre un motiu de dos compassos de duració que podem fragmentar en dos incisos diferents (exemple 215), els quals hi mostren un caràcter clarament contrastant. El primer d'ells -rítmic- recupera una fórmula escoltada en nombroses ocasions al llarg de la missa, per exemple en començar aquesta mateixa part de l'Agnus (cc. 43; Secció C). El segon incís ens resulta doblement conegut, ja que utilitza a més de la mateixa cèl·lula rítmica, el mateix motiu melòdic vist en l'exemple anterior (exemple 215) variat per moviment contrari (exemple 216).

Ara bé, després d'observar la dissecció que hem plantejat d'aquest subjecte canònic, podem trobar -realment amb facilitat- les semblances que planteja amb molts altres moments de la missa⁶⁶² (exemple 217). Tot això més o menys manipulat amb variacions del valor per ampliació o disminució, desplaçant rítmicament la fórmula per a obtenir una accentuació diferent; amb imitacions melòdiques directes, per moviment contrari, retrogradació o contrari del retrògrad (exemple 217) etc. És encara més interessant si observem com, melòdicament, constantment s'utilitzen els mateixos intervals de segona i tercera en qualsevol direcció⁶⁶³. Des d'aquest punt de vista, podríem arribar a plantejar-nos que tot aquest material temàtic tindria la seua gènesi creativa en aquesta constant i reiterativa sèrie intervàlica; i així podem comprovar-ho amb una petita mostra obtinguda de la comparació entre alguns dels dissenys melòdics estudiats (exemple 218).

⁶⁶² Cfr.: Kyrie, cc. 42, 67. Gloria, cc. 34 ss. Cum Sancto Spiritu, cc. 55. Credo, cc. 41, 43 - 46. Qui tollis, cc. 98. Et resurrexit, cc. 5, 33, 36 - 39, 67.

⁶⁶³ És pertinent recordar ací que aquests són els únics intervals que constitueixen la línia melòdica de l'antífona gregoriana *Ecce sacerdos magnus*.

Recursos harmònics.

Aquesta tercera secció presenta una evident intencionalitat recapitulatòria també des del punt de vista tonal, ja que després del passatge central del temps en què la dinàmica seguida va ser la de constant modulació, en tota aquesta secció ens mantindrem inamoviblement en la tònica principal de la missa (G). Aquest és un altre dels contrastos que presenta però no l'únic, perquè podem comprovar que precisament l'alternança de *tempo* -ara *Allegro*, l'oposició conceptual del compàs amb què es regeix -ara quaternari (C)- i l'estabilitat tonal plantejada, són principis mitjançant els quals es disposa l'alternança de caràcter a què ens referíem. No obstant això, hem d'insistir en que l'atenció i cura del compositor en aquesta secció es dirigeixen de manera especial cap a la segona part (subsecció D), quan el text aborda el darrer versicle textual de l'*ordinarium misae* que es musica "dona nobis pacem", el qual ocuparà setze compassos dels vint-i-un que conté tota la secció, arribant a escoltar-se en ells fins a trenta-tres vegades repetida la pronunciació de la paraula "pacem".

D'altra banda, com el procés compositiu seguit recorre a la imitació canònica directa a distància de compàs –quasi a manera de cànon circular-, arribant a produir-se fins onze entrades, l'entramat harmònic és molt senzill, repetint de forma reiterada al llarg d'aqueixos onze compassos (Agnus Dei, cc. 48 - 58) la successió Tònica - Sub-dominant (I - IV) per traçar constants cadències plagals amb les que es dissenya un ritme harmònic binari *alla breve* bàsic, amb accentuació tètica, en coincidir els atacs acòrdics amb les parts forts del compàs.

Textura i estructura.

Continuant amb el criteri d'alternança de textures mostrat anteriorment, s'inicia aquesta darrera secció amb un breu passatge en estil imitatiu, alternant les intervencions dels cors (fragment c), el que suposa un canvi de textura amb el final de la secció immediata anterior.

Però per finalitzar l'Agnus Dei -i amb això arribarem a la fi de la missa- ja ha estat comentat que Pons opta per assumir la tradició que imposa afrontar el text "dona nobis pacem" en un sever estil imitatiu. Per a això es presenta una llarga sèrie d'imitacions canòniques directes a distància de compàs que s'iniciarà en la segona part d'aquesta secció (subsecció D). No obstant això, el més interessant de tot aquest procés es produeix amb l'aparició del sever caràcter del cantus firmus de l'antífona gregoriana *Eae sacerdos magnus* per sobre les imitacions en les quals ens trobem immersos, procés que es produirà al darrer passatge de la missa, adquirint així un caràcter de gran passador conclusiu (fragment d^f) per acabar-la.

4.3.7.

REFLEXIONS FINALS DESPRÉS DE L'ANALISI.

L'autor Josep Pons tenia tan sols setze anys quan va compondre aquesta missa i es trobava a Còrdova, on Jaume Balius era Mestre de Capella i de qui era deixeble. Ja vam veure en diverses ocasions que Pons assegurava ser allí “Vicemaestro” i que s'interpretaven obres seues per la capella de música d'aquella catedral. No obstant això, nosaltres no hem aconseguit trobar-hi cap anotació ni comentari en les actes capitulars d'aqueixos anys que en fera referència a tal cosa, en els quals poder recolzar-nos per a confirmar aquest fet. Si bé és cert, que en aquell arxiu es conserven diverses obres seues, entre les quals hi trobarem la missa que ens ocupa -i el que encara sembla més interessant- en partícels usades i en còpia de l'època. Per la qual cosa hem de creure aquelles afirmacions del mateix Pons, ja que això demostra, certament, que allí s'interpretaren les seues obres.

Precisament per la curta edat de Josep Pons d'aleshores –malgrat haver-hi adquirit uns importants coneixements durant la seua pertinença com “monacillo” a la capella de la catedral de Girona- ens inclinem per pensar que realment aquesta missa es tracta de la primera gran obra que, a manera de colossal exercici de composició, respon a un encàrrec del seu mestre. Però mai podrem arribar-hi a saber fins quin punt Jaume Balius es va limitar a animar l'esperit creador del seu alumne i supervisar asèpticament l'obra o si pel contrari, la seua implicació en ella va estar més directa i profunda i si la falta de concordança o alguna de les diferències observades entre l'esborrany existent a

l'arxiu de música de la catedral valenciana i les parts en ús de la catedral cordovesa es deuen –potser- a suggeriments o correccions del propi mestre.

És també per la seua joventut pel què ens plantejem algunes qüestions sobre les quals sempre quedarà un dubte raonable, ja que desconeixem si la senzillesa que presideix el llenguatge musical utilitzat -posada suficientment de manifest al llarg del nostre estudi- es deu a la curta edat de l'autor, en tractar-se d'una obra novella, o més bé al contrari tot això respon a que Pons ja era en aqueix moment suficientment madur com per poder elegir, assumir lliurement i conscient i optar per adherir-se als criteris estilístics de l'estètica del seu temps recorrent als usos del "bon gust" exigits llavors. El que sí podem afirmar és que el llenguatge musical utilitzat per Pons assumeix una doble vessant: per una part és hereu de la tradició històrica que uneix la música religiosa amb els recursos "antics" i es compromet en l'ús de sever contrapunt imitatiu⁶⁶⁴. Però d'altra banda a més, es troba clarament influenciat pel gust italianitzant –tan estès a la península aleshores- pel que en alguns moments es duu la música per al culte de l'església a un vertader estil del virtuosisme teatral destinat a les àries per a solista, convertint així el temple en una autèntica escena ditiràmica en la que els fidels assisteixen veritablement com autèntics espectadors d'una colossal representació escènica pública. Aqueixa serà la característica més rellevant: que la música per a l'església es converteix en música de teatre, o més prompte la música de teatre en música per a l'església. Tot açò alternant amb passatges o

⁶⁶⁴ La Fuga passa per ser la mostra més elevada de contrapunt imitatiu i com tal, diversos autors de l'època es mostraven partidaris del seu ús i proposaven que aquest estil es mantinguera dintre del temple, per a aconseguir elevar el nivell de l'espiritualitat de la música sagrada. Al respecte es port veure per exemple les opinions del Conde Moretti en el pròleg al tractat de contrapunt fugit d'Àngel Morigi, del qual aquell va estar el traductor (Moriggi, 1.831). Hem de dissentir amb C. Kühn, quan planteja que és a partir de les últimes misses d'Haydn que el final del Gloria i del Credo es tracten com una fuga (Kühn, [1.989] 1.998 : 215 - 216) perquè ja hem vist que tant per a Pons com per als seus contemporanis aquest era un ús habitual i plenament assumit.

seccions que -per recórrer a aqueixos usos de concepció "antiga", segons el criteri estilístic "modern" de l'època- contenen un elevat misticisme, mitjançant el qual la música adquireix un caràcter plenament piados, aconseguint que en determinats moments pugui transcendir a l'oient un íntim sentiment d'arreglament, amb el qual arribar certament a la sublimació de l'espirit, tot i que no abandonarà la intencionada vessant didàctica que aquestes músiques deuen tenir present de cara al poble pla, per l'ús de símils i altres recursos de la tipologia barroca que es mantenen. Tot això, a manera de resum d'aquest estudi analític, quedarà plasmat en els següents punts:

Principis constructius.

Coneixem clarament (de la pròpia mà del compositor), sense que ens càpiga el menor dubte d'això, l'origen del material triat com a fil conductor per a traçar amb ell la composició de la present missa, que podríem classificar (Michels, [1.977] 1.984: 129) com autèntica "missa concertant": l'antífona *Eae sacerdos magnus*. Serà prenent aquesta antífona com gènesi i al mateix temps impuls creador que anirà presidint cada procés i recuperant periòdicament el seu disseny melòdic -més o menys ornat, decorat, variat o manipulat- com base essencial per a la creació del cant ferm que Pons mateix anomena "canto llano", mitjançant el qual es regirà tot el discurs i aportarà la coherència interna necessària perquè el resultat "total" de l'obra mostri una perfecta continuïtat.

Hem comprovat com és una constant l'alternança de principis compositius, combinant estil motètic, *arioso*, duo, quartet, cant pla, *fugatos*, fugues a la breu, homofonies, polifonies, imitacions, alternances d'homofonia coral, etc. Però no s'observa la mínima intencionalitat d'obtenir un criteri reexpositiu de materials o

idees -a excepció de l'Agnus Dei, com acabem de veure-⁶⁶⁵. Josep Pons recorre a l'ús de tots els elements que estaven al seu abast per a crear varietat, aconseguint el pretès contrast entre peces o seccions singularitzant-les per mitjà dels procediments utilitzats; i així veiem com la trama i la textura varia d'un temps a un altre, però també sol fer-ho entre seccions d'un mateix temps. En optar pel suport del cantus firmus per a desenvolupar musicalment el text litúrgic, decideix recolzar-se en la continuïtat que aqueix recurs li proporciona, ben siga mostrant-lo complet o fragmentat. I és al voltant d'aquest cant ferm que capgira en gran part la trama contrapuntística de la missa. Pons teixeix les melodies secundàries en estil contrapuntístic o homofònic, però la imitació és el recurs predominant i amb ella el diàleg dels dos cors en homofonia i l'alternança amb melodies solístiques. No obstant això, l'equilibri en l'organització s'aconsegueix plenament amb una clara intencionalitat per mostrar la recapitulació tonal, sempre en arribar la tercera part, o la darrera de cada temps. Les introduccions o preludis orquestrals mostren una personalitat diferenciada i en cap cas responen a criteris de continuïtat, comparades amb les textures o recursos que les parts vocals utilitzaran en les seues intervencions, sinó que romandran clarament autònomes i independents. Per això i per l'acompanyament que en ocasions evita clarament l'ús dels instruments duplicant les veus *coll la parte*, mostrant pròpiament un llenguatge pròxim al que entenem per textura orquestral és pel que el caràcter general que s'observa resulta –podríem arribar a dir- plenament simfònic. A més, com ja hem posat de relleu en nombroses ocasions, el llenguatge musical del compositor Josep Pons es caracteritza per la simplicitat que respecta en el traçat

⁶⁶⁵ Però no estarà de més recordar ací que, en criteris de l'època, reexposició era sinònim de repetició directa idèntica, ja fóra d'una part –acotada per marques de repetició- o de fragments menors escrits literalment o per mitjà de signes d'abreviatura; com ens informa (Kühn, [1.989] 1.998 : 24). I això - com ja vam dir- ho utilitza Pons en la seua música exclusivament orquestral (Vid.: El nostre treball d'investigació: "Aproximació al llenguatge instrumental de Josep Pons..." ja citat anteriorment) però en aquesta missa únicament es plantegen aquestos principis recapitulatòris en l'Hosanna.

de la forma externa, encara que contemple determinats impulsos estructurals que es poden intuir-hi per l'evident intencionalitat formal que mostra -al marge de l'equilibri intern que relaciona les diferents parts- una concepció més elevada, mitjançant la qual es reduirà tot aqueix complex entramat fraseològic subjacent a la definitiva assumpció dels principis ternaris, que des d'un substrat superior aconseguen elevar-lo a la categoria de "simfònic"; percepció que no serà possible assumir sinó després d'haver-hi completat un temps major sencer o l'associació d'un grup de temps menors.

Ja es va veure també com Pons insereix l'antífona en uns pressupòsits tonals que responen absolutament als derivats de l'ús i la sistematització de la Tonalitat bimodal clàssica -encara que és notori que el model de partida responia als plantejaments de la Modalitat litúrgica per la seua pròpia condició de cant gregorià-, sobre els pilars bàsics de la qual s'assentarà tot el procés constructiu, no produint en cap cas modulacions a tons llunyans i romanent en tot moment en els tons veïns o relatius de l'àrea d'influència de la tonalitat principal que presideix la missa (G), la qual comparteix també la mateixa tònica amb el mode VII gregorià en el que es troba originalment l'antífona *Ecce sacerdos magnus*

Principis tècnics.

Aqueixa evident senzillesa de tècnica que presideix en aquest cas el discurs prosòdic del llenguatge musical de Pons -que només s'abandona puntualment en determinades ocasions-, respon a l'ús quasi exclusiu de procediments i recursos que rara vegada es distancien dels postulats escolàstics clàssics. En realitat és com si tractara de triar exemples per a il·lustrar el *stille antio* (eclesiàstic o greu), les característiques principals del qual passen per mostrar com s'ha vist:

1. Claredat i equilibri dels mitjans harmònics emprats –els quals es mantenen preferentment en una dinàmica d'elemental continuïtat- que obtenen el seu perfil mitjançant l'ús quasi exclusiu de la tríade consonant perfecta, majoritàriament disposada en estat fonamental.

2. Relativa independència de les veus en el teixit contrapuntístic i equilibrada alternança d'aquest amb parts homòfones.

3. Melodia cantable, en la que preval el moviment lineal per graus conjunts i als salts intervàlics segueixen ineludiblement modificacions de la direcció amb segones.

4. Prudent ús de les dissonàncies que sempre s'introdueixen amb preparació i es resolen per graus conjunts, preferint-se encara les parts dèbils dels compàs per a produir-les.

5. L'ús del cantus firmus com autèntic motiu generador que presidirà pràcticament tot el discurs.

6. Utilització de recursos clarament “arcaïtzants” aleshores, com ara les tècniques de *cori spezzati* i *coro batente*

7. Divisió dels efectius vocals en dos cors –que només en ocasions evolucionaran amb vuit parts reals-, estant contemplat el primer cor com el *concertato* (amb els millors cantors solistes) i el segon cor considerat com principal (*tutti*) per ser el més nombrós.

A més, la correcció acadèmica amb que s'afronten els plantejaments i resolucions dels acords dissonants utilitzats -principi que limita el seu ús a l'acord de Setena de Dominant (V $\underset{+}{7}$) i en menor grau a l'acord disminuït de Setena

sobre la Sensible (VII $\underset{7}{\flat}$)- és impecable. Només es recorre a les possibles

inversions o a l'ús puntual de l'acord augmentat de Sisena Francesa (II+ $\underset{\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}}{6}$), com

intencionat i pretès augment de la tensió latent, per a que la prosòdia musical arribi al seu propòsit de reforçar determinats continguts semàntics del text literari. No obstant això, la conducció de les parts vocals en els passatges de concepció homofònica es realitza, preferentment, amb un traçat oposat a la direcció del baix; és a dir, per moviment contrari. En els nombrosos passatges d'estil imitatiu, la pròpia independència de les veus ja genera l'ús d'una important varietat de recursos contrapuntístics de decoració que afecten a la conducció lineal de les veus, atenent a aqueixa concepció horitzontal traçada per la pròpia textura escollida. D'altra banda, s'evidencia una gran diferència a l'abordar les tessitures, estils, salts intervàlics, melismes, notes d'adorn i altres possibilitats a l'abast de la tècnica vocal, depenent si es tracta d'escriptura "coral" o d'intervencions *a solo*, on els recursos emprats es multipliquen notablement tractant d'aconseguir l'absolut llüïment del solista, ampliant extensions i amb l'ús de passatges melismàtics de concepció virtuosística. Tot això amb un notable augment de la dificultat fins arribar a presentar un tractament quasi "instrumental" de la veu, per l'ús de valors amb puntets, tresets, llargues sèries de vocalitzacions, agilitats, grans salts intervàlics, etc.

En l'escriptura instrumental s'aprecia un perfecte coneixement de les possibilitats tècniques i dels recursos expressius dels instruments, atesos de forma individualitzada. Però després de l'estudi d'aqueixos recursos abastats, podem observar el perfecte domini de les múltiples possibilitats de cada instrument i els diferents criteris que se segueixen perquè resulten naturalment adaptats a les especials característiques específiques del mitjà a què es dirigeix. Al mateix temps resulta molt interessant comprovar com es recorre a l'ús diferenciat per famílies, de tal forma que cada grup instrumental té encomanada clarament una funció concreta que s'adequa perfectament a les seues possibilitats. Així per exemple, el parell de trompes s'usa majoritàriament com a reforç de l'harmonia –ja siga en els intervals harmònics característics de terceres o sisenes, o a l'uníson- assumint funcions pedals, aprofitant per a això els recursos més moderns i eficients que les trompes naturals de l'època són capaços de desenvolupar, amb l'opció d'ampliar les pròpies limitacions melòdiques amb l'ús dels sons tapats. Al contrari, la parella d'oboès no sols exerceix funcions de complement harmònic, sinó que en determinats passatges se li encomana també funcions melòdiques o de caràcter rítmic, arribant a ampliar la tessitura de l'instrument fins a les notes límits, sotre del seu registre sobreagut.

Però la base fonamental del conjunt instrumental de Pons és la secció de cordes, assumint amb això un plantejament totalment orquestral amb el que aconseguirà una sonoritat molt propera a la que reconeixem com pròpia de l'estil "clàssic". Encara que com ja es va veure, l'escriptura de les cordes no és a quatre parts reals sinó a tres, ja que ni la viola ni el violoncel s'han independitzat del baix -al que segueixen a l'uníson o en vuitenes- limitant les seues lleugeres divagacions d'independència a completar els processos cadencials traçats per aquest. Seran doncs els violins -a dues parts- els instruments especialment

destacats en l'orquestració de Pons, amb una escriptura que requereix d'uns coneixements tècnics elevats, ja que és constant l'ocupació de recursos plenament violinístics, com ara: dobles, triples o quàdruples cordes i *pizzicatos*, incloent també l'exigència d'utilitzar distints colps d'arc, com ara *staccato*, *spiccato*, *detachè*, *saltillo...*, arribant-se a determinar inclusiu la zona de l'arc requerida en algun moment concret, amb indicacions específiques com "a punta d'arco".

No obstant això, la característica més important és que al marge de les individualitats instrumentals, l'orquestració de Josep Pons assumeix el grup instrumental com un ens col·lectiu amb personalitat i sonoritat pròpies i en la majoria dels casos amb un tractament de conjunt plenament "orquestral", clarament diferenciat i totalment emancipat de les veus i els seus recursos. Només en els moments en què es recorre a la pràctica del *stile antico*, o bé en les seccions que es desenvolupen per mitjà de l'estil fugit, es recorre a l'ús "arcaic" dels instruments; és a dir, en acompanyament *coll la voce*, duplicant i seguint fidelment les parts vocals. D'on fàcilment es pot deduir que no compartim el criteri de Michels, ja que situa a les cordes com a base de l'orquestra només a partir del segle XIX (Michels, [1.977] 1.982: 69) quan és de sobra conegut que també Mozart, Haydn i molts altres autors del segle anterior ja prenen el grup dels instruments de corda com a constituent fonamental per sobre la qual construir l'orquestra.

Principis retòrics i semàntics.

Al llarg de la nostra anàlisi hem anat mostrant reiteradament l'opinió de diversos autors respecte de la condició asemàntica de la música -com llenguatge que transcendeix a una dimensió diferent de la mera descripció d'objectes, idees

o altres aspectes concrets-, principi que regeix de manera especial el discurs de la música instrumental "pura". Però en aquest cas, el conjunt d'elements que integren el que hem convingut en denominar "llenguatge musical" no tenen massa sentit o contingut semàntic, aïlladament entesos, per si mateixos. La música de Pons per a la litúrgia sovint es troba sotmesa a la paraula, de la que es mostra -en ocasions- fidel seguidora. Hem vist com adopta diversos recursos per col·laborar amb aquesta, acompanyant-la, sustentant-la, i en general remarcant les propostes semàntiques del text literari, amb usos, models, textures, dinàmiques, etc., mitjançant les quals es reforçarà –tant mateix- la pròpia prosòdia musical.

Especialment a partir de la dècada de mil nou-cents vuitanta -com assenyala el professor Carreras (Carreras, 1.983 : 5)- els ancorats treballs musicològics espanyols van començar també a aprofundir lentament en l'estudi del simbolisme musical, camp en què s'ha avançat notablement i pocs especialistes són ja els qui qüestionen la seua validesa. Aquest simbolisme musical es manifestava com una guia per poder-se endinsar en el contingut expressiu del text literari, però la seua interpretació exigia una certa dosi de complicitat a l'oient, qui hi havia d'implicar-se i conèixer el significat del codi emprat per aquestos signes. En veritat resulta difícil valorar -com ja va posar de manifest Clemens Kühn (Kühn, [1.989] 1.998 : 215 - 216)- tot l'abast real que té el fet que la gran quantitat de text que l'*ordinarium misae* conté haja romàs pràcticament inalterable durant tants segles. De tal forma és així, que pot ser precisament aquesta la raó per la qual va poder elaborar-se directament *topoi* de la musicalització.

A través de l'estudi de la seua missa sobre l'antífona *Eccē sacerdos magnus* hem observat com Pons, és manté fidel a aqueixa tradició i incorpora al seu llenguatge musical l'ús d'aqueixos recursos, ben siga en concrets detalls puntuals o afrontats globalment. Així, hem vist -per exemple- com recorre en infinitat d'ocasions a l'ús del número tres com a símbol inequívoc de la perfecció en relació de mesures, repeticions, compassos, fórmules rítmiques, etc., i en molts casos en oposició directa als números dos i quatre, simbolitzant amb això la condició pecadora i imperfecta del ser humà. Tota aquesta qüestió no ha d'estranyar, perquè es considera que l'ús d'aqueix simbolisme musical junt amb la interpretació expressiva del text, va tenir una lenta evolució que, partint de Josquin i els seus contemporanis, adquireix la perfecció i total desenvolupament en el segle XVIII (Michels, [1.977] 1982: 243).

Globalment entès, es recorre a mostrar ambients i textures que propicien per exemple el caràcter d'íntima abstracció necessària en el moment del misteri de l'encarnació de Crist "et incarnatus est Maria virgine" –veritable nucli místic que se situa en la part central de la litúrgia- abordant-lo amb el quartet vocal i la mateixa tònica principal de la missa però en mode menor (g). Idèntics plantejaments intimistes s'aprecien per exemple en el "Benedictus qui venit in nomine Domini" en fort contrast amb l'exultant alegria del desbordant "Hosanna". Altres principis anímics es plasmen amb l'ús de recursos generals de plantejament que aconsegueixen transcendir per sobre del detall purament anecdòtic, mostrant efectivament moments d'impressionant solemnitat, que alternen amb aquells passatges de plena serenitat o suggestives sensacions suspensives carregades d'esperança.

També en detalls puntuals s'utilitzen aqueixes fórmules perfectament tipificades, com a inesgotables recursos retòrics amb les quals subratllar el contingut semàntic d'un mot específic, una proposició o una idea del text literari. Així, per exemple:

1. S'observa el recurrent ús de dissonàncies per a transmetre sensació d'angoixa per sobre paraules concretes com "eleison" o "peccatorum", o el dramatisme que es pretén mostrar amb les tenebres de la mort "vivos et mortuos".

2. Es produeix el canvi momentani i passatger a mode menor per a reforçar el caràcter suplicant de textos com "miserere nobis".

3. Apareixen passatges descendents que arriben a cobrir gradualment intervals de dotzena: "descendit de coelis".

4. Es recorre a la utilització de moviments melòdics ascendents per a mostrar el dogma de la resurrecció i ascensió de Crist: "et resurrexit tertia die et ascendit in coelum"⁶⁶⁶.

5. Amb diversos cromatismes descendents, que finalitzaran en els límits del registre greu de les veus, es pretén simbolitzar el fons del soterrament posterior a la mort: "mortuorum".

⁶⁶⁶ La Hypotiposi és una família de figures retòriques mitjançant les quals es pretén aconseguir la descripció musical de conceptes extramusicals. Entre les figures tipificades trobem Catabasi per referir-se a l'al·legoria de conceptes com baix, terrenal, pecaminós, humilitat..., i Anabasi, que ens remet a allò que s'ha elevat, celestial, bo, pur... Cfr.: (López Cano, 2.000: 147; 2.001: 51 – 52).

6. Amb tres repeticions de la mateixa fórmula rítmica es simbolitza la perfecció que s'aconsegueix amb la concreció de la Santíssima Trinitat acompanyant el text "Qui cum patre et filio simul adoratur".

7. La sublimació es pretén mostrar amb l'ús de seqüències modulants que segueixen l'orde de cinquenes descendents, fins aconseguir arrodonir totalment el cercle⁶⁶⁷: "pleni sunt Coeli et terra gloria tua".

⁶⁶⁷ Com s'ha vist, símbol solar que suposa la representació gràfica de la perfecció màxima.

4.4.

NOTES A L'EDICIÓ.

Per a l'edició de la “Missa a 8 voces, con violines, oboes y trompas sobre l'antífona Ecce sacerdos magnus” ens hem servit bàsicament de l'esborrany que es conserva a l'Arxiu de Música de la Catedral Metropolitana de València, atès que, afortunadament, es tracta del manuscrit autògraf del compositor Josep Pons. Però també l'hem contrastat convenientment amb les corresponents partícels -del material complet en ús- que es conserva a l' Archivo de Música de la Catedral de Córdoba. Durant el procés de transcripció se'ns van plantejar alguns dubtes puntuals que estaven ocasionats pel mal estat de conservació del document original. Alguns van quedar resolts després de la comparació amb els materials de Còrdova, que en la majoria dels casos ens confirmaven les deduccions a què nosaltres hi havíem arribat per la falta de complexitat del llenguatge; en altres va estar decisiva la comparació. Malgrat el mal estat del document, en cap situació hem hagut d'optar per determinar nosaltres una solució diferent, perquè entre els dos materials conservats hem pogut concloure satisfactòriament l'obra completa. Totes les faltes de coincidència, les diferències observades entre aquests documents històrics manejats –única font documental existent- estan convenientment reflectides en el quadre 028 i llavors sí, en aquelles poques ocasions en què no coincideixen, generalment hem optat en inclinar-nos preferentment pels materials de Còrdova, ja que es conserven en molt millor estat i amb una cal·ligrafia clara i elegant, quasi perfecta; els quals, en haver servit per a la interpretació contenen –lògicament- determinades correccions a l'esborrany de la composició, fetes pel propi autor. Però inevitablement, som conscients que les

eleccions realitzades comporten un risc i un compromís que assumim plenament, perquè com manifestava el professor Carreras

"Toda transcripción supone un compromiso, pues es imposible reemplazar el manuscrito original".
(Carreras, 1.983: 121).

4.4.1.

Consideracions musicals.

Com veurem més endavant, l'ortografia del text llatí utilitzada planteja serioses carències, qüestió que no és comparable a la relativa correcció que es mostra en la grafia musical. No obstant això s'han de tenir en compte les següents qüestions:

1. Encara que les partícels són prou precises, hem afegit algunes indicacions de dinàmiques -no anotades en l'esborrany-, però només ho hem fet quan eren necessàries per homologar-les, seguint el criteri de la resta de veus o instruments.

2. Els mots utilitzats per indicar els diferents *tempi*, són els que apareixen originàriament en l'esborrany i, ja que coincideixen exactament amb les partícels, hem optat per mantenir els termes italians o "italianitzants" emprats pel compositor.

3. S'han corregit les escasses notes -o figures de nota- que consideràvem errònies; sempre ha estat fet en tractar-se de passatges paral·lels bolcats en diferents veus.

4. En algun moment hem hagut d'afegir un silenci complementari que s'havia obviat en l'últim temps, doncs -per lògica- faltava per a completar el respectiu compàs.

5. Hem optat per anotar sempre les lligadures que uneixen diverses notes que han de cantar-se en forma de melisma sobre una mateixa síl·laba textual, seguint així el criteri insinuat pel compositor per facilitar la lectura i comprensió del fraseig.

6. Hem conservat les decoracions melòdiques⁶⁶⁸: *trinos*, *semitrinos*, *apoiatures*, *acciaturas de paso*, *anticipacions*, etc., i especialment les abundants

⁶⁶⁸ Sempre que eren originals, perquè en les partícels de Còrdova apareixen superposades –amb diferent cal·ligrafia i una altra qualitat de tinta- moltes notes petites que hem desestimat per considerar-les afegits posteriors.

apoiatures breus amb accent tètic⁶⁶⁹. En totes elles hem optat per respectar també la grafia original, mantenint l'escriptura original en notes petites sense realitzar.

7. En general hem respectat les distintes agrupacions de valors per a cada temps o compàs⁶⁷⁰, perquè per si mateixes indiquen amb suficient claredat el fraseig requerit en cada moment i com es podrà observar, mostra una interessant uniformitat de criteri que li confereix una consistent coherència.

8. Hem mantingut les lligadures de les articulacions d'interpretació que apareixen en l'escriptura per als instruments de vent, per mostrar-se amb bastant claredat, coincidint generalment amb els mateixos criteris de fraseig i caràcter proposats per als instruments de corda. Només en alguna ocasió hem tingut que ampliar-los a altres parts o compassos que no els contenien – tractant-se de repeticions lògiques en les quals no eren imprescindibles a l'esborrany per estar sobreenteses- o per a homologar criteris en passatges paral·lels.

⁶⁶⁹ Seguim en aquest cas la nomenclatura utilitzada per Guillermo Graetzer per a designar les diferents notes d'adorn afegides a la melodia. Cfr.: (Graetzer, [1.965] 1.989).

⁶⁷⁰ Respecte d'aquests criteris d'escriptura és molt interessant l'opinió que presentava el professor Hugo Riemann en el seu tractat sobre el fraseig musical, amb la qual ens identifiquem plenament (Riemann, [1.912] 1.928: 14; 65 – 66).

9. Quant a les articulacions en els diferents instruments de corda, bàsicament hem mantingut les proposades pel compositor; només s'han afegit seguint el criteri de mantenir la igualtat en els passatges repetits o en les parts paral·leles. En aquest punt hem de fer especial menció a l'ús intencionat -i clarament especificat- dels signes d'articulació que impliquen una resposta que comporta necessàriament diferents colps d'arc, perquè, com es veurà, s'exigeix dels instrumentistes diversos recursos tècnics relativament avançats i "moderns": *staccatto*, *semistaccatto*, *picat*, *lligat*, *picat-lligat*, *spiccatto*, *detachée*, etc⁶⁷¹.

10. Hem inclòs dues parts instrumentals que no figuren en l'esborrany, no obstant en les partícules de Còrdova hi ha les parts de "baxón de segundo coro" i de "órgano". En les partícules es contempla l'ús del fagot com a simple reforç del segon cor -duplicant literalment la veu de baix-, i l'ús de l'orgue com a reforç puntual del cor general en els *tutti* als moments de volum *forte*. La partícula d'orgue es limita a duplicar en un sol pentagrama la part del baix -a manera de *basso seguente*- sense xifrar ni realitzar.

⁶⁷¹ És molt interessant observar l'ús del *larne* que es proposa per a executar sèries de notes *detachée*, proposant d'aquesta forma que es realitzi un *spiccatto* amb més pes d'arc, menys superficial. Alguns autors han volgut veure en açò certes connotacions d'intencionalitat "romàntica", atribuint la iniciació del seu ús al dramatisme exigit pel mateix Beethoven. Per exemple Cfr.: (Markevitch, 1.982).

4.4.2.

Consideracions lingüístiques.

És àmpliament conegut que la Reial Acadèmia Espanyola va nàixer tot just en acabar la Guerra de Successió. Així Felip d'Anjou, -la proclamació del qual com Felip V confirmava el canvi de dinastia-, amb una forta inspiració francesa, aprovà la seua constitució a l'octubre de 1.714. Seguint l'esperit divuitesc i davall l' "auspicio y real protecció" del monarca, es traçaren els seus principals propòsits, que tenien com objectiu atendre a l'elegància i puresa de la llengua. El primer pas cap a la consecució d'aquestos objectius es va produir amb l'aparició -a mitjan dècada de 1.720- del "Diccionario de Autoridades". Va ser més endavant (en 1.741) quan es va publicar la primera "Orthographia", la qual -malgrat les preferències etimològiques que es mostren en el seu títol- entre altres coses suprimia les esses líquides de procedència llatina o les completava amb l'addició d'una vocal protètica (sciencia = ciencia; species = especies); reduint-se també els dígrafs llatins -th-, -rt-, -ps-; suprimint la primera lletra quedant -t-, -r-, -s-.

L'any 1.786, quan Pons va compondre la seua missa, ja hi feia dotze anys que havia aparegut la segona edició de l' "Ortografia de la lengua castellana" de la Reial Acadèmia Espanyola (1.754). En ella crida l'atenció la seua renúncia al criteri etimològic, sorgint per tant la necessitat d'eliminar la -ph- d'origen grec, substituint-la per -f-, a més d'altres canvis en els hel·lenismes com reduccions de -ps- i -pt-. No obstant haver-se produït tots aquests canvis, les actes capitulars de finals de segle encara no mostren cap interès en adoptar-los, ni tan sols pareix preocupar mínimament als escriptors dels capítols seguir un criteri

uniforme per a la ortografia utilitzada (açò és fàcilment comprovable amb una simple ullada a qualsevol llibre d'actes capitulars d'aquell moment). La llengua vehicular usada pràcticament sempre és el castellà, però es troba infestada de llatinismes, vulgarismes i catalanismes, per la qual cosa és normal trobar una mateixa paraula -repetida en la mateixa línia o en una altra diferent- però escrita amb dues ortografies distintes, sense que es tinga en compte l'ús de -b-, -v-, -f-, -ph-, evitant l'ús de determinades dobles consonants -cc-, la conjunció llatina -y- com -i- o -ÿ-, etc. Pensem que aquesta és una mostra més de com es mantenia d'aferrat a la tradició l'estament religiós i el poc inclinat que es mostrava a acceptar qualsevol canvi, per mínim que aquest fóra.

Desconeixem fins quin punt Josep Pons era conscient de les directius ortogràfiques que la Reial Acadèmia Espanyola anava establint, ni tan sols si coneixent-les les tenia en compte o es va proposar acceptar-les mínimament. Però el ben cert és que l'ortografia del llatí que utilitza en la seua missa, mostra una barreja de criteris amb el castellà d'aleshores que ens fa dubtar de l'existència d'una mínima intencionalitat respecte d'això, amb la qual pretenguera acostar-se als nous usos del castellà que els nous temps anaven traçant.

4.4.3.

Criteris ortogràfics.

Hem corregit l'ortografia llatina utilitzada per Pons, ajustant-nos als criteris que mostrava Francisco de Escartín -ací a València- en el seu "Ordinario de la Santa Misa..." (Escartín, 1.813).

Les principals “faltes ortogràfiques” de Pons són les següents:

1. En els diftongs mai escriu les dues vocals -ae-, -oe-; sempre vénen reflectits com -e-.
2. Simplifica les dobles consonants repetides, -cc- queda sempre -c-.
3. Les dobles esses les substitueix per consonants simples, -ss- com -c-.
4. Desapareix la -h- en els dígrafs -th-, -ph-; usant -t-, -f-.
5. Desapareixen les dobles consonants de desinències finals; -nt- queda sempre -n-.
6. En algunes paraules desapareix la -h- muda i afig més consonants; Hosanna apareix com "ossanna".

Kyrie:

Hem substituït

“Kirie eleÿson /Christe eleison / Chryste eleÿson / Kyrre eleison” per:

Kyrie / Christe eleison.

Gloria:

Hem substituit

“Bone / vone” per: bonae.

“voluntatis /boluntatis” per: voluntatis.

“Agnus deÿ / Deÿ / Dei” per: Agnus Dei.

“alticimus” per: altissimus.

Credo:

Hem substituit

“celi” per: coeli.

“terre” per: terrae.

“secula” per: saecula.

“celis” per: coelis.

“die ” per: diae.

“catholicam” per: catholicam.

“peccatorum” per: peccatorum.

Sanctus:

Hem substituit

“Sabaot” per: Sabaoth.

“Pleni sun celi” per: Pleni sunt coeli.

“Ossanna” per: Hosanna.

Agnus Dei:

Hem substituit

“pecata” per: peccata.

Kyrie

Allegro molto con spirito

Ob.

Hns. en G

Fagot

Cor 1

Cor 2

Vlms.

Viola

Violoncèls

Cbaix.

Orgue

This musical score is for the Kyrie, marked *Allegro molto con spirito*. It features a variety of instruments: two Oboes (Ob.), Horns in G (Hns. en G), Bassoon (Fagot), two Cor 1s, two Cor 2s, Violins (Vlms.), Viola, Violoncelles (Violoncèls), Contrabass (Cbaix.), and Organ (Orgue). The score is written in G major and common time (C). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments are mostly silent. The organ provides a steady accompaniment. The tempo is *Allegro molto con spirito*, and the dynamics are marked *f* (forte).

This musical score is for a symphony orchestra, featuring woodwinds, strings, and a keyboard section. The score is written in G major and 6/8 time. The woodwind section includes two oboes (ob.), two horns (hns.), and two cor Anglais (cor 1 and cor 2). The string section includes first and second violins (vl.), violas (vla.), violas (vc.), cellos (Cb.), and an organ (org.). The keyboard section includes a Fagott (Fg.). The score is divided into four measures. The woodwinds and strings play a melodic line, while the keyboard section provides a rhythmic accompaniment. The organ part is marked with a '6' and a 'V'.

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

vc.

Cb.

org.

This musical score page features several staves for different instruments, all in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into measures, with a rehearsal mark '14' at the beginning of each staff. The instruments and their parts are as follows:

- ob. (Oboe):** Two staves, both starting with a forte (*f*) dynamic. The upper staff plays a melodic line, while the lower staff provides harmonic support.
- hns. (Horn):** Two staves, both starting with a forte (*f*) dynamic. The upper staff plays a melodic line, and the lower staff plays a similar line. A piano (*p*) dynamic change occurs in the final measure of the section.
- Fg. (Fagott):** One staff, starting with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- cor 1 (Cor Anglais):** Four staves (two treble and two bass clefs), all containing rests, indicating they are silent in this section.
- cor 2 (Cor Anglais):** Four staves (two treble and two bass clefs), all containing rests, indicating they are silent in this section.
- vl. (Violin):** Two staves, both starting with a forte (*f*) dynamic. The upper staff plays a melodic line with some slurs, and the lower staff plays a similar line. A piano (*p*) dynamic change occurs in the final measure.
- Vla. (Viola):** One staff, starting with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vc. (Violoncello):** One staff, starting with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cb. (Contrabasso):** One staff, starting with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- org. (Organo):** One staff, starting with a forte (*f*) dynamic. It plays a rhythmic pattern of eighth notes.

The score concludes with a piano (*p*) dynamic marking in the final measure of the section.

This musical score page covers measures 19 through 23 of a symphony. The instruments and their parts are as follows:

- ob. (Oboe):** Measures 19-23. Dynamics: *f* (measures 19-20), *f* (measure 21), *f* (measures 22-23).
- hns. (Horns):** Measures 19-23. Dynamics: *f* (measures 19-20), *p* (measures 21-22), *f* (measure 23).
- Fg. (Bassoon):** Measures 19-23. Dynamics: *f* (measures 19-20), *p* (measures 21-22), *f* (measure 23).
- cor 1 (Cor 1):** Measures 19-23. Dynamics: *p* (measures 19-20), *f* (measures 21-22), *p* (measure 23).
- cor 2 (Cor 2):** Measures 19-23. Dynamics: *p* (measures 19-20), *f* (measures 21-22), *p* (measure 23).
- vl. (Violins):** Measures 19-23. Dynamics: *p* (measures 19-20), *f* (measures 21-22), *p* (measure 23).
- Vla. (Viola):** Measures 19-23. Dynamics: *f* (measures 19-20), *p* (measures 21-22), *f* (measure 23).
- Vc. (Violoncello):** Measures 19-23. Dynamics: *f* (measures 19-20), *p* (measures 21-22), *f* (measure 23).
- Cb. (Contrabass):** Measures 19-23. Dynamics: *f* (measures 19-20), *p* (measures 21-22), *f* (measure 23).
- org. (Organ):** Measures 19-23. Dynamics: *f* (measures 19-20), *p* (measures 21-22), *f* (measure 23).

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major. The tempo and meter are consistent throughout the page.

24

ob.

24

24

hns.

24

24

Fg.

24

cor 1

24

24

24

8

24

24

cor 2

24

24

24

8

24

24

vl.

24

24

Vla.

24

Vc.

24

Cb.

24

8

org.

24

ob. *p*

hns. *pp*

Fg. *pp* *cresc.*

cor 1

cor 2

vl. *pp* *cresc.* (detachée) [punta] [centro]

Vla. *pp* *cresc.*

Vc. *pp* *cresc.*

Cb. *pp* *cresc.*

org. *pp* *cresc.*

33
ob. *cresc.* *ff*

33
hns. *ff*

33
Fg. *ff*

33
cor 1

33
cor 2

33
vl. *ff*

33
Vla. *ff*

33
Vc. *ff*

33
Cb. *ff*

33
org. *ff*

Detailed description of the musical score: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, covering measures 33, 34, and 35. The score is written in the key of F# (one sharp) and 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:
- Oboe (ob.): Measures 33 and 34 are marked 'cresc.' and 'ff'. The part consists of a few notes in the first two measures, followed by a rest in measure 35.
- Horns (hns.): Measures 33 and 34 are marked 'ff'. The part consists of a few notes in the first two measures, followed by a rest in measure 35.
- Bassoon (Fg.): Measures 33 and 34 are marked 'ff'. The part consists of a continuous eighth-note pattern in the first two measures, followed by a rest in measure 35.
- Cor 1 and Cor 2: All parts are marked with a rest for the entire duration of measures 33-35.
- Violins (vl.): Measures 33 and 34 are marked 'ff'. The part consists of a continuous eighth-note pattern in the first two measures, followed by a rest in measure 35.
- Viola (Vla.): Measures 33 and 34 are marked 'ff'. The part consists of a continuous eighth-note pattern in the first two measures, followed by a rest in measure 35.
- Violoncello (Vc.): Measures 33 and 34 are marked 'ff'. The part consists of a continuous eighth-note pattern in the first two measures, followed by a rest in measure 35.
- Contrabass (Cb.): Measures 33 and 34 are marked 'ff'. The part consists of a continuous eighth-note pattern in the first two measures, followed by a rest in measure 35.
- Organ (org.): Measures 33 and 34 are marked 'ff'. The part consists of a continuous eighth-note pattern in the first two measures, followed by a rest in measure 35.

36

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Larghetto

ob. *f* *p* *f*

hns. *f* *p* *f*

Fg. *f* *f*

cor 1 *f* *f* *f* *f*

cor 2 *f* *f* *f* *f*

ex - - - in cel - - - sis. sis.

ex - - - in cel - - - gnus De -

ex - - - in cel - - - i qui

ex - - - in cel - - - A - - - gnus

Larghetto

vl. *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Vc. *f* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f*

org. *f* *f*

ex - - - ce - sis. tol - De

ob. *p* *sfz* *p* *sfz* *f*

hns. *p* *f*

Fg. *f*

cor 1

p *sfz* *p* *sfz* *p*

cor 2

f *f* *f* *f*

vl. *p* *p* *sfz* *p* *sfz* *f* *p* [talón]

vla. *p* *sfz* *p* *sfz* *f* *p*

Vc. *p* *sfz* *p* *sfz* *f* *p*

Cb. *p* *sfz* *p* *sfz* *f* *p*

org. *f*

i pec - - - ca - A - gnus mun - qui *p* di, pec -

qui De - *sfz* - i di, *sfz* ta, pec - qui

lis qui *sfz* ca ca *sfz* ta lis mun - - - - *p* ta, pec -

pec - - - - ta tol - pec *sfz* De - i ca - - - -

A - - - - - *f* tol - - - - lis ca - - - -

gnus *f* pec - - - - tol - ta

tol - - - - *f* lis pec - ca - - - -

lis *p* A - - - - gnus ta [talón]

51 *p* *cresc.* *f*

ob.

51 *p* *cresc.* *f*

hns.

51 *f*

51 *p* *cresc.*

Fg.

51 *p* *cresc.* *f*

De - - i qui mun - tol - De - di, pec - lis ca - ta di, ta ca - -

cor 1

p *cresc.* *f*

A - gnus i qui ta, pec - A - pec - - - pec - ca - ta mun - mun - tol -

ca - - - ca - pec - - - - gnus tol - lis ta ca - ta mun - - - *f* A -

51 *p* *cresc.* *f*

ta mun - mun - - - di, pec - - - - De - i qui gnus *f* di,

51 *p* ca - - - ta pec - - - -

cor 2

51 *f* mun - di,

51 *p* *cresc.* mun - ca - pec - mun - di,

51 *pp* *f*

vl.

51 *pp* *f*

Vla.

51 *pp* *f*

Vc.

51 *pp* *f*

Cb.

51 *pp* *f*

org.

51 *p* *cresc.*

56
ob.

56
hns.

56
Fg.

56
cor 1

56
cor 2

56
vl.

56
Vla.

56
Vc.

56
Cb.

56
org.

qui di, pec - - - ta ca - mun - di. di. se - - -
lis di, ta ta mun - mun - di. re - re - re,
pec - De - i pec - - - ca e - ta mun - re, mi - - - re - re
qui ca - ta ca - - - ca - ta di, se - re - - - mi - se - - -
ca - - - ta mi - se - di, re, mi re - re,
ta di, tol - lis pec - - - mun - di mi se - - - mi mi - se - - -
pec - tol - lis mun - mun - se - - - re no - re - - -
pec - ca - ca - - - mun - di. di. re, mi - re no - - -

f
f
f
f
f
ff
ff
ff
f

61

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

p *sfz* *p* *p* *f*

re re, A gnus A - gnus A - i qui De - lis

bis. no - gnus A - gnus gnus De - i i qui De - pec -

bis. bis. A gnus A - qui De - i i qui tol - tol -

no - bis. gnus A - gnus qui De - i lis pec-tol - lis

qui De - lis pec - tol - pec -

i qui lis pec - tol - tol -

De - i lis pec-tol - lis

qui De - lis pec-tol - pec -

p *sfz* *p* *sfz* *p* *sfz* *f*

p *sfz* *p* *sfz* *f*

p *sfz* *p* *sfz* *f*

p *sfz* *p* *sfz* *f*

p *sfz* *p* *sfz* *f*

66 Presto

ob.

hns.

Fg.

66 Presto

cor 1

f ca - - - ca - ca - - - ca - - - ca - - - ta,

f ca - - - ta ca - - -

cor 2

66 Presto

vl.

f V

Vla.

mf V

Vc.

mf V

Cb.

mf V

org.



This is a page of a musical score, numbered 72 at the beginning of each staff. The score is written for various instruments and includes vocal lines with lyrics. The instruments shown are Oboe (ob.), Horns (hns.), Fagotto (Fg.), Cor 1 (three staves), Cor 2 (three staves), Violini (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabbasso (Cb.), and Organ (org.). The key signature is G major, with a sharp sign on the F line. The tempo and dynamics are not explicitly stated but include a forte (f) marking. The lyrics are Latin, likely from the Mass. The vocal parts have lyrics: 'ta, pec - pec - pec - pec - ca', 'ca - ta, ta, pec - pec', 'ta, pec - ta, ta, ca', 'pec - ta, mun', and 'ca - ca'.

72
ob.

72
hns.

72
Fg.

72
cor 1

72
cor 2

72
vl.

72
Vla.

72
Vc.

72
Cb.

72
org.

f ta, pec - pec - pec - pec - ca

ca - ta, ta, pec - pec

ta, pec - ta, ta, ca

f pec - ta, mun

f ca - ca

78
ob.

78
hns. *mf*

78
Fg.

78
cor 1

78
8
78
ca - - - ta mi - - -
78 ta di, mun - di mun -
78 ca - - - ca - ca - - - di, se - - - mun - - -
78 ta mi - - - mun - - - di, di di
78 ta ta se - - - mun - - - mun - mun - di mi - - -
78 8
78 *f* ta ta di, se - - re -
78
78
78
78
78
78
78
78
78
org.

mf

f

V

84

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

f

re, re, re - re bis, se - re

re - re, re re - re no - mi -

mi - re - - -

se - no - bis, se - re

mi - se - re - no - re - mi - re - re

re - re, re re - re no - mi -

mi - re - no - bis, se - se - re

se - mi - mi - bis, re no - no

se - re se - mi - re - no

90

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

no - - - - - qui

no - - - - - bis. A - - - - - De - - - - - A -

no - - - - - bis. gnus De - - - - - i

bis. i qui qui

no - - - - - bis. bis. A - gnus

no - bis. Ag - - - - - gnus De - - - - -

bis. bis. nus De - - - - - i

i qui

95

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ff

ff

ff

tol - - - - - ta, qui A - - - - - qui

lis tol - - - - - De - - - - - i pec -

pec - - - - - lis pec - gnus qui

ca - - - - - ca - - - - - ta, De - - - - - pec -

ta, ta, A - gnus De - i A - - - - - pec - - -

tol - - - - - i qui gnus pec - - -

lis lis pec - - - - - A - De - - - - - tol - - - - - lis

pec - - - - - ca - ca - - - - - gnus i pec - - - - - ca -

f

f

f

f

f

101

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

ta, lis mun - - - ca - - - ca - ca - - -

pec - - - pec - ta ta ta ta mun -

to - - - ca - ta, ca - - -

lis lis pec - - - tol - ta mun - di di

pec - - - lis mun - ca - mun - - - ca - - -

ca - - - pec - - - ta mun - ca - - - ta di di

ta, pec - ca ta, pec - ca - - - ta di di

tol - - - ta mun - - - mun - - - di

[simile]

[simile]

[simile]

[simile]

107

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

di do - bis pa - na no -

na no - - pa - bis bis

bis pa - - cem, no - - pa - cem,

pa - do - na pa - bis cem, no -

cem, no - - bis do - bis pa - -

do - - cem, cem, na pa - -

na do - - do - - pa - - cem, cem,

no - - na na no - - do - do - -

112

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

na cem, do - - - bis bis

do - - - no - - - pa - - -

do - na na do - - -

no - - - cem, do - - - bis na

bis na no - - - pa - - - do - - -

pa - - - pa - - - cem, no - - - cem, na

pa - - - cem, pa - - - no - - - no - - -

118

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 118 to 122. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments are: Oboe (ob.), Horns (hns.), Fagott (Fg.), Cor 1, Cor 2, Violin (vl.), Viola (vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Organ (org.).
- Oboe (ob.): Measures 118-121 have active notation with eighth and quarter notes. Measure 122 has a sustained whole note.
- Horns (hns.): Measures 118-121 are silent. Measure 122 has a single quarter note.
- Fagott (Fg.): Silent throughout.
- Cor 1 and Cor 2: Silent throughout.
- Violin (vl.): Measures 118-121 have active notation with eighth and quarter notes, including accents. Measure 122 has a sustained whole note.
- Viola (vla.): Measures 118-121 have active notation with eighth and quarter notes. Measure 122 has a sustained whole note.
- Violoncello (Vc.): Measures 118-121 have active notation with eighth and quarter notes. Measure 122 has a sustained whole note.
- Contrabasso (Cb.): Measures 118-121 have active notation with eighth and quarter notes. Measure 122 has a sustained whole note.
- Organ (org.): Silent throughout.

123

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

129

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

bis pa - do - - - - na cem, do - - - - -

no - - - - bis na

f

f

V

V

V

135

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

pa - no - cem,
cem, do - bis pa - do - na no -
cem, no - cem,
na bis pa - - - - - bis

f *mf* *f* *f*

141

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

f

cem, pa - no - do - pa - cem,
na na na no - cem,
cem, bis cem, no - bis, do - na
do - na do - na
na pa - bis no - pa -
cem, pa - bis
no - do - pa - bis cem, pa - cem, pa -

147

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

cem, no - bis no - no - pa - cem. cem. cem.

cem, do - bis cem.

na cem, bis bis no - pa - pa - cem.

do - na no - bis pa - pa - cem.

no - pa - cem.

do - do - bis pa - cem.

na na no - pa - cem.

do - na no - bis bis cem.

153

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

This page of a musical score covers measures 153 through 158. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Oboe (ob.), Horns (hns.), Bassoon (Fg.), Cor 1 (Trumpet 1), Cor 2 (Trumpet 2), Violins (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Organ (org.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The organ part in the bottom staff provides a steady accompaniment with a repeating eighth-note pattern. The woodwinds and brass parts feature various melodic lines, some with long slurs. The strings play a rhythmic accompaniment with eighth notes and some slurs. The organ part includes a 'V' marking above the staff in measures 156, 157, and 158.

159

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

This page of a musical score covers measures 159 through 163. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: two Oboes (ob.), two Horns (hns.), Bassoon (Fg.), two Cor Anglais (cor 1 and cor 2), Violins (vl.), Viola (vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Organ (org.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The organ part includes a 'V' marking above the first measure. The woodwind and brass parts feature various melodic lines, some with slurs and ties. The string parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The organ part has a steady accompaniment.

164

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

This page of a musical score covers measures 164 through 168. The instruments are arranged as follows: Oboe (ob.), Horns (hns.), Fagot (Fg.), Cor Anglais 1 (cor 1), Cor Anglais 2 (cor 2), Violins (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Organ (org.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and phrasings. The horns and organ provide harmonic support with sustained notes and chords. The organ part is particularly active, featuring a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure of each system.

This musical score page covers measures 169 to 174. The instruments and their parts are as follows:

- ob. (Oboe):** Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together.
- hns. (Horn):** Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a sustained harmonic accompaniment.
- Fg. (Fagotto):** One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It provides a low harmonic foundation.
- cor 1 (Cor Anglais):** Four staves (two treble, two bass) with a key signature of one sharp (F#). The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. They play a melodic line similar to the oboes.
- cor 2 (Cor Anglais):** Four staves (two treble, two bass) with a key signature of one sharp (F#). The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. They play a melodic line similar to the oboes.
- vl. (Violin):** Two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vla. (Viola):** One staff in alto clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line with eighth and quarter notes.
- Vc. (Violoncello):** One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line with eighth and quarter notes.
- Cb. (Contrabasso):** One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line with eighth and quarter notes.
- org. (Organ):** One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It provides a low harmonic accompaniment.

The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings. A fermata is present over the final measure (174) for several instruments, and a 'V' marking is visible in the lower strings.

175

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

p

p

p

mp

mp

pp

pp

pp

pp

181

ob. *p* *f*

hns. *f*

Fg. *p* *f*

cor 1 *f*

cor 2 *p* *f*

vl. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

org. *p* *f*

187

ob. *pp*

hns. *pp*

Fg. *pp*

cor 1 *pp*

cor 2 *pp*

vl. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

org. *pp*

192

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

This musical score page covers measures 192 to 195. The instruments are arranged in the following order from top to bottom: Oboe (ob.), Horns (hns.), Bassoon (Fg.), Cor 1 (two staves), Cor 2 (two staves), Violins (vl., two staves), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Organ (org.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 192. The woodwinds and strings play sustained notes, while the brass instruments (Cor 1 and Cor 2) play melodic lines with some slurs. The organ part in the bottom staff features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The page concludes with a double bar line at the end of measure 195.

Gloria

Allegro con Spirito

ob. *f* 199

hns. *f* 199

Allegro con Spirito

Fg. *f* 199

cor 1 199

cor 2 199

Allegro con Spirito

vl. *f* 199

Vla. *f* 199

Vc. *f* 199

Cb. *f* 199

org. *f* 199

Detailed description of the musical score: This page of a musical score for a Gloria is written for a full orchestra and organ. The tempo is 'Allegro con Spirito'. The woodwind section includes two oboes (ob.), two horns (hns.), and a fagotto (Fg.). The string section consists of five parts: two first horns (cor 1), two second horns (cor 2), violins (vl.), violas (Vla.), and violoncellos (Vc.). The keyboard section includes a double bassoon (Cb.) and an organ (org.). The score is divided into systems. The first system contains the woodwinds and strings. The second system contains the horns and woodwinds. The third system contains the strings and keyboard instruments. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked with 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#).

204

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra, starting at measure 204. The score is written for the following instruments: Oboe (ob.), Horns (hns.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais 1 (cor 1), Cor Anglais 2 (cor 2), Violins (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Organ (org.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The oboe and horns parts feature a melodic line with quarter and eighth notes. The bassoon part has a more active, rhythmic line. The woodwinds (cor 1 and cor 2) are mostly silent, indicated by rests. The strings (vl., Vla., Vc., Cb.) and organ provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The organ part is particularly active, playing a steady eighth-note accompaniment.

209

ob. *p* *f* *p* *f*

hns. *p* *f*

Fg. *p* *f* *p* *f*

cor 1

cor 2

vl. *p* *f* *p* *f* *sfz*

Vla. *p* *f* *p* *f*

Vc. *p* *f* *p* *f*

Cb. *p* *f* *p* *f*

org. *p* *f* *p* *f*

This musical score page covers measures 213 through 216. The instruments and their parts are as follows:

- ob. (Oboe):** Two staves, both playing a sustained whole note chord of G4 and B4.
- hns. (Horn):** Two staves, both playing a sustained whole note chord of G4 and B4.
- Fg. (Fagott):** One staff, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- cor 1 (Cor Anglais):** Four staves (two treble, two bass), all containing rests.
- cor 2 (Cor Anglais):** Four staves (two treble, two bass), all containing rests.
- vl. (Violin):** Two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, including a *sfz* (sforzando) marking. The lower staff provides harmonic support.
- Vla. (Viola):** One staff, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- Vc. (Violoncello):** One staff, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- Cb. (Contrabbasso):** One staff, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- org. (Organo):** One staff, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number '213' is indicated at the beginning of each staff.

This page of a musical score covers measures 217 to 220. The score is for a symphony orchestra and includes the following instruments:

- ob.** (oboe): Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line of eighth notes in measures 217-219, followed by a half note in measure 220.
- hns.** (horn): Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line of eighth notes in measures 217-219, followed by a half note in measure 220.
- Fg.** (fagotto): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line of eighth notes in measures 217-219, followed by a half note in measure 220.
- cor 1** (cornet 1): Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Both are marked with a rest (z) for all four measures.
- cor 2** (cornet 2): Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Both are marked with a rest (z) for all four measures.
- vl.** (violin): Two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a rhythmic accompaniment of eighth notes in measures 217-219, followed by chords in measure 220.
- Vla.** (viola): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line of eighth notes in measures 217-219, followed by a half note in measure 220.
- Vc.** (viola): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line of eighth notes in measures 217-219, followed by a half note in measure 220.
- Cb.** (contrabasso): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line of eighth notes in measures 217-219, followed by a half note in measure 220.
- org.** (organo): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It plays a melodic line of eighth notes in measures 217-219, followed by a half note in measure 220.

221

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, covering measures 221 to 225. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The instruments and their parts are as follows:
- **Oboes (ob.):** Two staves. The upper oboe plays a melodic line with some grace notes, while the lower oboe provides harmonic support.
- **Horns (hns.):** Two staves. The upper horn plays a melodic line, and the lower horn provides harmonic support.
- **Fagot (Fg.):** One staff. The fagot plays a rhythmic, eighth-note pattern.
- **Cor 1 (Cor 1):** Four staves (two treble and two bass clefs). The cor 1 parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a bar.
- **Cor 2 (Cor 2):** Four staves (two treble and two bass clefs). The cor 2 parts are mostly silent, indicated by a horizontal line with a bar.
- **Violins (vl.):** Two staves. The violins play a melodic line with some grace notes.
- **Viola (Vla.):** One staff. The viola plays a rhythmic, eighth-note pattern.
- **Violincello (Vc.):** One staff. The violincello plays a rhythmic, eighth-note pattern.
- **Contrabass (Cb.):** One staff. The contrabass plays a rhythmic, eighth-note pattern.
- **Organ (org.):** One staff. The organ plays a rhythmic, eighth-note pattern.
The score is marked with a rehearsal mark '221' at the beginning of each staff. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some grace notes and slurs.

226
ob.

226
hns.

226
Fg.

226
cor 1

226
Solo
p
Et in terra, in terra pax

226
cor 2

226
vl.

226
Vla.
p

226
Vc.
p

226
Cb.
p

226
org.

230
ob.
hns.
Fg.
cor 1
cor 2
vl.
Vla.
Vc.
Cb.
org.

f Et in ter - ra
f Et in ter - ra
tutti *f* Et in ter - ra
Et in ter - ra
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,
f Et in ter - ra pax,

ho - mi - ni - bus,
Et in ter - ra

234

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

234 pax, et in ter - ra pax ho -

234 pax, et in ter - ra pax ho -

234 pax, et in ter - ra pax ho -

234 pax ho - mi - ni - bus, in ter - ra pax ho -

234 pax ho - mi - ni - bus, in ter - ra pax ho -

234 pax ho - mi - ni - bus, in ter - ra pax ho -

234 pax ho - mi - ni - bus, in ter - ra pax ho -

237

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae -
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae,
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae,
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae,
mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis,
mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis,
mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis,
mi - ni - bus bo - nae, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis,

242

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

bo - nae vo - lun - ta - tis, vo - lun ta - tis, bo - nae, bo - nae, bo - nae, bo - nae vo - lun -

bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, vo - lun -

bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, vo - lun -

bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, vo - lun -

bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, vo - lun -

252

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae,

ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae,

mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae,

ter - ra vo - lun - ta - tis, bo - nae,

bo - nae, bo - nae

bo - nae vo - lun - ta - tis

bo - nae, bo - nae

257
ob.

257
hns.

257
Fg.

257
cor 1

257
cor 2

257
vl.

257
vla.

257
vc.

257
Cb.

257
org.

bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae, bo - nae,
bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae, bo - nae,
bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae, bo - nae,
bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae, bo - nae,
vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae, bo - nae,
ta - tis, vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae,
vo - lun - ta - tis, bo - nae, bo - nae, bo - nae,

262

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

nae vo - lun - ta - - - - tis, bo - - - - nae, bo - nae

bo - nae vo - lun - ta - - - - tis,

bo - nae vo - lun - ta - - - - tis,

bo - nae vo - lun - ta - - - - tis,

bo - nae vo - lun - ta - - - - tis,

p

267
ob. *cresc.* *f*

267
hns. *cresc.*

267
Fg. *f*

267
cor 1
vo - lun - ta - tis, *cresc.* bo - nae, bo - nae, nae *f* vo - lun -
vo - lun - ta - tis, *cresc.* bo - nae, bo - nae, nae *f* vo - lun -
vo - lun - ta - tis, *cresc.* bo - nae, nae *f* vo - lun -

267
cor 2
vo - lun - ta - tis, *cresc.* bo - nae, bo - nae, nae *f* vo - lun -
p bo - nae, *cresc.* bo - nae, nae *f* vo - lun -
p bo - nae, *cresc.* bo - nae, nae *f* vo - lun -
p bo - nae, *cresc.* bo - nae, nae *f* vo - lun -
p bo - nae, *cresc.* bo - nae, nae *f* vo - lun -

267
vl. *cresc.* *f*

267
Vla. *cresc.* *f*

267
Vc. *cresc.* *f*

267
Cb. *cresc.* *f*

267
org. *f*

272

ob.

272

hns.

272

Fg.

272

cor 1

272 ta - - - tis, bo - - - nae, bo - nae vo - - - lun -

272 ta - - - tis, bo - - - nae, bo - nae vo - - - lun -

272 ta - - - tis, bo - - - nae, bo - nae vo - - - lun -

272 ta - - - tis, bo - - - nae, bo - nae vo - - - lun -

272 ta - - - tis,

272 ta - - - tis,

272 ta - - - tis,

272 ta - - - tis,

272

vl.

272

Vla.

272

Vc.

272

Cb.

272

org.

282
ob.

282
hns.

282
Fg.

282
cor 1

282
cor 2

282
vl.

282
Vla.

282
Vc.

282
Cb.

282
org.

tis.

Solo

p

Lau - da - - - -

p

p

p

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 282 to 285. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The woodwinds (oboe, horn, and bassoon) play a steady eighth-note accompaniment. The strings (violin, viola, cello, and double bass) play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics marked *p* (piano) from measure 284 onwards. The brass (cornets and trombones) are mostly silent, with some 'tissot' (tts.) markings. The vocal soloist enters in measure 284 with the word 'Solo' and the lyrics 'Lau - da - - - -'. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

286

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

mus, lau - - - da - mus, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus, be - ne -

f

p

8

Detailed description of the musical score: This page shows a musical score for measures 286-290. The score is arranged in systems. The top system includes woodwinds: oboe (ob.), horn (hns.), and Fagot (Fg.). The middle system includes brass: Cor 1 (with lyrics: 'mus, lau - - - da - mus, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus, be - ne -') and Cor 2. The bottom system includes strings: Violin (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Organ (org.). Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A rehearsal mark '8' is present under the Cor 1 part.

ob.

296

hns.

296

296

Fg.

296

cor 1

296

296

296

8

296

ra - mus te, glo - ri - fi - ca

f

p

cor 2

296

296

296

8

296

vl.

296

296

Vla.

296

Vc.

296

Cb.

296

8

org.

296

300
ob. 300
hns. 300
Fg. 300
cor 1 300
cor 2 300
vl. 300
vla. 300
vc. 300
Cb. 300
org. 300

The musical score is written for a symphony orchestra. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The top two staves are for oboes (ob.), the next two for horns (hns.), followed by flute (Fg.) and clarinet (cor 1). The next two staves are for cor 2. The bottom four staves are for the string section: violin (vl.), viola (vla.), cello (vc.), and double bass (Cb.). The organ part (org.) is at the very bottom. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked '300' at the beginning of each staff. The woodwinds and strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes, while the organ is silent.

308

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

mus te. Lau da

f *p* *ff* *p*

p *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 308 to 311. The score is for a full orchestra and a vocal soloist. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal soloist part (cor 1) has lyrics: "mus te. Lau da". The orchestral parts include: oboe (ob.), horn (hns.), fagot (Fg.), cor 1 (two staves), cor 2 (two staves), violin (vl., two staves), viola (Vla.), violoncello (Vc.), contrabasso (Cb.), and organ (org.). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The organ part is marked with an 8, likely indicating an 8-foot stop.

This musical score page covers measures 312 through 316. It features the following parts:

- ob. (Oboe):** Two staves with melodic lines, including dynamics *f* and *p*.
- hns. (Horn):** Two staves with sustained notes.
- Fg. (Fagotto):** One staff with sustained notes.
- cor 1 (Coro 1):** Three staves (treble, alto, bass) with vocal lines. The lyrics are: "mus te, a - do - ra - mus". Dynamics include *f*.
- cor 2 (Coro 2):** Three staves (treble, alto, bass) with sustained notes.
- vl. (Violini):** Two staves with melodic lines, including dynamics *p* and *ff*.
- Vla. (Viola):** One staff with sustained notes.
- Vc. (Violoncello):** One staff with sustained notes.
- Cb. (Contrabbasso):** One staff with sustained notes.
- org. (Organo):** One staff with sustained notes.

The score is in a key signature of one sharp (F#) and includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo).

317
ob.

317
hns.

317
Fg.

317
cor 1

317
cor 2

317
vl.

317
Vla.

317
Vc.

317
Cb.

317
org.

322

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

Gratias agimus tibi

Allegro con Spirito

This musical score is for the piece "Gratias agimus tibi" by Johann Sebastian Bach, marked "Allegro con Spirito". The score is arranged for a full orchestra and organ. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 327. The woodwind section includes two oboes (ob.), two horns (hns.), and a bassoon (Fg.). The brass section includes four trumpets (cor 1 and cor 2) and three trombones (vl., Vla., Vc.). The string section includes violins (vl.), violas (Vla.), cellos (Vc.), and a double bass (Cb.). The organ (org.) part is in the bass clef. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and organ provide harmonic support. Dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano).

ob. *f* *p*

hns. *f* *p*

Fg.

cor 1

cor 2

vl. *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f*

Cb. *f*

org.

This page of a musical score covers measures 332 through 337. The instruments and their parts are as follows:

- ob. (Oboe):** Two staves. The top staff has a melodic line with a *f* dynamic and a trill in measure 336. The bottom staff provides a harmonic accompaniment.
- hns. (Horn):** Two staves. The top staff has a melodic line with a *f* dynamic. The bottom staff provides a harmonic accompaniment.
- Fg. (Fagotto):** One staff, mostly silent with rests.
- cor 1 (Coro 1):** Four staves (two treble, two bass), mostly silent with rests.
- cor 2 (Coro 2):** Four staves (two treble, two bass), mostly silent with rests.
- vl. (Violini):** Two staves. The top staff has a melodic line with a *f* dynamic. The bottom staff provides a harmonic accompaniment.
- Vla. (Violoncello):** One staff with a melodic line and a *f* dynamic.
- Vc. (Violoncello):** One staff with a melodic line and a *p* dynamic.
- Cb. (Contrabbasso):** One staff with a melodic line and a *p* dynamic.
- org. (Organo):** One staff, mostly silent with rests.

The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. Measure numbers 332, 333, 334, 335, 336, and 337 are indicated at the beginning of each measure.

338

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Solo

Gra - ti - as

fp

p

356

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

p

p

p

p

Pizz

Arco

Pizz

Arco

Do - mi - ne De - us rex coe - les - tis De - us pa - ter om - ni - po - tens, De - us

Do - mi - ne De - us rex coe - les - tis De - us pa - ter om - ni - po - tens, De - us

tu - am.

363

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

pa - - - ter om - ni - po - - - tens, om - ni - po - tens.
Do - mi - ne,

pa - - - ter om - ni - po - - - tens, om - ni - po - tens.

369

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Do - mi - ne, do - mi - ne fi - li

Do - mi - ne Deus rex coe -

Do - mi - ne, do - mi - ne fi - li

Do - mi - ne Deus rex coe -

375

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

les - tis, De - us pa - - - - - ter om -
u - ni - ge - ni - te Je - su Chris - te.
les - tis, De - us pa - - - - - ter om -
u - ni - ge - ni - te Je - su - cris - te,

This musical score page covers measures 393 through 400. The instruments and their parts are as follows:

- ob. (Oboe):** Measures 393-395 feature a melodic line with a slur and a fermata. Measures 396-400 feature a melodic line starting with a dynamic marking of *f*.
- hns. (Horn):** Measures 393-395 feature a melodic line starting with a dynamic marking of *p*. Measures 396-400 feature a melodic line starting with a dynamic marking of *f*.
- Fg. (Fagotto):** The part is silent, indicated by a series of horizontal lines.
- cor 1 (Cor Anglais):** The part is silent, indicated by a series of horizontal lines.
- cor 2 (Cor Anglais):** The part is silent, indicated by a series of horizontal lines.
- vl. (Violini):** Measures 393-395 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 396-400 feature a melodic line starting with a dynamic marking of *f*.
- Vla. (Viola):** Measures 393-395 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 396-400 feature a melodic line starting with a dynamic marking of *f*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 393-395 feature a rhythmic pattern of eighth notes starting with a dynamic marking of *p*. Measures 396-400 feature a melodic line starting with a dynamic marking of *f*.
- Cb. (Contrabbasso):** Measures 393-395 feature a rhythmic pattern of eighth notes starting with a dynamic marking of *p*. Measures 396-400 feature a melodic line starting with a dynamic marking of *f*.
- org. (Organo):** The part is silent, indicated by a series of horizontal lines.

399

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Solo

Do - mi - ne De - us

fp

fp

p

p

p

405
ob. *f* *p*

405
hns.

405
Fg.

405
cor 1
8
ag - nus de - i, do - mi - ne De - us ag - nus

405
cor 2

405
vl. *f* *p*

405
Vla.

405
Vc.

405
Cb.
8

405
org.

411
ob.
411
hns.
411
Fg.
411
cor 1
411
8
411 De - i fi - li - us pa - tris, ag - nus de - i fi - li - us pa - tris
411
cor 2
411
411
411
vl.
411
411
Vla.
411
411
Vc.
411
411
Cb.
411
8
411
org.

417

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

Do - mi - ne, - do - mi - ne De - us

Do - - mi - ne De - us ag - nus de - i, ag - nus de - i fi - li - us

tris. Do - mi - ne De - us

Do - - mi - ne De - us ag - nus de - i, ag - nus de - i fi - li - us

p *f* *p* *p* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 417-422. The score is for a choral and instrumental ensemble. The instruments listed on the left are oboe (ob.), horns (hns.), fagot (Fg.), cor 1, cor 2, violins (vl.), viola (vla.), violoncello (Vc.), contrabasso (Cb.), and organ (org.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The vocal parts (cor 1 and cor 2) have lyrics in Latin. The instrumental parts include woodwinds, strings, and organ. Dynamics like *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. The organ part is mostly rests.

423
ob.

423
hns.

423
Fg.

423
cor 1

Ag - nus de - i - fi - li - us pa - tris. *pp* Ag - nus de - i
pa - tris, fi - li - us pa - tris. *pp* Ag - nus de - i
ag - nus de - i, ag - nus de - i fi - li - us pa - tris. *pp* Ag - nus de - i
pa - tris, fi - li - us pa - tris. *pp* Ag - nus de - i

423
cor 2

423
vl.

423
vla.

423
Vc.

423
Cb.

423
org.

429
ob.
429
429
hns.
429
429
Fg.

429
cor 1
429
429
429
429
fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - - - tris. Do - mi - ne De - us ag - nus

429
cor 2
429
429
429
fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - - - tris. Do - mi - ne De - us ag - nus

429
vl.
429
429
429
429
429
429
429
org.

436

ob.

436

hns.

436

Fg.

436

cor 1

436 de - i ag - nus de - i fi - li - us pa - tris,

436 Do - mi ne, do - mi - ne De - us ag - nus

436 Do - mi - ne De - us ag - nus de - i, ag - nus

436 de - i, ag - nus de - i fi - li - us pa - tris,

436

cor 2

436

436

436

436

vl.

436 *f* *p*

436

Vla.

436

Vc.

436

Cb.

436

org.

442

ob.

442

hns.

442

Fg.

442

cor 1

p fi - li - us, fi - li - us pa - tris, fi - li - us

442

de - i fi - li - us pa - tris, fi - li - us

442

de - i fi - li - us pa - tris, fi - li - us

442

fi - li - us pa - tris, fi - li - us

442

cor 2

442

442

442

442

vl.

442

Vla.

442

Vc.

442

Cb.

442

org.

This musical score page covers measures 447 to 450. It is arranged for a symphony with a vocal soloist. The instruments and parts are as follows:

- ob. (Oboe):** Two staves, each with a melodic line featuring long notes and slurs.
- hns. (Horn):** Two staves, each with a melodic line.
- Fg. (Fagotto):** One staff with a melodic line.
- cor 1 (Coro 1):** Three staves (two treble clefs, one bass clef) with melodic lines and lyrics.
- cor 2 (Coro 2):** Three staves (two treble clefs, one bass clef) with rests.
- vl. (Violini):** Two staves with rhythmic patterns.
- Vla. (Violoncello):** One staff with rhythmic patterns.
- Vc. (Violone):** One staff with rhythmic patterns.
- Cb. (Contrabbasso):** One staff with rhythmic patterns.
- org. (Organo):** One staff with rests.

The vocal soloist's lyrics are: *pa - - - tris, fi - li - us*. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

This page of a musical score features multiple staves for various instruments. At the top, the Oboe (ob.) and Horns (hns.) parts are shown with melodic lines. Below them is the French Horn (Fg.) part. The next section contains the first Cor Anglais (cor 1) part, which includes vocal lines with lyrics: "pa - - - - tris." and "pa - - - - tris." Below that is the second Cor Anglais (cor 2) part. The bottom section of the page includes the Violins (vl.) part, the Viola (Vla.) part, the Violoncello (Vc.) part, the Contrabass (Cb.) part, and the Organ (org.) part. The organ part consists of a single line with rests. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and includes measures 450 through 453. The woodwind and string parts contain complex rhythmic patterns and melodic lines, while the brass parts are mostly rests.

455

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

This musical score page covers measures 455 through 458. The instrumentation includes two oboes (ob.), two horns (hns.), a fagot (Fg.), two cor 1 parts, two cor 2 parts, two violins (vl.), a viola (Vla.), a violin (Vc.), a cello (Cb.), and an organ (org.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The organ part is marked with an '8' in the bass clef. The woodwinds and strings have active parts, while the brass and organ are mostly silent. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 458.

Qui tollis peccata mundi

Andante Larghetto

459 *f*

ob.

hns.

Andante Larghetto

459 *f*

Fg.

459 *f*

459 *f* Qui - tol - lis pec -

459 *f* Qui - tol - lis pec -

459 *f* Qui - tol - lis pec -

459 *f* Qui - tol - lis pec -

459 *f* Qui - tol - lis pec -

459 *f* Qui -

459 *f* Qui -

459 *f* Qui -

459 *f* Qui -

Andante Larghetto

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

459 *f*

Detailed description of the musical score: The score is for the vocal part of a Mass, specifically the Kyrie section 'Qui tollis peccata mundi'. It is set in G major and 3/4 time, with a tempo of 'Andante Larghetto'. The score spans measures 459 to 461. The vocal part (soprano) is written in treble clef and begins with a sustained note on the first half of measure 459, followed by a melodic phrase in measure 460 that carries into measure 461. The lyrics are 'Qui - tol - lis pec -'. The instrumental accompaniment includes: Oboes (ob.) in G major, playing sustained notes in measure 459 and rhythmic patterns in measures 460 and 461; Horns (hns.) in G major, also with sustained notes in measure 459 and rhythmic patterns in measures 460 and 461; Flute (Fg.) in G major, playing a rhythmic line of eighth and quarter notes; Cor 1 (Horn 1) in G major, playing sustained notes in measure 459 and rhythmic patterns in measures 460 and 461; Cor 2 (Horn 2) in G major, playing sustained notes in measure 459 and rhythmic patterns in measures 460 and 461; Violins (vl.) in G major, playing a rhythmic line of eighth and quarter notes; Violas (Vla.) in G major, playing a rhythmic line of eighth and quarter notes; Cellos (Vc.) in G major, playing a rhythmic line of eighth and quarter notes; Double Basses (Cb.) in G major, playing a rhythmic line of eighth and quarter notes; and Organ (org.) in G major, playing a rhythmic line of eighth and quarter notes. The dynamic marking is 'f' (forte) throughout.

462

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mun - di *pp* mi - - - se -

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mun - di *pp* mi - - - se -

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mun - di *pp* mi - - - se -

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mun - di *pp* mi - - - se -

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

tol - lis ca - ta, pec - ca - ta mun - di

pp

pp

pp

pp

pp

pp

466
ob.

466
hns.

466
Fg.

466
cor 1

466
cor 2

466
vl.

466
vla.

466
vc.

466
Cb.

466
org.

The musical score consists of multiple staves for various instruments and voices. The woodwinds (oboe, horn, flute) and strings (violin, viola, cello) are mostly silent in this section. The bassoon and organ play a simple accompaniment. The vocal parts have the lyrics: "re - - - - re no - - - - bis, mi - se - re - re no - - -". The dynamic marking *pp* is used for the vocal and organ parts.

re - - - - re no - - - - bis, mi - se - re - re no - - -

re - - - - re no - - - - bis, mi - se - re - re no - - -

re - - - - re no - - - - bis, mi - se - re - re no - - -

re - - - - re no - - - - bis, mi - se - re - re no - - -

re - - - - re no - - - - bis, mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no - - -

mi - se - re - re no - - -

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

470

ob.

470

hns.

470

Fg.

470

cor 1

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

cor 2

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

470

bis. *f* Qui - tol - - - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di,

vl.

470

Vla.

470

Vc.

470

Cb.

470

org.

474
ob.

474
hns.

474
Fg.

474
cor 1
sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe
sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe de - - - pre - ca - ti - o - - - - - nem

474
cor 2
sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe
sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe
sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe
sus - - - ci - pe, sus - - - ci - pe

474
vl.

474
Vla.

474
Vc.

474
Cb.

474
org.

478

ob.

478

hns.

478

Fg.

478

cor 1

478 de - - - pre - ca - ti - o - - - nem nos - - - - - tram, de - - pre -

478 nos - - - - - tram, de - - pre ca - - - ti - o - - - nem

478 de - - - pre - ca - ti - o - - - nem nos - - - - - tram, de - - - pre -

478 nem, de - - pre - ca - - - ti - o - - nem nos - - - - - tram, de - pre - ca - ti -

478 de - - - pre - ca - ti -

cor 2

478

478 de - - - pre - ca - ti -

478

478

vl.

478

vla.

478

Vc.

478

Cb.

478

org.

Allegro molto Spiritoso

ob. 482

hns. 482

Fg. 482

Allegro molto Spiritoso

f *f* *f* *p*

cor 1

482 ca - ti - o - nem nos - tram.

482 nos - tram, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram.

482 ca - ti - o - nem nos - tram. Solo

482 o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram. Qui se -

cor 2

482 o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram.

482 o - nem nos - tram.

482 de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram.

482 o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram.

vl. 482

vla. 482

vc. 482

cb. 482

org. 482

Allegro molto Spiritoso

f *f* *f* *p* *p* *f* *p*

487

ob. *p*

hns.

Fg.

cor 1

487

487

487

des ad dex - - - te - ram pe - tris, ad

cor 2

487

487

487

487

vl.

487

487

Vla.

487

Vc.

487

Cb.

487

org.

491

ob.

491

491

hns.

491

491

Fg.

491

491

491

cor 1

491

491

491

491

8

491

dex - te - ram pa - tris, ad dex - te - ram pa - tris.

491

491

491

491

cor 2

491

491

491

491

8

491

491

491

491

vl.

491

491

491

491

Vla.

491

491

491

491

Vc.

491

491

491

491

Cb.

491

491

491

491

8

491

org.

499
ob.

499
hns.

499
Fg.

499
cor 1

499
cor 2

499
vl.

499
Vla.

499
Vc.

499
Cb.

499
org.

re - - - re no - bis, mi - - - se re - - - re

8
re - - - re no - bis, mi - se re - - - - - re

pp

pp

Detailed description: This is a page of a musical score, measures 499-502. The score is for a symphony orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are: oboe (ob.), horn (hns.), fagot (Fg.), cor 1 (cornet 1), cor 2 (cornet 2), violin (vl.), viola (Vla.), violoncello (Vc.), contrabasso (Cb.), and organ (org.). The vocal soloist part is written in the cor 1 staves. The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature. The vocal line has lyrics: "re - - - re no - bis, mi - - - se re - - - re". The instrumental parts include woodwinds, strings, and organ. The organ part is marked *pp* (pianissimo). The score is written for four systems of staves.

503
ob.

503
hns.

503
Fg.

503
no - bis, mi - se - re - - - re no - bis, mi - se -

503
no - bis, mi - - - se - re - - - re no - bis mi - se -

503
503
503
503
cor 1

503
503
503
503
cor 2

503
503
503
503
vl.

503
503
503
503
Vla.

503
503
503
503
Vc.

503
503
503
503
Cb.

503
503
503
503
org.

507

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

f

p

Solo

re - re no - bis. Quo - ni

511

ob.

p

511

hns.

f

511

Fg.

511

cor 1

am tu so - lus, tu so - - - - - lus

511

cor 2

511

vl.

vla.

511

Vc.

511

Cb.

511

org.

ob.

514

514

514

hns.

514

514

514

Fg.

cor 1

514

514

514

514

8

Tu so

sanc - tus,

cor 2

514

514

514

514

8

vl.

514

514

514

514

514

514

8

org.

517
ob. 

517
hns. 

517
Fg. 

517
cor 1 
517
cor 1 
517
cor 1 
517
cor 1 

517
cor 2 
517
cor 2 
517
cor 2 
517
cor 2 

517
vl. 

517
Vla. 

517
Vc.

517
Cb.

517
org.

tu so - lus, tu so - lus
lus sanc - tus, tu so - - - lus sanc - tus, tu

521
ob.

521
hns.

521
Fg.

521
cor 1
sanc - - - tus, tu so - lus, tu so - lus do - mi - nus, tu so - - - - lus
521
so - - - - - lus do - mi - nus, tu

521
cor 2

521
vl.

521
Vla.

521
Vc.

521
Cb.

521
org.

Detailed description: This is a page of a musical score for various instruments. The score is written for oboes (ob.), horns (hns.), bassoon (Fg.), cor 1, cor 2, violins (vl.), viola (Vla.), cello (Vc.), and organ (org.). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of 16 measures. The oboes and cor 1 parts have melodic lines with lyrics: 'sanc - - - tus, tu so - lus, tu so - lus do - mi - nus, tu so - - - - lus' and 'so - - - - - lus do - mi - nus, tu'. The other instruments provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The organ part is mostly silent, indicated by rests.

Musical score for a symphonic band or orchestra. The score is arranged in systems for woodwinds, brass, and strings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8.

Woodwinds:

- ob. (Oboe):** Two staves, starting at measure 529 with a melodic line marked *f*.
- hns. (Horn):** Two staves, starting at measure 529 with a melodic line marked *f*, then transitioning to a sustained note marked *p*.
- cor 1 (Cor Anglais):** Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass Clef). The Tenor and Bass Clef parts have lyrics: "mus Je - - - - su, Je - - - - su Chris - te, tis - - - si - mus Je - - - - su, Je - - - - su Chris - te,".
- cor 2 (Cornet):** Four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass Clef), all marked with rests.

Brass:

- Fg. (Fagotto):** Bass clef staff, marked with rests.
- vl. (Violini):** Two staves (Violin I and II), starting at measure 529 with a melodic line marked *f*, then transitioning to a sustained line marked *p*.
- Vla. (Viola):** Bass clef staff, starting at measure 529 with a melodic line marked *f*, then transitioning to a sustained line marked *p*.
- Vc. (Violoni):** Bass clef staff, starting at measure 529 with a melodic line marked *f*, then transitioning to a sustained line marked *p*.
- Cb. (Contrabbassi):** Bass clef staff, starting at measure 529 with a melodic line marked *f*, then transitioning to a sustained line marked *p*.

Other:

- org. (Organo):** Bass clef staff, marked with rests.

533

ob.

533

hns.

533

Fg.

533

533

cor 1

533

Je - su, Je - - - su Chris - te, Je - - - -

533

533

533

533

cor 2

533

533

533

533

vl.

533

533

Vla.

533

Vc.

533

Cb.

533

org.

541
ob. *f* *ff*

541
hns. *p* *f*

541
Fg.

541
cor 1
Chris - te. Tu so - lus al - tis - si - mus, al - tis - si - mus Je - su
541
8
541
Chris - te. Tu so - - - - - lus al - tis - - - - - si - -

541
cor 2

541
vl. *f* *p*

541
vla. *f* *p*

541
vc. *f* *p*

541
Cb. *f* *p*

541
org.

546
ob.

546
ff

546
hns.

546
Fg.

546
cor 1

546
Chris - te, tu so - - - lus al - tis - - - si -

546
8
mus, tu - so - lus al - tis - si - mus, al - tis - si - mus Je -

546
cor 2

546
546

546
vl.

546
f *p*

546
Vla.

546
f *p*

546
Vc.

546
f *p*

546
Cb.

546
8

546
org.

551
ob.

551
hns.

551
Fg.

551
cor 1

551
cor 2

551
vl.

551
Vla.

551
Vc.

551
Cb.

551
org.

mus, tu so - lus al - tis - - - si - mus Je - su, Je - - - - - su

su Chris - te, tu so - lus al - tis - si - mus Je - - - - su, Je - - - - - su

f *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 551 through 554. It features an orchestra and a choir. The orchestral parts include Oboe (ob.), Horns (hns.), Bassoon (Fg.), Violins (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Organ (org.). The vocal parts are for a Choir 1 (cor 1) and Choir 2 (cor 2). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are Latin text from the Credo. The organ part is mostly silent with some accompaniment. The strings play a rhythmic accompaniment, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The woodwinds have melodic lines. The choir parts have lyrics: "mus, tu so - lus al - tis - - - si - mus Je - su, Je - - - - - su" and "su Chris - te, tu so - lus al - tis - si - mus Je - - - - su, Je - - - - - su".

562
 ob.

562
 hns.

562
 Fg.

562
 cor 1

562 te.
 8

562
 cor 2

562
 8

562
 vl.

562
 Vla.

562
 Vc.

562
 8
 Cb.

562
 org.

The image displays a page of a musical score, measures 562 through 564. The score is for a full orchestra. The instruments and their parts are:

- ob. (Oboe): Two staves, measure 562 is empty.
- hns. (Horn): Two staves, measure 562 is empty.
- Fg. (Fagott): One staff, measure 562 is empty.
- cor 1 (Cor Anglais): Two staves, measure 562 contains a quarter note G4.
- cor 2 (Cor Anglais): Two staves, measure 562 is empty.
- vl. (Violin): Two staves, measure 562 contains a series of eighth notes.
- Vla. (Viola): One staff, measure 562 contains a quarter note G2.
- Vc. (Violoncello): One staff, measure 562 contains a quarter note G2.
- Cb. (Kontrabaß): One staff, measure 562 contains a quarter note G1.
- org. (Orgel): One staff, measure 562 is empty.

 Measures 563 and 564 are mostly empty staves, indicating that the primary activity in this section occurs in measure 562. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Cum Sancto Spiritu

Andante Larghetto

ob.

564 *f*

hns.

564 *f*

Fg.

Andante Larghetto
f

cor 1

564 *pp* Cum Sanc - to spi - ri - tu *f* in

cor 2

564 *f* Cum Sanc - to spi - - - ri -
564 *f* Cum Sanc - to spi - - - ri -
564 *f* Cum Sanc - to spi - - - ri

vl.

Andante Larghetto
f

Vla.

564 *f*

Vc.

564 *f*

Cb.

564 *f*

org.

564 *f*

568

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

glo - ri - a de - i pa - tris a - men.

tu in glo - ri - a de - i pa - tris

tu in glo - ri - a de - i pa - tris

tu in glo - ri - a de - i pa - tris

tu in glo - ri - a de - i pa - tris

572

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

men, de - - - i pa - - - tris a - - - men.

a - - - men, de - i pa - - - tris a - - - men.

a - - - men, pa - - - tris a - - - men, a - - - men.

a - - - men, de - i pa - - - tris a - - - men.

a - - - men, de - - - i pa - - - tris a - - - men.

p

578 Presto

ob.

hns.

578 Presto

Fg.

578 Presto

cor 1

A - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - -

578 Presto

cor 2

578 Presto

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

585
ob. *f*

585
hns.

585
Fg.

585
cor 1
men, a - - - - - men, a - - - - -
men, a - - - - - men,
A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -
men, a - - - - - men, a - - - - -

585
cor 2
A - - - - - men, a - - - - -

585
vl.

585
vla.

585
vc.

585
Cb.

585
org. *f*

This page of a musical score covers measures 591 to 600. The score is written for a symphony orchestra and a choir. The instruments are arranged as follows:

- ob.** Oboe (two staves)
- hns.** Horns (two staves)
- Fg.** Bassoon (one staff)
- cor 1** and **cor 2**: Cor Anglais (two staves each)
- vl.** Violins (two staves)
- Vla.** Viola (one staff)
- Vc.** Violoncello (one staff)
- Cb.** Contrabasso (one staff)
- org.** Organ (one staff)

The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics. The lyrics for the choir parts are:

men, a - - - - - men, a -
a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -
men, a - - - - - men, a - - - - -
men, a - - - - - men, a - - - - -
A - - - - - men, a - - - - -
A - - - - - men, a - - - - -
men, a - - - - - men, a - - - - -
A - - - - - men, a - - - - -

The organ part features a prominent *f* (forte) dynamic marking in measure 600.

597

ob.

hns.

Fig.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

men, a - - - - -

men, a - - - - -

men, a - - - - - men, a

men, a - - - - - men, a

men, a - - - - - men, a

This musical score page covers measures 601 to 604. The instruments and parts are arranged as follows:

- ob. (Oboe):** Two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, while the lower staff has a sustained chord.
- hns. (Horns):** Two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a sustained chord.
- Fg. (Fagotto):** One staff with a melodic line.
- cor 1 (Cor Anglais):** Four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics "men, a - - - - -". The bottom two staves are instrumental parts.
- cor 2 (Cor Anglais):** Four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics "men, a - - - - -". The bottom two staves are instrumental parts.
- vl. (Violini):** Two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.
- Vla. (Viola):** One staff with a melodic line.
- Vc. (Violoncello):** One staff with a melodic line.
- Cb. (Contrabbasso):** One staff with a melodic line.
- org. (Organo):** One staff with a melodic line.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal parts are for men. The instrumental parts feature various melodic and rhythmic patterns, including slurs and sustained chords.

606

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

men, a - - - - - men, a - - -

618

ob.

618

hns.

618

Fg.

618

cor 1

618

men, *f* a - men, a - men,

618

men, *f* a - men, a - men,

618

men, *f* a - men, a - men, *f* a - - -

618

men, *f* a - men, a - men,

618

cor 2

618

men, *f* a - men, a - men,

618

men, *f* a - men, a - men,

618

men, *f* a - men, a - men,

618

men, *f* a - men, a - men,

618

men, *f* a - men, a - men,

618

vl.

618

618

Vla.

618

f *mf*

618

Vc.

618

f *mf*

618

Cb.

618

f *mf*

618

org.

624
ob.

624
hns.

624
Fg.

624
cor 1
f
a - - - - - men, a - - - - -
men, a - - - - - men, a - - - - -
f
a - - - - -

624
cor 2

624
vl.

624
Vla.

624
Vc.

624
Cb.

624
org.

630
ob.

630
hns.

630
Fg.

630
cor 1

630
cor 2

630
vl.

630
Vla.

630
Vc.

630
Cb.

630
org.

men, a - - - - - men, a - - - - -
men, a - - - - - men,
men, a - - - - - men,
men, a - - - - - men, a - -

f

636
ob.

636
hns.

636
Fg.

636
cor 1

636
cor 2

636
vl.

636
Vla.

636
Vc.

636
Cb.

636
org.

men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

f

This page of a musical score contains measures 642 through 646. The score is arranged in systems for various instruments and voices. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruments and parts include:

- ob.** (Oboe): Two staves, both in treble clef with a sharp key signature. Measure 642 starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 643 continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. Measure 644 has a whole note G5. Measure 645 has a whole note F#5. Measure 646 has a half note G5 and a half note F#5.
- hns.** (Horn): Two staves, both in treble clef with a sharp key signature. Measure 642 has a whole rest. Measure 643 has a whole note G4. Measure 644 has a whole note G4. Measure 645 has a whole note G4. Measure 646 has a whole note G4.
- Fg.** (Fagotto): One staff in bass clef with a sharp key signature. Measure 642 has a whole note G2. Measure 643 has a whole note G2. Measure 644 has a whole note G2. Measure 645 has a whole note G2. Measure 646 has a whole note G2.
- cor 1** (Cor Anglais): Three staves (treble, alto, bass clefs with sharp key signature). All parts sing the lyrics "men, a - - - - men, a - - - -".
- cor 2** (Cor Anglais): Three staves (treble, alto, bass clefs with sharp key signature). All parts sing the lyrics "men, a - - - - men, a - - - -".
- vl.** (Violin): Two staves in treble clef with a sharp key signature. Measure 642 has a whole note G4. Measure 643 has a whole note G4. Measure 644 has a whole note G4. Measure 645 has a whole note G4. Measure 646 has a whole note G4.
- Vla.** (Viola): One staff in alto clef with a sharp key signature. Measure 642 has a whole note G4. Measure 643 has a whole note G4. Measure 644 has a whole note G4. Measure 645 has a whole note G4. Measure 646 has a whole note G4.
- Vc.** (Violoncello): One staff in bass clef with a sharp key signature. Measure 642 has a whole note G2. Measure 643 has a whole note G2. Measure 644 has a whole note G2. Measure 645 has a whole note G2. Measure 646 has a whole note G2.
- Cb.** (Contrabasso): One staff in bass clef with a sharp key signature. Measure 642 has a whole note G1. Measure 643 has a whole note G1. Measure 644 has a whole note G1. Measure 645 has a whole note G1. Measure 646 has a whole note G1.
- org.** (Organo): One staff in bass clef with a sharp key signature. Measure 642 has a whole note G1. Measure 643 has a whole note G1. Measure 644 has a whole note G1. Measure 645 has a whole note G1. Measure 646 has a whole note G1.

648

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

men, a - - - - men, a - - - -

men, a - - - - men, a - - - -

men, a - - - - men, a - - - -

men, a - - - - men, a - - - -

men, a - - - -

men, a - - - -

men, a - - - -

men, a - - - -

654
ob.

654
hns.

654
Fg.

654
cor 1
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -

654
cor 2
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -

654
vl.
men, a - - - - - men, a - - - - -

654
Vla.

654
Vc.

654
Cb.

654
org.

This musical score page covers measures 664 to 667. The instruments and parts are arranged as follows:

- ob.** (Oboe): Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
- hns.** (Horn): Two staves, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
- Fg.** (Fagotto): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#).
- cor 1** (Cor Anglais): Three staves (two in treble clef, one in bass clef) with a key signature of one sharp (F#).
- cor 2** (Cor Anglais): Three staves (two in treble clef, one in bass clef) with a key signature of one sharp (F#).
- vl.** (Violini): Two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
- Vla.** (Viola): One staff in alto clef with a key signature of one sharp (F#).
- Vc.** (Violoncello): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#).
- Cb.** (Contrabbasso): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#).
- org.** (Organo): One staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#).

The vocal soloist part includes the following lyrics:

men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - - men a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -
men, a - - - - -

675
ob.

675

675

hns.

675

675

675

Fg.

675

675

675

cor 1

675

675

675

675

675

675

675

cor 2

675

675

675

675

675

675

675

vl.

675

675

675

Vla.

675

675

675

Vc.

675

675

675

Cb.

675

675

org.

men, a - men, a -
men, a - men, a -
men, a - men, a -
men, a - - men, a -
a - - men, a -
a - - men, a -
a - - men, a -
a - - men, a -

p *f* *f* *f* *f* *f*

680
ob.

680
hns.

680
Fg.

680
cor 1

680 men.
680 men.
680 men.
680 men.

680 men.
680 men.
680 men.
680 men.

680 men.
vl.

680
Vla.

680
Vc.

680
Cb.

680
org.

3/4

Credo

Allegro
682

ob.
682

hns.
682

Fg.
682

cor 1
682 Pa - trem, pa - trem, pa - trem, o - mni - po -

cor 2
682 Pa - trem, pa - trem, pa - trem, pa - trem, pa - trem, pa - trem

vl.
682 Pa - trem, pa - trem, pa - trem

Vla.
682

Vc.
682

Cb.
682

org.
682

687
ob.

687
hns.

687
Fg.

687
Solo
p
vi - si - bi - li - um

687
Solo
p
vi - si - bi - li - um

687
Solo
p
vi - si - bi - li - um

687
Solo
p
vi - si - bi - li - um

687
tem - tem fac - to - re coe - li, coe - li et ter - rae,

687
o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

687
o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

687
o - mni - po - tem - tem fa - to - rem coe - li et ter - rae,

687
o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

687
vl.

687
Vla.

687
Vc.

687
Cb.

687
org.

tem - tem fac - to - re coe - li, coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um

o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

o - mni - po - tem - tem fa - to - rem coe - li et ter - rae,

o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

o - mni - po - tem - tem fac - to - rem coe - li et ter - rae,

694

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

o - mni - um, vi - si bi - li um o - mni - um.

o - mni - um et in vi - si - bi - li - um.

o - mni - um, et in vi - si - bi - li - um.

o - mni - um, et in vi - si - bi - li - um.

Et in u - num

Et in u - num

Et in u - num

Et in u - num

Et in u - num

701

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

f

tutti

fi - li - um de - i, de - i

Do - mi - num Je - sum Chris - tum fi - li - um de - i u - ni -

Do - mi - num Je - sum Chris - tum fi - li - um, fi - li - um de - i

Do - mi - num Je - sum Chris - tum fi - li - um, fi - li - um de - i

Do - mi - num Je - sum Chris - tum fi - li - um, fi - li - um de - i

708

ob.

hns.

Fg.

cor 1

708 u - ni - ge - ni - tum,

708 u - ni - ge - ni - tum,

Solo

708 u - ni - ge - ni - tum, - - et ex pa - tre, pa - tre na - tum

708 u - ni - ge - ni - tum,

708 ge - - - ni - tum,

cor 2

708 u - ni - ge - ni - tum,

708 u - ni - ge - ni - tum,

708 u - ni - ge - ni - tum,

708 u - ni - ge - ni - tum,

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

p

p

p

p

p

ob. 722

hns. 722

Fg. 722

cor 1 722

De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne, De - um -

cor 2 722

De - o lu - men, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum

vl. 722

Vla. 722

Vc. 722

Cb. 722

org. 722

728
ob.
728
hns.
728
Fg.
728
728
Solo
ve - rum de De - o ve - - - ro. Ge - - -
728
728
cor 1
728
728
8
728
728
ve - rum de De - o ve - - - ro.
728
728
cor 2
728
728
728
8
728
728
de De - o ve - ro, de De - o ve - - - ro.
728
728
728
vi.
728
728
Vla.
728
728
Vc.
728
728
Cb.
8
728
org.
728

735

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

p

p

p

p

ni - tum, non fa - tum, con - - - sub -

Solo

con - - - sub - stan - - - ti -

f

p

f

p

f

p

f

p

741

ob.

741

741

hns.

741

741

Fg.

741

741

741

cor 1

stan - - - ti - a - - - lem pa - tri, per - quem o - - - mni - a fac - ta,

741

741

741

741

cor 2

741

741

741

741

741

741

741

vcl.

741

741

Vla.

741

741

Vc.

741

741

Cb.

741

741

org.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 741 through 746. The key signature is one sharp (F#). The woodwind section includes Oboe (ob.), Horns (hns.), and Bassoon (Fg.). The string section includes Violins (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Organ (org.) part is present but mostly silent. The vocal soloists (cor 1) sing the lyrics: "stan - - - ti - a - - - lem pa - tri, per - quem o - - - mni - a fac - ta,". Dynamics include fortissimo (f), piano (p), and sforzando (sfz). The organ part is marked with a forte (f) dynamic.

753
ob.
753
hns.
753
Fg.
753
753
cor 1
753
753
753
753
753
cor 2
753
753
753
753
753
vl.
753
753
753
Vla.
753
753
753
Vc.
753
753
753
Cb.
753
8
org.

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - - - - - scen - dit de coe - - - - -

no - - - - - stram sa - lu - tem

no - - - - - stram sa - lu - tem

pro - pter no - stram sa - lu - tem de - - - - - scen - - - - - dit de

ob. *f* 759

hns. *f* 759

Fg. 759

cor 1 *f* 759

lis, de - - - scen - dit de coe - - - lis, de coe -

de - - - scen - dit de coe - - - lis, de coe - lis,

de - - - scen - - - dit de coe - - - lis

cor 2 *f* 759

coe - - - - - lis, de - scen - dit de

de - - - - - scen - - - - dit de

de - - - - - scen - dit de coe - - - -

de - - - - - scen - - - -

vl. *f* 759

Vla. *f* 759

Vc. *f* 759

Cb. *f* 759

org. 759

768
ob.

768
hns.

768
Fg.

768
cor 1
lis.

768
cor 2
lis.

768
vl.
lis.

768
Vla.

768
Vc.

768
Cb.

768
org.

The image displays a page of a musical score, numbered 768 at the beginning of each system. The score is written for multiple instruments. The woodwind section includes two oboes (ob.), two horns (hns.), a fagot (Fg.), two first cor (cor 1), and two second cor (cor 2). The strings section includes two violins (vl.), a viola (Vla.), a violoncello (Vc.), a contrabass (Cb.), and an organ (org.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The organ part is marked with 'lis.', likely indicating a specific organ registration. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Et incarnatus

Larghetto

ob.

hns.

Larghetto

Fg.

cor 1

cor 2

Larghetto

vl.

vla.

Vc.

Cb.

org.

771

poca voz

Et in - car - na - tus et in - car - na - tus est

Et in - car - na - tus est

Et in - car - na - tus, et in - car - na - tus est

Et in - car - na - tus est

p

un violin solo sempre piano

p

un violin solo sempre piano

p

776
ob.

776
hns.

776
Fg.

776
cor 1

776
cor 2

776
vl.

776
Vla.

776
Vc.

776
Cb.

776
org.

de Spi - ri - tu sanc - to, de Spi - ri - tu

Spi - ri - tu, de Spi - ri - tu sanc - to

de Spi - ri - tu sanc - to, de Spi - ri - tu

de Spi - ri - tu Sanc - to de Spi - ri - tu

780
ob.

780
hns.

780
Fg.

780
cor 1
sanc - - to, de Spi - ri - tu sanc - - - to,
to, de Spi - ri - tu
780
8
sanc - - to, de Spi - ri - tu sanc - - - -
780
Sanc - - to de Spi - ri - tu

780
cor 2

780
780
8

780
vl.
f p

780
Vla.

780
Vc.
f p

780
Cb.
8

780
org.

Detailed description: This is a page of a musical score, page number 780. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The instruments and parts are arranged vertically from top to bottom: Oboe (ob.), Horns (hns.), Bassoon (Fg.), Cor 1 (two staves), Cor 2 (two staves), Violin (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Organ (org.). The vocal parts (Cor 1) have lyrics in Latin: "sanc - - to, de Spi - ri - tu sanc - - - to," and "to, de Spi - ri - tu". The instrumental parts include dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The organ part is currently silent, indicated by a whole rest.

784
ob.

784
hns.

784
Fg.

784
cor 1

sanc - - - - - to ex Ma - ri - - - a
sanc - - - - - to ex Ma - ri - - - a vir - - - gi -
to ex Ma - ri - - - a, vir - - - - -
sanc - - - - - to ex Ma - ri - - - a

784
cor 2

784
vl.

784
Vla.

784
Vc.

784
Cb.

784
org.

788
ob.

788
hns.

788
Fg.

788
vir - - - gi - ne et ho - - - - - mo fa - ctus
788
ne, vir - - - - gi - ne et ho - - - - - mo fa - ctus
788
8
788
8
gi - - - - ne, et ho - - - - - mo fa - ctus
788 vir - - - gi - ne et ho - - - - - mo fa - ctus

788
cor 1

788
cor 2

788
8
788
8
vl.

788
Vla.

788
Vc.

788
8
Cb.

788
org.

794

ob.

794

hns.

794

Fg.

794

cor 1

est, et ho - - - mo fa - - - ctus est.

794

est, et ho - - - mo fa - - - ctus est.

794

est, et ho - - - mo fa - - - ctus est.

794

est, et ho - - - mo fa - - - ctus est.

794

cor 2

794

794

794

794

794

vl.

794

Vla.

794

Vc.

794

Cb.

794

org.

Et resurrexit

ob. *Allegro molto*
809 *f*

hns. *f*
809

Fg. *Allegro molto*
f
809

cor 1
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -

cor 2
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, - se - cun - dum scrip -
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -
809 *f*
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -

vl. *Allegro molto*
f
809

Vla. *f*
809

Vc. *f*
809

Cb. *f*
809

org. *f*
809

Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum, se - cun - dum scrip -

815
ob.

815

815
hns.

815
Fg.

815
cor 1

815 tu - - - ras, Solo
815 tu - - - ras, Solo et a -
815 tu - - - ras, et a - scen - dit, a - scen - - - dit in coe - lum,
815 tu - - - ras,

815
cor 2

815 tu - - - ras,
815 tu - - - ras,
815 tu - - - ras,
815 tu - - - ras,

815 tu - - - ras,
v1.

815
Vla.

815
Vc.

815
Cb.

815
org.

p

821

ob. *f*

hns. *f* *p*

Fg.

cor 1
 821
 821
 scen - dit a - scen - dit in coe - lum, se -
 821
 821 se - - - des ad dex - te - ram pa - tris, se - -

cor 2

vl. *f* *p*

vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

org.

Detailed description of the musical score: This page contains measures 821 through 825 of a musical score. The instruments listed are Oboe (ob.), Horns (hns.), Fagott (Fg.), Cor I (cor 1), Cor II (cor 2), Violin I (vl.), Viola (vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Organ (org.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line (cor 1) has the following Latin lyrics: "scen - dit a - scen - dit in coe - lum, se - - - des ad dex - te - ram pa - tris, se - -". Dynamics include forte (f) and piano (p). The organ part remains mostly silent, indicated by rests.

ob. *f* *p*

hns. *f* *p* *p*

Fg.

cor 1

831 glo - ri - a, cum glo - ri - a, cum glo - ri - a ju - di -
831 i - te - rum ven - tu - rum est cum glo - ri - a, cum
831 glo - ri - a, cum glo - ri - a, cum glo - ri - a ju - di -
831 glo - ri - a, ven - tu - rum est, cum glo - ri - a, *f* cum

cor 2

vl. *f* *sfz* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

org.

840

ob.

840

hns.

840

Fg.

840

cor 1

840 mor - tu - os, cu - - - jus re - gni, cu - jus re - gni non

840 tu - os, cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non

840 tu - os, cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non

840 mor - tu - os, cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non

840

cor 2

840 cu - - - - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi -

840 cu - jus re - gni, cu - jus re - - - - gni non

840 cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi -

840 cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi -

840 cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi -

840

vl.

840

Vla.

840

Vc.

840

Cb.

840

org.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 840 to 844. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes two oboes (ob.), two horns (hns.), and two trumpets (cor 1 and cor 2). The brass section consists of a trombone (Fg.), two violas (vl.), a cello (Vc.), and a double bass (Cb.). The organ (org.) provides a bass line. The vocal parts (soprano, alto, tenor, and bass) are shown with lyrics in Latin. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), as well as phrasing slurs and ties. The lyrics for the vocal parts are: "mor - tu - os, cu - - - jus re - gni, cu - jus re - gni non e - rit fi -" and "tu - os, cu - jus re - gni, cu - jus re - gni non".

845
ob.

hns.

Fg.

845
Solo

845
e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum

cor 1

845
e - - - rit fi - - - nis.

845
e - rit fi - - - nis.

845
e - rit fi - - - nis.

cor 2

845
e - rit, non e - rit fi - nis.

845
nis, non e - rit fi - nis.

845
e - rit, non e - rit fi - nis.

845
nis, non e - rit fi - nis.

845
nis, non e - rit fi - nis.

845
nl

845
p

Vla.

845
p

Vc.

845
p

Cb.

845
p

org.

850

ob.

850

850

hns.

850

850

Fg.

850

850

850

850

cor 1

850

850

850

850

cor 2

850

850

850

850

vl.

850

850

Vla.

850

Vc.

850

Cb.

850

org.

san - - - - ctum Do - mi - num et vi - vi - - - fi -

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

854
ob.

854
hns.

854
Fg.

854
cor 1

854
8
854
cor 2

854
8
854
vl.

854
vla.

854
Vc.

854
8
Cb.

854
org.

can - tem, qui ex pa - tre

p

f

p

858
ob. *f*

858 *f* 858 *p* 858 *f*

hns. 858 *p* 858 *f*

858 *p* 858 *f*

Fg.

858
cor 1 *f* *f* *f*
fi - li - o, qui ex pa - - - - tre fi - li - o que pro - ce -
qui cum
qui cum

858
cor 2

858
vl. *f* *p* *f*

858 *f* 858 *p* 858 *ff*

Vla. 858 *f* 858 *p* 858 *ff*

Vc. 858 *f* 858 *p* 858 *ff*

Cb. 858 *f* 858 *p* 858 *ff*

858
org.

867

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

vla.

vcl.

cb.

org.

ad - - - - - o - - - - - ra - - - - - tur

et

si - mul a - - - - - do - - - - - ra - - - - - tur

f *p* *f* *p* *sfz* *p*

871

ob.

hns.

Fg.

cor 1

871 con - glo - ri - ti - fi - ca -
871 et con glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus, qui
871 et con glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus, qui
871 et con glo - ri - fi - ca - tus qui lo - cu - tus

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

875

ob.

hns.

Fg.

cor 1

875 tur, Et u - nam

875 lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas. Et u - nam

875 lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas. Et u - nam

875 est est per pro - phe - - - tas. Et u - nam

cor 2

875 Et u - nam san - ctam ca -

875 Et u - nam san - ctam ca -

875 Et u - nam san - ctam ca -

875 Et u - nam san - ctam ca -

875 Et u - nam san - ctam ca -

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ob. 885

hns. 885

Fg. 885

cor 1 885

885 tho - li - - - cam ec - - - cle - - - si - am, ec - cle si

885 tho - li - - - cam ec - - - cle - - - si - am, ec - - - - - cle - si -

885 tho - li - - - cam ec - - - cle - - - si - am, ec - - - - - cle - si -

cor 2 885

885 et a - pos - tho - li - - - cam ec - - - cle - si - am, ec - cle - si -

885 am, et a - pos - tho - - - li - cam ec - cle - si -

885 et a - pos - tho - - - li - cam ec - - - cle - si - am, ec - cle - si -

885 et a - pos - tho - li - - - cam ec - - - cle - si - am, ec - cle - si -

vl. 885

Vla. 885

Vc. 885

Cb. 885

org. 885

890
ob.

890
hns.

890
Fg.

890
cor 1

890 am. Solo
890 am. Con - fi - - - te - or u - - - num ba - - - ptis - ma in re-

890 am.
890 am.
890 am.
890 am.
cor 2

890 am. vl.
890
890
890
890
Vla.
890
890
890
Vc.
890
890
890
Cb.
890
890
org.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 890 to 900. The key signature has one sharp (F#). The vocal soloist enters in measure 891 with the lyrics "Con - fi - - - te - or u - - - num ba - - - ptis - ma in re-". The instrumental parts for flutes, oboes, and horns play a melodic line starting in measure 890. The strings (violin, viola, cello, double bass) provide accompaniment, starting with a piano (p) dynamic. The organ and bassoon parts are mostly rests. Dynamics range from piano (p) to forte (f). The vocal line is marked with a 'Solo' instruction and an 'am.' (ad libitum) marking.

905
ob.

905
hns.

905
Fg.

905
cor 1

905
cor 2

905
vl.

905
Vla.

905
Vc.

905
Cb.

905
org.

spec - to et ex - pec - to re - sur - rec - ti - o - nem et spec -

Detailed description: This page of a musical score covers measures 905 through 908. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the woodwind section includes two oboes (ob.), two horns (hns.), and a fagot (Fg.). Below them are the first and second corsets (cor 1 and cor 2), each with two parts. The string section (vl., Vla., Vc., Cb.) and organ (org.) are at the bottom. The vocal line is positioned between the corsets and strings, with Latin lyrics: "spec - to et ex - pec - to re - sur - rec - ti - o - nem et spec -". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the vocal line has a more melodic and expressive quality. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (sfz). The organ part is mostly silent, indicated by rests.

ob. 909
 hns. 909
 Fg. 909
 cor 1
 909 *pp* mor - - tu - o - - -
 909 *pp* mor - tu - o - - -
 8 909 *pp* mor - tu - o - - -
 909 to mor - - - tu - o - - -
 cor 2
 909
 909
 909
 909
 vl. 909 *pp*
 909 *pp*
 Vla. 909 *pp*
 Vc. 909 *pp*
 Cb. 909 *pp*
 8
 org. 909

The score consists of 12 systems of staves. The first system (measures 909-910) shows the beginning of the vocal line with the lyrics 'mor - tu - o'. The second system (measures 911-912) continues the vocal line with 'to mor - tu - o'. The third system (measures 913-914) shows the continuation of the vocal line. The instrumental parts include woodwinds (oboe, horns, fagott, cor 1, cor 2), strings (violin, viola, violoncello, contrabasso), and organ. The key signature is one sharp (F#). The vocal line is marked with *pp* (piano) and *ppp* (pianissimo). The instrumental parts have various dynamics and articulations.

Musical score for measures 915-918. The score includes parts for woodwinds (ob., hns., Fg.), brass (cor 1, cor 2), strings (vl., Vla., Vc., Cb.), and organ (org.). The vocal line (cor 1) has lyrics: rum, mor-tu-o-rum, et rum, mor-tu-o-rum, et rum, mor-tu-o-rum, et rum. Dynamics range from pp to f.

Measures: 915, 916, 917, 918

Instruments: ob., hns., Fg., cor 1, cor 2, vl., Vla., Vc., Cb., org.

Lyrics:
 rum, mor-tu-o-rum, *f* et
 rum, mor-tu-o-rum, *f* et
 rum, mor-tu-o-rum, *f* et
 rum, mor-tu-o-rum, *f* et

Dynamics: pp, f

920 *Larghetto*

ob. *f*

hns. *f*

Fg. *Larghetto*

cor 1

vi - - - - - tam *pp* ven - tu - - - - ri sae - - - - cu -

vi - - - - - tam *pp* ven - tu - - - - ri sae - - - - cu -

vi - - - - - tam *pp* ven - tu - - - - ri sae - - - - cu -

vi - - - - - tam *pp* ven - tu - - - - ri sae - - - - cu -

cor 2

vi - - - - - tam

vi - - - - - tam

vi - - - - - tam

vi - - - - - tam

vi. *Larghetto* *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

org. *Larghetto*

924

ob.

924

hns.

924

Fg.

924

cor 1

924 li, ven - tu - ri sae - cu - li, sae - cu - li

924 li, ven - tu - ri sae - cu - li

924 li, ven - tu - ri sae - cu - li

924 li, ven - tu - ri sae - cu - li

924

cor 2

924 ven - tu - ri sae - cu - li, sae - cu - li a -

924 ven - tu - ri sae - cu - li, sae - cu - li a -

924 ven - tu - ri sae - cu - li a -

924 ve - tu - ri sae - cu - li a -

924

vl.

924

Vla.

924

Vc.

924

Cb.

924

org.

928
ob.

928
hns.

928
Fg.

928
cor 1

928
cor 2

928
vl.

928
Vla.

928
Vc.

928
Cb.

928
org.

a - - - - men, a - - - - men,
cu - - - - li a - - - - men,
a -
li a -
men, a - - - - men, a - - - - men,
men, men, men, men,
men, a - - - -

pp *p* *p* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 928 to 931. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are: Oboe (ob.), Horns (hns.), Bassoon (Fg.), Cor 1, Cor 2, Violins (vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Organ (org.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal parts (Cor 1, Cor 2) include lyrics. The organ part has a 'pp' dynamic marking at the end of the system. Various dynamics (pp, p) are marked throughout the score.

933 Allegro

ob. *f*

hns. *f*

Fg. *f*

933 Allegro

cor 1

men. A - - - - - men, *mf* a - - - - -

men. *f* a - - - - -

men. *mf* A - - - - - men,

men. *mf* a - - - - -

cor 2

men.

men.

men.

men.

men.

933 Allegro

vl. *mf* *f* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

org. *mf*

939

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

mf

f

mf

mf

men, a - - - men, a men, a -

men, a - - - men, a - - -

mf

f

mf

mf

This musical score page, numbered 945, features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include Oboe (ob.), Horns (hns.), and Flute (Fg.). The brass section consists of Cor 1 (first horns), Cor 2 (second horns), Violins (vl.), Viola (vla.), Violoncello (vc.), and Contrabass (Cb.). The Organ (org.) provides accompaniment. The vocal parts include a soloist and a choir, with lyrics in Latin: "a - - - men, a - - - men, a - - -". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout. The page contains 12 measures of music, with the vocal parts starting at measure 945.

951

ob.

951

mf

hns.

951

Fg.

951

cor 1

951 men, a - - men, a - - - - men, a - -

951 men, a - - - - men, a - - - - men, a -

951 a - - - - men, a - - - - men, a -

951 men, a - - - - men, a -

cor 2

951 men, a - - - - men, a - - - -

951 men, a - - - - men, a - - - -

951 a - - - - men, a - - - - men, a - - - -

951 men, a - - - - men, a - men, a -

951

951

951

951

951

951

951

951

org.

Musical score for measures 963-968, featuring a vocal soloist and a full orchestra. The score is written in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte).

Instrumentation:

- ob. (Oboe)
- hns. (Horns)
- Fg. (Bassoon)
- cor 1 (Cor Anglais)
- cor 2 (Cor Anglais)
- vl. (Violins)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabass)
- org. (Organ)

Vocal Soloist Lyrics:
 men, a - - - - - men, a - - - - -
 men, a - - - - - men, a - - - - -
 a - - - - -

Dynamic Markings:

- ob. (963): *mf*
- hns. (963): *f*
- cor 1 (963): *mf*
- cor 2 (963): *f*
- org. (963): *mf*

This musical score page, numbered 969, is for a symphony in G major. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwinds include two oboes (ob.), two horns (hns.), and two trumpets (Fg.). The brass section consists of two trombones (cor 1), two trumpets (cor 2), a violin (vl.), a viola (Vla.), a cello (Vc.), and a double bass (Cb.). The organ (org.) is also present. The vocal parts include a vocal soloist and a choir. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo and dynamics are marked with *mf* (mezzo-forte). The vocal parts have lyrics in Latin: "men, a - - - men, a - men, a - men, a - men, a - - - men, a - - - men, a - - -". The instrumental parts feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The organ part has a steady eighth-note accompaniment.

985
ob.
985
hns.
985
Fg.
985
cor 1
985 men, a - men.
985 men, a - men.
985 men, a - men.
985 men, a - men.
985 men, a - men.
985 men, a - men.
985 men, a - men.
985 men, a - men.
985
vl.
985
Vla.
985
Vc.
985
Cb.
985
org.

Sanctus

Andante

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

990

f

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

San - - - ctus, san - - - ctus, san - - - ctus,

f *p* *f* *p* *f* *ff* *ff* *f*

993
ob.

993
hns.

993
Fg.

993
cor 1

993
cor 2

993
vl.

993
vla.

993
Vc.

993
Cb.

993
org.

p Do - mi - ne De - us sa - ba -
p Do - mi - ne De - us sa - ba -
Do - mi - ne De - us Do - mi - ne

p Do - mi - nus De -

The image shows a page of a musical score, starting at measure 997. The score is written for a large ensemble including woodwinds (oboe, horn), brass (trumpet, trombone), strings (violin, viola, cello, double bass), and organ. It features vocal parts for a soloist (cor 1) and a choir (cor 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Dynamics include fortissimo (f). The lyrics are in Latin: "us sa ba oth. oth, sa ba oth. oth, De us sa ba oth. De us sa ba oth. Ple ni sunt coe li et Ple ni sunt coe li et Ple ni sunt coe li et Ple ni sunt coe li et".

997
ob.

997
hns.

997
Fg.

997
cor 1

997
cor 2

997
vl.

997
Vla.

997
Vc.

997
Cb.

997
org.

us sa ba oth.
oth, sa ba oth.
oth, De us sa ba oth.
De us sa ba oth.
Ple ni sunt coe li et
Ple ni sunt coe li et
Ple ni sunt coe li et
Ple ni sunt coe li et

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra

ter - - - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra glo - ri - a

ter - - - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra glo - ri - a

ter - - - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - - - ra glo - ri - a

Allegro vivo

ob.

hns.

Allegro vivo

Fg.

cor 1

cor 2

Allegro vivo

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

na, O - san - - - na in - - - ex -

f O - san - na, f O - san - na, p

f O - san - na, o - san - - - - na in ex -

f O - san - na, f O - san - na, O - - -

f Ho - san - na, p Ho - san - na, f p

f p f p

f p f p

f p f p

f f

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cel - sis, O - san -

cel - sis, O - san -

san - na in - ex - cel - sis, O - san - na in ex -

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

na, o - san - na, O - - - - san - - - -

san - - - - na, O - - - - san - na in ex - cel - - - -

cel - - - - sis, O - - - - san - na in ex - cel - - - -

O - - - - san - - - - na, in ex - cel - sis, ex -

O - - - - san - - - - na in ex - cel - sis, ex -

O - - - - san - - - -

O - - - - san - - - -

8

f

ob.
hns.
Fg.
cor 1
cor 2
vl.
Vla.
Vc.
Cb.
org.

na, in ex - cel - sis, in ex - cel - - - sis.
sis, O - san - na in ex - cel - - - sis.
san - - - na, O - san - na in ex - cel - - - sis.
sis, O - san - na in ex - cel - - - sis.
cel - - - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis.
cel - - - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis.
cel - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis.
na, O - - - san - na in ex - cel - - - sis.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony with vocal soloists and choir. The score is written in G major and common time. It features a variety of instruments: two oboes (ob.), two horns (hns.), a fagot (Fg.), two trumpets (cor 1 and cor 2), two violins (vl.), a viola (Vla.), a cello (Vc.), a double bass (Cb.), and an organ (org.). The vocal parts include a soprano soloist, an alto soloist, and a choir. The lyrics are in Latin: "na, in ex - cel - sis, in ex - cel - - - sis. sis, O - san - na in ex - cel - - - sis. san - - - na, O - san - na in ex - cel - - - sis. sis, O - san - na in ex - cel - - - sis. cel - - - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis. cel - - - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis. cel - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis. na, O - - - san - na in ex - cel - - - sis." The organ part is in the bass clef, and the other instruments are in the treble clef. The score is divided into systems, with each instrument or vocal part having its own staff. The lyrics are placed below the vocal staves.

Andante

ob.

hns.

Andante

Fg.

cor 1

cor 2

Andante

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

Be - ne -

Be - ne - di - tus qui

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *f* *f* *p*

f *f* *f* *p*

f *f* *f* *p*

f

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

di - - - ctus qui ve - - - nit, be - - - ne - di - ctus qui

p Be - - - ne - di - ctus qui ve - - - nit,

p Be - - - ne - di - ctus qui ve - - - nit, qui ve - - - nit, be - - - ne - di - ctus qui ve - - - nit, be - - - ne - di - ctus qui

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ve - - - nit in no - mi - ne Do - - - mi - ni, Do - mi ni.
be - - - ne di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi ni.
nit in no - mi - ne Do - - - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi ni. O -
di - - - ctus qui ve - - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

This musical score is for a symphony with vocal soloists, likely in G major. The instrumentation includes oboe, horn, fagotto, cor 1, cor 2, violin I and II, viola, violoncello, contrabbasso, and organ. The score is divided into measures, with dynamics ranging from *f* (forte) to *p* (piano). The vocal soloists have the lyrics: "O - san - na in ex - cel -".

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ob.

hns.

Fg.

cor 1

sis, O - - - san - - - na, Ho - - - san - - -

cel - - - sis, O - - - san - - - na in ex - cel - - - sis,

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ob.




Two staves for the oboe part in G major. The top staff has a melodic line with a long note in the first measure, followed by a descending line. The bottom staff has a similar line, often in octaves.

hns.



Two staves for the horn part in G major. The top staff has a melodic line with a long note in the first measure, followed by a descending line. The bottom staff has a similar line, often in octaves.

Fg.



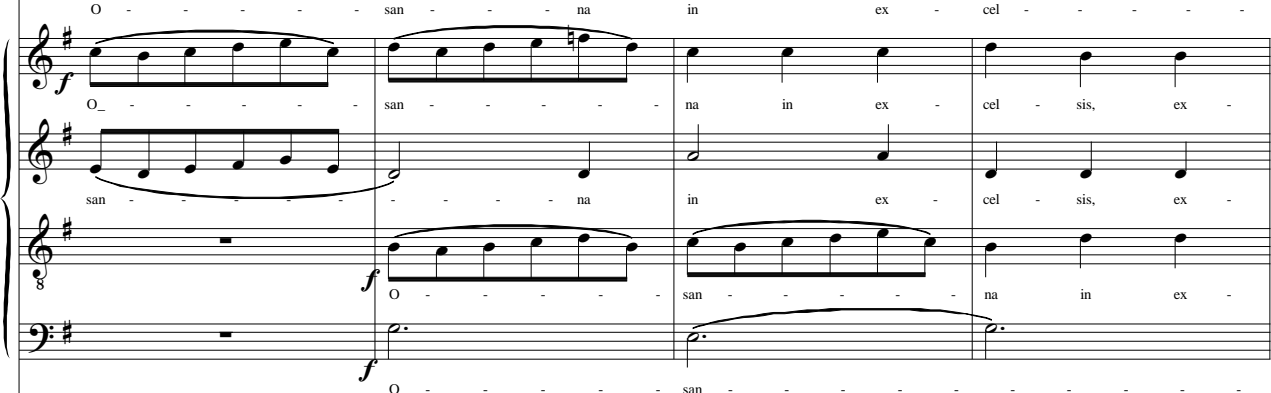
One staff for the bassoon part in G major. It starts with a rest, then has a melodic line with a long note in the first measure, followed by a descending line.

cor 1



Four staves for the first horn section in G major. The top two staves have vocal lines with lyrics: "na, O - san - na, O - - - - - san - - - - -". The bottom two staves have instrumental accompaniment.

cor 2



Four staves for the second horn section in G major. The top two staves have vocal lines with lyrics: "O - - - - - san - - - - - na in ex - cel - - - - -". The bottom two staves have instrumental accompaniment.

vl.



Two staves for the violin part in G major. Both staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Vla.



One staff for the viola part in G major. It plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Vc.



One staff for the cello part in G major. It plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Cb.



One staff for the double bass part in G major. It plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

org.



One staff for the organ part in G major. It starts with a rest, then has a melodic line with a long note in the first measure, followed by a descending line.

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

na, O - - - san - na in ex - cel - - - sis.
sis, O - san - na in ex - cel - - - sis.
san - - - na O - san - na in ex - cel - - - sis.
sis, O - san - na in ex - cel - - - sis.
cel - - - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis.
cel - - - sis, O - - - san - na in ex - cel - - - sis.
na, - - - - O - - - san - na in ex - cel - - - sis.

Agnus Dei

Andante

ob.



hns.



Andante

The oboe and horn parts begin with a series of notes marked *f* (forte). The oboe part features a melodic line with some grace notes, while the horn part provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked *Andante*.

Fig.



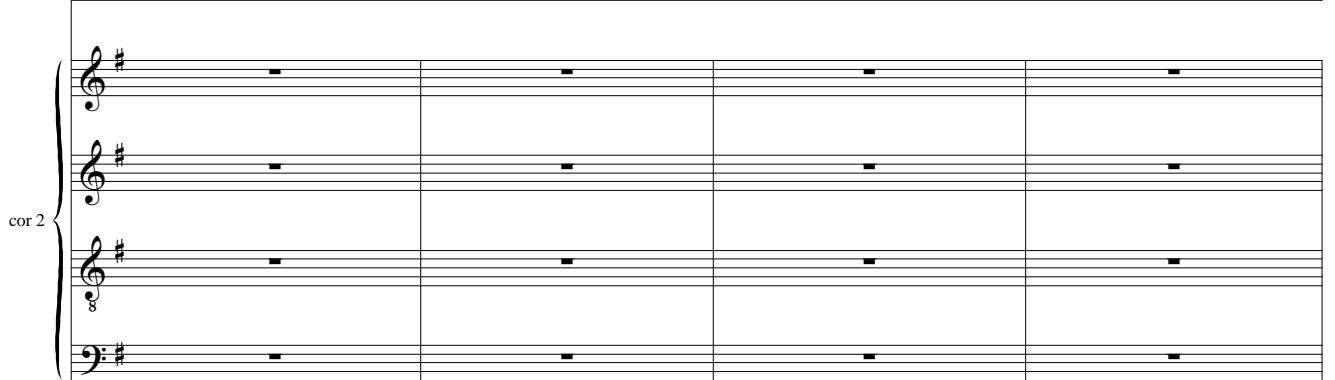
The fagotto part begins with a series of notes marked *f* (forte). The tempo is marked *Andante*.

cor 1



The first cornet part is currently silent, indicated by a horizontal line across the staff. The tempo is marked *Andante*.

cor 2



The second cornet part is currently silent, indicated by a horizontal line across the staff. The tempo is marked *Andante*.

Andante

vl.



The violin part features a complex texture with multiple voices, including *f* (forte) and *p* (piano) dynamics. The tempo is marked *Andante*.

Vla.



The viola part begins with a series of notes marked *f* (forte). The tempo is marked *Andante*.

Vc.



The violoncello part begins with a series of notes marked *f* (forte). The tempo is marked *Andante*.

Cb.



The contrabbasso part begins with a series of notes marked *f* (forte). The tempo is marked *Andante*.

org.



The organ part begins with a series of notes marked *f* (forte). The tempo is marked *Andante*.

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

A - - - gnus De - i qui tol - - - lis pec - ca - - - ta

A - - - gnus De - i qui

A - - - gnus De - - - i qui tol - - - lis pec - ca - - - ta

p

p

p

p

f

f

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ta, pec - ca - - - ta mun - - - di, pec - - -
mun - - - di, pec - ca - - - ta mun - di, pec -
di, pec - ca - - - ta mun - - - di, qui
lis pec - ca - - - ta mun - - - di, pec -
A - - - gnus De - i qui tol - - - lis
tol - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - di, pec - - -
A - - - gnus De - - - i qui

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ca - - - ta mun - - - di, *pp* mi - se - re - re, mi - se - re - re

ca - ta mun - - - di, *pp* mi - se - re - re, mi - se -

di, pec - ca - - ta mun - di mi - se - re - re, mi - se - re - re,

tol - lis pec - - ca - - ta mun - di, *pp* mi - se - re - re, mi - se -

ca - - ta mun - - - di.

pec - - ca - - ta mun - di.

ca - - ta mun - - - di.

tol - - - lis pec - ca - - - ta mun - di.

fp *fp* *fp*

fp *fp* *fp*

p *p* *p*

p *p* *p*

p *p* *p*

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

no - - - - bis. *f* A - gnus De - i qui tol - lis pec -

re - re no - - - - bis. *f* A - gnus De - i qui tol - lis pec -

no - - - - bis. *f* A - gnus De - i qui tol - lis pec -

re - re, no - - - - bis. *f* A - gnus De - - - - i qui tol - lis pec -

f A - gnus De - - - - i qui tol - lis pec - ca - - - -

f A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - - - -

f A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - - - -

fp

f

f

f

f

ob.
hns.
Fg.
cor 1
cor 2
vl.
Vla.
Vc.
Cb.
org.

ca - ta mun - di, *pp* mi - se -
ca - ta, pec - ca - ta mun - di, *pp* mi - se - re - re,
ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, *pp* mi - se - re - re,
ca - ta, pec - ca - ta mun - di, *pp* mi - se -
ta, pec - ca - ta mun - di
ta, pec - ca - ta mun - di
ta, pec - ca - ta mun - di
ta pec - ca - ta mun - di *fp*
fp
p
p
p

ob. *p*

hns. *p*

Fg. *pp*

cor 1
re - re, mi - se - re - re no - bis, no - bis.
mi - se - re - re no - bis, no - bis.
mi - se - re - re no - bis, no - bis.

cor 2
pp re - re, mi - se - re - re no - bis, no - bis.
pp mi - se - re - re no - bis, no - bis.
pp mi - se - re - re no - bis, no - bis.

vl. *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

org. *pp*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. It features multiple staves for woodwinds (oboe, horn, fagot), brass (cornets 1 and 2), strings (violin, viola, violin/cello, double bass), and organ. The vocal parts include a soloist and a choir. The score is in G major and common time. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal parts sing a Latin phrase: 're - re, mi - se - re - re no - bis, no - bis.' The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *fp* (fortissimo).

Allegro
f

ob.

hns.

Allegro
f

Fg.

cor 1

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

cor 2

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

A - gnus De - i qui to - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

Allegro
f

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

do - na no - bis pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, do - na

do - na no - bis pa - - - - - cem, pa - - - - -

do - na no - bis

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

do - na no - bis pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, do - - - - - na
 cem, do - na no - bis pa - - - - - cem, pa - - - - - cem,
 no - bis pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem,
 pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, pa - - - - - cem, do - na
 cem, do - na no - - - - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na
 pa - - - - - cem, do - - - - - na no - - - - - bis, do - - - - - na
 pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na
 no - bis pa - - - - - cem, do - - - - - na no - - - - - bis,
 pa - - - - - cem, do - - - - - na no - - - - - bis, do - - - - - na

ob.

hns.

Fg.

cor 1

cor 2

vl.

Vla.

Vc.

Cb.

org.

no - - - bis pa - - - - - cem.

cem, do - na no - bis pa - - - - - cem.

no - - - bis pa - - - - - cem.

no - - - bis pa - - - - - cem.

bis pa - - - - - cem.

no - - - bis pa - - - - - cem.

no - - - bis pa - - - - - cem.

6.

ANNEX.

I.
ABREUJAMENTS.

Arxius i biblioteques.

Ph

València. Catedral. Arxiu capitular. Col·lecció de Pahoner.

ADG

Girona. Arxiu diocesà.

ADP

València. Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Patriarca). Arxiu documental.

AEM

Madrid. Monasterio de la Encarnación. Archivo documental.

AHN

Madrid. Archivo Histórico Nacional.

AMP

València. Real Colegio Seminario de Corpus Christi "Patriarca". Arxiu de música.

ARV

València. Arxiu Històric del Regne.

BNE

Madrid. Biblioteca Nacional de España.

BUV

Biblioteca Universitària de València

ACCC

Córdoba. Archivo capitular. Actas capitulares.

ACCG

Girona. Arxiu capitular. Actes capitulars.

ACCV

València. Arxiu capitular. Actes capitulars.

ADCV

València. Arxiu capitular. Documents amb especials referències.

ACCT

Tui. Archivo capitular. Actas capitulares.

ADCG

Girona. Arxiu capitular. Documents.

AHVM

Madrid. Archivo Histórico de la Villa.

AGPR

Madrid. Palacio Real. Archivo general.

AMCC.

Córdoba. Archivo capitular. Archivo de música.

AMCG.

Granada. Archivo capitular. Archivo de música.

AMCO

Oriola. Arxiu capitular. Arxiu de música.

AMCS

Sogorb. Arxiu capitular. Arxiu de música.

AMCT

Tui. Archivo capitular. Archivo de música.

AMCV

València. Arxiu capitular. Arxiu de música.

AMCG

Girona. Arxiu capitular. Arxiu de música.

EPCV

València. Arxiu capitular. Col·lecció d'espècies perdudes.

AMMM

Barcelona. Monestir de Montserrat. Arxiu de música.

APCV

València. Arxiu capitular. Protocols.

ACCCA

Cartagena. Archivo capitular. Actas capitulares.

AACCSA

Salamanca. Archivo capitular. Actas capitulares.

AMCSA

Salamanca. Archivo capitular. Archivo de música.

BNCAT

Barcelona. Biblioteca Nacional de Catalunya.

Veus.

S

Tiple

A

Alt

T

Tenor

B

Baix

Instruments.

fl

Flauta

ob

Oboè

cl

Clarinet

cln

Clarí

fg

Fagot

bsn
Baixó

hn
Trompa

ctn
Cornetí

vl
Violí

vla
Viola

vc
Violoncèl

cb
Contrabaix

bsb
Basso

acc
Acompanyament

clv
Clavecí

org
orgue

II.
BIBLIOGRAFIA

II. 1.
BIBLIOGRAFIA GENERAL

AIERDI, Joaquim:

Dietari. Notícies de València i son Regne de 1661 a 1664 i de 1667 a 1679. A cura de Vicent Josep Escartí. Ed. Barcino. Barcelona, 1999.

ALBERCH I FUGUERAS, Ramon / CASTELLS I CALZADA, Narcís:

La Població de Girona (segles XIV – XX). Institut d'estudis gironins. Generalitat de Catalunya. Girona, 1.985.

ALÉN, M^a Pilar:

La crisis del villancico en las catedrales españolas (ss. XVIII-XIX). En "De musica hispánica et aliis". Vol. II. E. Casares y C. Villanueva (eds.). Santiago de Compostela, 1.990.

Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII. España en la música de occidente. Vol. II. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

ANES, Gonzalo:

El Madrid del XVIII. En "Historia 16". Año XXIV n^o 285. Madrid, 2.000.

ANGLÉS, Higinio / SUBIRÁ, José:

La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1.941.

La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV y XVI). 2 vol. Barcelona, 1947, 1951.

La música a Catalunya fins el segle XVIII. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1988. (Reproducció de l'edició de 1.935).

AROCA, Jesús:

Cancionero musical y poético del siglo XVIII, recogido por Claudio de la Sablonara y transcrito en notación moderna por. Madrid, 1916.

ARDIT, Manuel:

Revolución burguesa y revuelta campesina. Ariel. Barcelona, 1977.

ARAIZ, Andrés:

Historia de la música religiosa en España. Labor. Barcelona, 1.942.

ARTERO, José:

Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII, en AM. Vol. II, 1.947.

Grandes Maestros ignorados. En ESM. Vol. I, 1.930.

ARTOLA, Miguel:

Los afrancesados. Amb pròleg de Gregorio Marañón. Turner. Madrid, 1976.

BARBASTRO GIL, Luís:

Los Afrancesados. Primera emigración política del siglo XIX español (1813-1820). C.S.I.C. Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Diputación de Alicante. Madrid, 1.993.

BARBAUD, P.:

La Musique, discipline scientifique. Dunod. París, 1.968.

BATLLORI, Miquel:

Història, Classicisme i Filosofia al segle XVIII: Gustà, Pou i els Masdéu. Biblioteca d'estudis i investigacions. Vol. XI. Tres i Quatre. Barcelona, 1.998.

BATLLORI, Miguel / et altri:

Estètica i musicologia neoclàssiques, Esteban de Arteaga. Biblioteca d'estudis i investigacions. Vol. XXIX. Tres i Quatre. València, 1.999.

BLANES ARQUÉS, Luís:

Música Sacra y Modernidad. Personalidad del Padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y de sus escritos. Tesi doctoral. Promolibro. València, 1.999.

BLAUKOPF, Kurt:

Sociología de la música. Introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales. (Traducció castellana de l'edició original alemanya de 1.950 i pròleg de Ramón Barce). Real Musical. Madrid, 1.988.

BOYS, Guy:

La revolución del año mil. Crítica. Barcelona, 1991. (Traducció castellana de Gonzalo Pontón Gijón, de l'original: La Mutation de l'an mil. Lournand, village mâconnais, de l'Antiquité au féodalisme. Arthème Fayard. París, 1987).

BOMBI, Andrea:

Música italiana en Valencia en el siglo XVIII, en "Artigrama" n°12 (1.996-97).

BONASTRE, Francesc:

El barroc català. Girona, 1.978.

BONASTRE, Francesc / MARTÍN / CLIMENT, José:

Guía para los principiantes que deseen iniciarse en la composición de la música. (Manuscrit de Pere Rabasa existent a l'arxiu del Patriarca de València). Barcelona, 1.990.

BRENET, Michel:

Diccionario de la música histórico y técnico. Iberia - Joaquín Gil. Barcelona, 1.946.
(Traducció castellana de José Barberá / J. Ricart /Aurelio Capmany).

BUENO, Fco. Carlos:

Historia de la ópera en Valencia. Tesi doctoral. Universitat de València, 1997.

BOIX, Vicente:

Historia de Valencia. València, 1845.

CACCINI, Giulio:

Le nuove musiche. [Revisió de H. Wiley Hitchcock de l'original publicat per Marescotti. Firenze, 1601]. A-R editions, inc. Madison (New York), 1970.

Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. [Revisió de H. Wiley Hitchcock de l'original publicat per Marescotti. Firenze, 1614]. A-R editions, inc. Madison (New York), 1970.

CALVO PÉREZ, Julio:

Tres biografías lingüísticas en torno a Cuenca. III. Lorenzo Hervás y Panduro: un científico a caballo entre dos mundos. Excma. Diputación Provincial. Cuenca, 1991.

Semblanza de José Antonio Conde. Excma. Diputación Provincial. Serie LINGÜÍSTICA – FILOLOGÍA nº 9. Cuenca, 2.001.

CAMPO, Domingo:

Haydn. Península. Barcelona, 1.999.

CANDÉ, Roland de:

Historia de la música antigua y barroca. Vol. II. Del Prado. Madrid, 1.992.
(Traducció castellana de la versió original d'Editions Seuil. 1.978).

CAPDEPÓN, Paulino:

El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en el Escorial. Ediciones escurialenses. Madrid, 1.993.

CAPDEPÓN, P. / GARCÍA, J.M. / SCHMITT, T. / PÉREZ, R. M.:

La música en la Catedral de Segorbe (siglo XVIII). Fundación Dávalos-Flecher. Castelló, 1.996.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José:

La música en las catedrales durante el siglo XVIII. Francisco José García El Españolito (1.730-1.809). Diputación Provincial. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1983.

CASARES, Emilio:

La música barroca: análisis formal e ideológico. En "La música en el Barroco". Oviedo, 1.977.

CASAS, Mariano:

L'itinerari valencià de Lady Holland. Consell valencià de cultura. Sèrie minor núm.60. València, 2.003.

CATTOI, Blanca:

Apuntes de acústica y escalas exóticas. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1.985.

CIVIL CASTELLVÍ, Francesc:

La Capilla de música de la Catedral de Gerona, (Siglo XVIII). Anales del Instituto de estudios gerundenses. Vol. XIX (Girona, 1.968-9).

COLLES, H. C.:

La evolución de la música. Taurus. Madrid, 1.982. (Traducció castellana de José María Martín Triana, de l'original: "The Growth of music. A Study in Musical History". Oxford University Press. London, 1.978).

CLIMENT BARBERÀ, José:

Historia de la música valenciana. Rivera Mota. València, 1.989.

La música en el XVII valenciano. La Ilustración valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana. València, 1.985.

La saga de los Plasencia. Real Academia de Cultura Valenciana. Sección de Musicología. València, 2000.

Orguens i Organistes Catedralicis de la Valencia del S. XIX. Lo Rat Penat. València, 2002.

Polifonía española. Juan Bautista Comes. Unión Musical Española. Madrid, 1.963.

Villancico Barroco valenciano. Sèrie minor. Consell valencià de cultura. Generalitat Valenciana. València, 1.977.

CLIMENT, J. / MADRID, R.:

Manuel Narro Campos (1.729-1.776). Obras de Tecla. real Academia de Cultura Valenciana. València, 2.000.

CHAILLEY, Jacques:

Compendio de musicología. Directorio de musicología española por Ismael Fernández Cuesta. Alianza. Madrid, 1.991. (Versió castellana i notes de Santiago Martín Bermúdez, de l'original: "Précis de musicologie". Presses Universitaires de France, 1.958).

40.000 ans de musique. Plon. París, 1.961.

Cours d'histoire de la musique. Leduc. París, [1.967] 1985.

La musique et la musicologie. Van de Velde. Tours, 1.980.

DART, Thurston:

Interpretación de la música. Victor Lerú. Buenos Aires, 1.978. (Traducció castellana de Nilda G. Vineis, de l'original: "The Interpretation of music". Hutchinson. London, 1.975).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio:

Sociedad y Estado en el S. XVIII español. Ariel. Barcelona, 1984.

DUBY, Georges.:

Guerreros y Campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea (500 – 1200). Siglo XXI. Madrid, 1987. (Traducció de José Luis Martín de l'edició francesa *Guerriers et Paysans*. Gallimard. París, 1973. Títol original: *The early growth of the European economy – Warriors and Peasants from the Seventh to the Twelfth Century*. Weindenfeld and Nicholson. London, 1973).

ECO, Umberto:

Como se hace una tesis. Gediasa. Barcelona, 1.997. (Versió castellana de Lucía Baranda i Alberto Clavería, de l'original: "Come si fu una tesi di laurea". Tascabili Bompiani, 1.977).

ERPF, H.:

Analyse. En "Musik in Geschichte und Gegenwart". Vol. I. Bärenreiter. Kassel-Bâle, 1.949-51.

ESCRIG, Joaquim:

Cronologies històriques valencianes. Carena. València, 2001.

EXIMENO, Antonio:

Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante. 2 vol. Sociedad de Bibliófilos españoles. Madrid, 1872-73.

FUBINI, Enrico:

La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza. Madrid, 1.988. (Traducció castellana de Carlos G. Pérez de Aranda, de l'original: "L'estetica musicale dall' antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi". Einaudi editore. Torino, 1.976).

El Romanticismo: entre música y filosofía. Col·lecció: estètica & crítica, dirigida pel Dr. Romà de la Calle. Universitat de València. València, 1.999. (Traducció castellana M. Josep Cuenca).

Los Enciclopedistas y la música. Col·lecció estètica & crítica, dirigida pel Dr. Romà de la Calle. Universitat de València. València, 2002. (Traducció castellana de M. Josep Cuenca, de l'original: "Gli enciclopedisti e la musica". Einaudi editore. Torino, 1971).

FUSTER, Joan:

Nosaltres els valencians. Edicions 62. Barcelona, 1.992.

GALLEGO, Antonio:

La música en tiempos de Carlos III. Alianza. Madrid, 1.988.

GARCÍA FRAILE, Dámaso:

Órgano hispánico y fiesta barroca. En Actas del simposio internacional "*El órgano hispánico en Castilla y León*" (Salamanca, 1996). Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. Zamora, 1999.

GARBAYO, Javier:

Balius Vila, Jaime, en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Vol. 2 pp. 111-113. SGAE. Madrid, 1999.

GENOVÉS AMORÓS, Vicent:

Estancia en Valencia del rey don José I. València, 1929.

Valencia y el mariscal Suchet. Anales del Centro de Cultura Valenciana, núm. 36. València, 1955.

València contra Napoleó. L'estel. València, 1.976.

GIRONA ALBUIXECH, Albert/ et altri:

Història contemporània del País Valencià. Tabarca universitat. València, 1.992.

GISBERT, Rafael:

Gomis. Un músico romántico y su tiempo. Exm. Ajuntament. Ontinyent, 1.988.

GÓMEZ GUILLÉN, Román:

La orquesta de la Catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796. En RM . Vol. VIII, nº 2. Madrid, 1985.

GOMIS, Joseph:

Méthode de solfège et de chant.... première partie. Pleyel. París, s/d. ¿1.826...? (Any deduït d'una carta de G. Rossini, inclosa en la tercera pàgina, amb data de 1.826).

HERGUETA, Narciso:

Profesores músicos de la Real Capilla de S.M. según documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, Capellán de altar. (Manuscrit). Madrid, 1.898.

HERNÁNDEZ MARCO, José Luis / ROMERO GONZÁLEZ, Juan:

Feudalidad, burguesía y campesinado en la Huerta de Valencia. Exm. Ajuntament. València, 1.980.

IBÁÑEZ MIRAVETE, Joaquín Tomás:

(tret de la darrera pàgina) **Biografías de los Reverendísimos é Ilmos. Sres. Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela, desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta Ciudad. Folletín de la “Crónica”.** Orihuela, 1.856. Còpia facsímil. Servicio de reproducción Librerías París-Valencia. València, 1.996.

IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto / MÉNDEZ CRUCES, Plácido:

Evocación histórica de la ciudad de Tui y sus antiguas ruas. Pròleg de Miguel A. González García. Imprenta Juvia. Tui (Pontevedra), 2.000. Primera edició 2.000.

IGLÉSIES, Josep:

El cens del comte de Floridablanca, 1.787. Fundació S. Vives Casajoana. Barcelona, 1.969.

JAMBOU, Louis:

¿Un órgano español – valenciano en el siglo XVII?. Ponència llegida en el Simposi internacional “Tiento a Cabanilles” celebrat a València. Actes de l'esmentat congrés. València, novembre de 1.994.

KASTNER, Santiago Macario:

Notas sobre la música en la Catedral de Túy. En AM. Vol. XIII (1.958).

LADERO QUESADA, Miguel A.:

Historia universal. Edad Media. 2 vol. Vicens Vives. Barcelona, 1.992. Primera edició 1.987.

LAMARCA, Luís:

El Teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días. Imprenta de J. Ferrer de Orga. Valencia, 1.840. Reproducció facsímil de Librerías París Valencia. València, 1.999.

LEÓN TELLO, Francisco José:

La teoría de la música española en los siglos XVII y XVIII. Madrid, 1.974.

Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII. En RM. Vol. IV, nº 1 (1.981).

LEUCHTER, Erwin:

Ensayo sobre la evolución de la música en occidente. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1.946.

LLUESMA I ESPANYA, Josep Antoni:

Los órganos de Santa María de Sagunto y el mundo musical de su entorno. En CABANILLES, núm. 33 de gener - març. València, 1.999.

LÓPEZ -CALO, José:

Pons, José. En "The New Grove Dictionary of Music and Musicians". Vol. XV. Stanley Sadie (ed.). Macmillan Publishers Limited. London, 1.980.

Historia de la música española. "El siglo XVII". Col. Alianza Música vol. III. Alianza. Madrid, 1.985.

Barroco - estilo galante – clasicismo. En Actas del "Congreso Internacional: España en la música de occidente". 2 vol. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.987.

El Patrimonio musical sacro español del siglo XVII. Actas de las "II Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio". (Juny de 2.002). Excm. Ajuntament. Xàtiva, 2.003.

LÓPEZ-CORDÓN, M^a Victoria et altri.

La Casa de Borbón. Vol I (1.700-1.808). Alianza Historia. Madrid, 2.000.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo:

Breviario de Historia de la Música Valenciana. Ed. Piles. València, 1.985.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fco. Javier:

Aspectos de la música del siglo XVIII. Conservatorio Superior de Música. Sevilla, 1.994.

MARCELLO, Benedetto:

El Teatro a la Moda. Casa Mozart. Lima, s.d. ([Edició d'als voltants dels anys 40] traducció de l'original: "Il Teatro alla Moda ossia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, & eseguire l'Opere Italiane in Musica all, uso moderno. Nel quale si danno Avvertimenti utili, e necessarij á Poeti, Compositoti di Musica, Musici dell' uno, e dell' altro sesso, Impresarj, Sounatori, Ingegneri, e Pittori di Scene, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparses, Suggestori, Copisti, Protettori, e Madri di virtuose, & altre Persone appartenenti al Teatro". Venezia, 1.720).

MARTÍN MORENO, Antonio:

Historia de la Música española. Col·lecció Alianza Música vol. IV "El siglo XVIII". Alianza. Madrid, 1.985.

MÁS GALVANY, C.:

Religiosidad y reforma de la Iglesia, en la Ilustración valenciana. Generalitat valenciana. València, 1.984.

MASSIN, Jean i Brigitte:

Wolfgang Amadeus Mozart. Turner. Madrid, 1.987. (traduït per Isabel de Asumendi de l'original francès de Librairie Arthème Fayard. París, 1.970).

MERCADER RIBA, Juan:

José Bonaparte Rey de España, 1.808 – 1.813. Historia externa del reinado. CSIC. Instituto de Historia “Jerónimo Zurita”. Madrid, 1.971.

José Bonaparte Rey de España, 1.808 – 1.813. Estructura del estado español bonapartista. CSIC. Instituto de Historia “Jerónimo Zurita”. Madrid, 1.983.

MITJANA, Rafael:

La Música en España. (Arte religioso y arte profano). Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.993. (Traducció de Lourdes Pérez González, de l'original “La musique en Espagne”. En “Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire”. A. Lavnac / Editions Delagrave. París, 1.920).

MOLINER, María:

Diccionario Manual e ilustrado de la Lengua Española. Gredos, Madrid, 1.991.

MOLL ROQUETA, Jaime:

Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII. En AM. Vol. XXIV. (1.969).

MOORE, Douglas:

Guía de los estilos musicales. Taurus. Madrid, 1.981. (Traducció de l'original: “A guide to Musical Styles”. W.W. Norton Co. Inc. , New York, 1.962).

MOZART, Wolfgang Amadeus:

Cartas. Muchnik. Barcelona, 1.986.(Amb selecció i pròleg de Jesús Dini. Traducció i notes de Miguel Sáenz).

PALACIOS, José Luís:

José Pradas Gallén, el último barroco valenciano. Castelló, 1.994.

El último villancico barroco valenciano. Castelló, 1.995.

PAHONER, J.:

Recopilación de especies perdidas pertenecientes a esta S. I. M. y sus dependencias, donde se hallan anotadas o continuadas varias Constituciones, Ordinaciones, Deliberaciones, Privilegios, Bulas, Providencias, Estatutos y Diferentes ejemplares del caso. Manuscrit de 14 volums (amb signatura núm. 1.758) que es conserva a l'arxiu documental de la catedral de València.

PARADA y BARRETO, José:

Pons, José. En Diccionario de celebridades musicales. (sd.)

PAULY, R. G.:

La Música en el período Clásico. Editions Víctor Leru. Buenos Aires, 1.980.

PAVÍA, Josep:

La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1.986.

PEDRELL, Felipe:

Diccionario técnico de la música. 2ª edición. Isidro Torres Oriol. Barcelona, (sd.) Reproducció facsímil de Librerías París-Valencia. València, 1.992.

Cancionero popular español. Barcelona, 1.958.

Músicos contemporáneos y de otros tiempos. Sociedad de ediciones literarias y artísticas. París, 1.908.

P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano. Biblioteca Villar. Unión Musical Española. Madrid, 1.920.

PELINSKI, Ramón:

La polifonía vocal española del siglo XVIII y sus formas de escribirla. AM. Vol. XIV. (1.969).

PRECIADO, Dionisio: “¿Qué son las varillas o varetas musicales?”. En *Revista de Musicología* II, núm. 2 : 345-347, de 1.979. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1.980.

PINGARRÓN SECO, Fernando:

La música en la parroquia de San Martín de Valencia (SS. XVI – XX). En Cabanilles, vol 1-2 de gener – març. València, 1.982.

La música al palau reial de València al segle XVIII. En Cabanilles, vol 5 de gener – març. València, 1.983.

QUEROL, Miguel:

Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli. Transcripción y estudio por. Barcelona, 1.949

Pons, José. En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. X. Bärenreiter. Kassel, 1.962.

Un Teórico y un Cancionero en nuestra Polifonía Renacentista. Discurso del Académico de Número Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Roso leído en el acto de su recepción pública el día 12 de Noviembre de 1.972 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Exm. Ajuntament. Vinaròs, 1.972.

Los orígenes del Barroco español. Lección inaugural del curso 1.973-74. Memoria anuario del Conservatorio Superior de Música. València 1.972-74.

RICHTER, Athanasius:

Musurgia Universalis. [1.650] Bärenreiter, Basel, 1.988.

RIPOLLÉS, Vicenç:

El Villancico i la Cantata valenciana del segle XVIII a València. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1.935.

ROBLEDO, L.

Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la catedral de Granada el año 1.800, en *RMS*, III, 1.980. pp.285-9.

ROUSSEAU, J.J.:

Dictionnaire de musique. Ouvres complètes, tome septième. Librairie Hachette. París, 1.906.

RUBIO, Samuel:

La Polifonía Clásica. Biblioteca “La ciudad de Dios”. El Escorial, 1.956).

RUÍZ de LIHORY, José (Barón de Alcahalí):

Diccionario biográfico y crítico. Establecimiento tipográfico Doménech. Valencia, 1.903. (Servicio de reproducción de libros París-Valencia. Copia facsímil. València, 1.987).

La música en Valencia. Establecimiento tipográfico Doménech. Valencia, 1.903. (Servicio de reproducción de libros París-Valencia. Copia facsímil. València, 1.987).

RUÍZ TORRES, P.:

El País Valenciano, en “España en el siglo XVIII”. Crítica. Barcelona, 1.985.

SADIE, Stanley:

Mozart. Muchnik. Barcelona, 1.985. (Traducció de Pablo Sorozábal Serrano de l'original anglès *The new grove Mozart*. Macmillan. London, 1.981).

SALAZAR, Adolfo:

La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla. Colección Austral. Espasa-Calpe Madrid, 1.953.

SALDONI, Baltasar:

Diccionario biográfico - bibliográfico de efemérides de músicos españoles. 4 vol. Antonio Pérez Dubrull. Madrid, 1.868, 1.880, y 1.881. (Edición facsímil de la primera, preparada por Jacinto Torres, con índices completos de personas, materias y obras. Ministerio de Cultura. Edición separada de los índices, Instituto de Bibliografía Musical. Madrid, 1.968).

SANCHIS GUARNER, Manuel:

La ciutat de València. Síntesi d'història i de geografia urbana. Generalitat Valenciana / Universitat de València / Exm. Ajuntament. València, 1.972.

SARRAILH, Jean:

La España ilustrada en la 2ª mitad del siglo XVIII. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1.985.

SORIANO FUERTES, Mariano:

Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1.850. 4 vols. Imprenta de Narciso Ramírez, Barcelona-Madrid, 1.855-59.

SORIANO, José:

Relación de la función cívico - religiosa que se celebró en el aniversario de las víctimas sacrificadas por el despotismo en 1.817 y 1.819. Imprenta Ferrer de Orga. València, 1.821.

SUBIRÁ, José:

Historia de la música española e iberoamericana. Salvat. Barcelona, 1.957.

La música de cámara en la corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX. En AM. Vol. I. (1.946).

TOSCA, Tomàs Vicent:

Compendio Matemático. Tratado VI de la música especulativa y práctica. Antonio Bordazar. València, 1.754.

TRAGGIA, Manuel:

Historia de lo que padecieron los Carmelitas Descalzos de la Provincia de Aragón y Valencia, y también las Monjas de esta Orden, en la guerra pasada desde 1.808 a 1.814. (Manuscrit de 249 fulls).

TRILLO, Joám / VILLANUEVA, Carlos:

La música en la catedral de Tui. Exma. Diputación de la Coruña. A Coruña, 1.987.

VIDAL MANZANARES, César:

Diccionario de los papas. Península. Barcelona, 1.997.

VILLALBA MUÑOZ, Luís:

Últimos músicos españoles del siglo XIX. Ildefonso Alier. Madrid, 1.914.

VILLALMAZO, Jesús:

La música en la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII.

Generalitat valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. València, 1.992.

VILLAR i TORRENS, Josep Maria:

Carles Baguer, organista de la seu de Barcelona. El clasicisme musical a Catalunya. Graó. Barcelona, 1.995.

VOLBACH, Fritz:

La orquesta moderna. Labor. Barcelona, 1.928. (Traducció castellana de Roberto Gerhard).

VITOUX, Frédéric:

Rossini. Alianza. Madrid, 1.989. (Traducció castellana de Daniel de la Iglesia, del original: Gioacchino Rossini. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Seuil. 1.986).

ZABALA, Arturo:

La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII. Instituto de Literatura y estudios filológicos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial. València, 1.960.

El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial. València, 1.982.

WELLESZ, Egon.:

Música Bizantina. Labor. Barcelona, 1.930. (Traducció de l'original alemany de 1.926 de Roberto Gerhard).

AA. VV.:

Diccionario de la música. Baix la direcció de Marc Honegger. Espasa-Calpe. Madrid, 1.988. (Edició castellana a càrrec de Tomás Marco, amb traducció de Carlos J. Costas).

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. 11 vol. Baix la direcció d' Emilio Casares Rodicio. SGAE. Madrid, 1.999.

Diccionario Manual e ilustrado de la Lengua Española, Espasa-Calpe. Madrid, 1.927.

Diccionario técnico de la música. Isidro Torres Oriol. Barcelona, 1.894 [Reproducció facsímil de Librerías París-Valencia. València, 1.992].

Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie: Espagne-Portugal. Directeurs A. Lavignac et L. de la Laurencie. Librairie Delagrave. Paris, 1.920.

Encyclopédie Larousse de la musique. 4 vol. Sous la direction de Marc Vignal. Librairie Larousse. Paris, 1.982.

España y la Revolución Francesa. Jean-René Aymes (ed.). Crítica. Barcelona, 1.989.

Grande enciclopedia della musica classica. Armando Curzio editore. Roma, 1.980.

Grandes Imperios y civilizaciones. 20 vol. Sarpe. Madrid, 1.985.

Genios de la música española. 2 vol. Zacos. Madrid, 1.981.

Historia de España. Dirigida por el Dr. Manuel Tuñón de Lara, 10 vol. VII: "Centralismo, Ilustración y agonía del Antiguo Régimen". Labor. Barcelona, 1.989. (1ª edición 1.980).

Historia de España. Dirigida por A. Domínguez Ortíz, 12 vol. IX: "La transición del Antiguo al Nuevo régimen (1.789-1.814). Planeta. Barcelona, 1.988.

Historia de Valencia. Dirigida per Antoni Furió / J. Vte. García / Javier Martí. Universitat de València. Prensa Valenciana. València, 1.999.

Història del País Valencià, vol. IV. L'època Borbònica fins la crisi de l'antic règim. Edicions 62. Barcelona, 1.990.

Historia del pueblo valenciano. 3 vol. Prensa Valenciana. València, 1.983.

Historia de la música de la Comunidad Valenciana. Prensa Valenciana. València, 1.992.

Historia general de la Música. 4 vol. Dirigida per Alec Robertson. ISTMO/Alpuerto. Madrid, 1.985. (Traducció castellana d'Aníbal Froufe, del original: "The Pelican History of Music". Penguin Books Ltd., de Harmondsworth, Middlesex (England), 1.966).

La Música en España en el siglo XVIII. Malcom Boyd / Juan José Carreras (eds.). Cambridge University Press. Madrid, 2.000.

La Música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII). [Obres de Sebastián Durón, José de Torres, José de Nebra, Francisco Corselli, Antonio Ugena]. Paulino Capdepón (eds.). La Librería. Patrimonio Nacional. Madrid, 1.992.

Música de la Catedral de Segorbe. [Obres de Ginés Pérez, Comes, Azín, Settimio, Babán, Morata, Ortells, etc, transcripcions de J. Climent]. La Luz de las Imágenes. València, 2.001.

II. 2. **BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA.**

II.2.1. ANÀLISI:

BONACCORSI, Nunziata :

L'ornamentazione ovvero l'arte d'abbellire in musica. I principi della buona esecuzione: avvertimenti e regole, teoria e pratica. Col. Intelligenzie & concertare 6. Ed. Armelin Musica. Padua, 2.002.

CHAILLEY, Jacques:

Traité historique d'Analyse harmonique. (Nouvelle édition entièrement refondue du Traité historique d'Analyse musicale [1.951]). Alphonse Leduc. Paris, 1.981.

COOPER, Grosvenor / MEYER, Leonard B.:

Estructura rítmica de la música. Idea Book. Barcelona, 2000. (Traducció de T. Paul Silles de l'original: The Rhythmic Structure of Musica. The University of Chicago. Chicago, 1.960).

DESSPORTES, Yvonne / BERNAUD, Alain:

Manual práctico para el reconocimiento de los estilos desde Bach a Ravel. Ed. Real Musical. Madrid, 1.995. (Traducció castellana de l'original: Manuel pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel. Gérard Billaudot editions. París, 1.979).

GRAETZER, Guillermo:

Los adornos en las obras de J. S. Bach. Edición modificada y ampliada. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1.989. (Primera edició 1.965).

FORTE, Allen / GILBERT, Steven E.:

Introducción al análisis schenkeriano. Ed. Labor. Barcelona, 1.992. (Pròleg i traducció castellana de Pedro Purroy Chicot, de l'original: Introduction to Schenkerian Analysis. W.W. Norton & Company, Inc. 1.982).

LARUE, Jan:

Análisis del estilo musical. Labor. Barcelona, 1.989. (Traducció castellana de Pedro Purroy Chicot, de l'original: "Guidelines for style Analysis". Norton & Company, Inc. London, 1.970).

LUSSY, Mathis :

El ritmo musical, su origen, función y acentuación. (Traducció castellana de Pascual Quaratino). Ricordi Americana. Buenos Aires, [1.945] 1.986.

MESSIAEN, Olivier:

Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1.949-1.992). (set volums). Alphonse Leduc. Paris, 1.994.

MEYER, Leonard B.:

Style and music. Theory, history and ideology. The University of Chicago Press. Chicago and London, 1.996.

NATIEZ, Jean Jacques:

Musicologie générale et sémiologie. Christian Bourgois. Paris, 1.987.

ROSEN, Charles:

El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven. Ed. Alianza. Madrid, 1.986. (Traducció castellana d'Elena Giménez Moreno, amb revisió de José M^a. Martín Triana, de l'original: "The Classical Style - Haydn, Mozart, Beethoven". Charles Rosen, 1.972).

RUE, Jan de la:

Análisis del Estilo Musical. Ed. Labor. Barcelona, 1.989. (Traducció castellana de Pedro Purroy Chicot, de l' original: Guidelines for Style Analysis. Norton & Company. New York, 1.970).

SALZER, Felix:

Audición estructural. Coherencia tonal en la música. Ed. Labor. Barcelona, 1.995. (Traducció castellana de Pedro Purroy Chicot, de l' original: Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. Dover Publications, Inc. New York, 1.952).

SCHÖNBERG, Arnold:

Funciones estructurales de la Armonía. Labor. Barcelona, 1.990.

II.2.2. CANT GREGORIÀ:

COLONIA, Franco de:

Tratado de canto mensural. Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, Ethos Música. Oviedo, 1.988. (Traducció castellana, estudi preliminar i notes d'Angel Medina, de l'original: Ars cantus mensurabilis,).

MARTÍNEZ SOQUES, Fernando:

Método de Canto Gregoriano, según las teorías rítmicas de Solesmes. Ed. Pedagógica / Librería Spica. Barcelona, 1.943.

RAMONEDA, Fr. Ignacio:

Arte de Canto Llano. Compendiado por Fr. Juan Rodó. Imprenta de D. Francisco Martínez Dávila. Impresor de Cámara de S. M. Madrid, 1.927. Reproducció facsímil de Librerías París Valencia. València, 1.998.

URIARTE, Fr. Eustaquio de:

Tratado teórico práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición. Imprenta de Don Luís Aguado. Madrid, 1.890. Reproducció facsímil de Librerías París Valencia. València, 1.998.

II.2.3. CATÀLEGS, INVENTARIS:

ANGLÉS, Higinio / SUBIRÁ, José:

Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. III Impresos de música práctica. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1.951.

BOVER PUIG, Juan:

Obras musicales de la capilla de Vinaroz en 1819. En “Organos del País Valenciano” XXI-XXII-XXIII: Órgano de Vinaròs (Castellón). Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano. Baix la direcció de Vicent Ros. València, juliol, agost, setembre de 1.981.

BLASCO, R.:

La premsa al País Valencià (1790-1983). Catàleg bibliogràfic de les publicacions periòdiques aparegudes al País Valencià des de 1.790 fins als nostres dies. Institució Alfons el Magnànim. Diputació Provincial. València, 1.983.

CLIMENT BARBERÁ, José:

Fondos musicales de la Región valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia. Instituto de musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación provincial. València, 1.979.

Fondos musicales de la Región valenciana II. Real Colegio del Corpus Christi, Patriarca. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial. València, 1.984.

Fondos musicales de la Región valenciana III. Catedral de Segorbe. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe. Segorbe, 1.984.

Fondos musicales de la Región valenciana IV. Catedral de Orihuela. Instituto Alfonso el Magnánimo. Facultad de Teología de S. Vicente Ferrer. Series Valentina XVIII. València, 1.986.

CHABÁS LLORENS, Roque:

Índice del Archivo de la Catedral de Valencia. Arxius valencians, 16. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana. València, 1.998.

FERNÁNDEZ-ARROYO, Manuela / VILLALMAZO CAMERO, Jesús:

Catálogo de la serie de Real Justicia. Archivo del Reino de Valencia. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1.976.

GARCÍA FRAILE, Dámaso:

Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca. Con prólogo de Pablo L. de Osaba. Instituto de Música Religiosa de Cuenca. Exma. Diputación Provincial. Cuenca, 1981.

GUZMÁN, Juan Bautista:

Inventario de las obras de música de esta Iglesia existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Mártir, practicado en el mes de Marzo de 1.881. Manuscrit autògraf original de 1.881.

LÓPEZ-CALO, José:

Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago. Ediciones del Instituto de Música Religiosa. Cuenca, 1.972.

La música en la Catedral de Santiago. Vol. IV Catálogo del archivo de música. Diputación provincial. La Coruña, 1.983.

El archivo de música de la Capilla Real de Granada. En AM, XIII, XXVI, y XXVII. 1.958, 1.971 y 1.972.

Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila. S.E.M. Madrid, 1.978.

La música en la Catedral de Palencia. 2 vol. Diputación Provincial. Palencia, 1.980 y 1.981.

La música en la Catedral de Zamora I. Diputación Provincial. Zamora, 1.985.

Índices de la revista Tesoro Sacro Musical. SEM. Madrid, 1.983.

Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada. 2 vol. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 1.991

MARQUÉS, Josep M^a:

Arxiu diocesà de Girona. Guia – Inventari. Diputació Provincial. Bisbat. Girona, 1.998.

RUBIO, Samuel:

Catálogo del Archivo de Música del Real Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Instituto de Música Religiosa de Cuenca. Excma. Diputación Provincial. Cuenca, 1.976.

ROS I PEREZ, Vicent:

Catàleg de Manuscrits musicals de l'arxiu històric parroquial de Borriana. Exm. Ajuntament. Borriana, 1.979.

VILLALMAZO, Jesús:

Inventario de Fondos Notariales. 4 vol. Mecanografiats s/d.

AA. VV.:

Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII - XIX. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Ministerio de Cultura. Madrid, 1.990.

Inventario de fondos notariales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Generalitat Valenciana. València, 1.990.

Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid. Patrimonio Nacional. Madrid, 1.993.

II.2.4. CONTRAPUNT, FORMES MUSICALS:

AVIÑO A, Xosé:

La sinfonía. Daimon. Barcelona, 1.985.

BAS, Julio:

Tratado de la Forma Musical. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1.977. (Traducció castellana de Nicolás Lamuraglia, de l'original: Trattato di Forma Musicale. Milán, 1.913).

BERTELIN, Albert.:

Traité de Composition musicale. Editions Schola Cantorum. París, 1.934.

BLANES ARQUÉS, Luis.:

Contribución de la fuga al desarrollo temático. En **Música y Educación.** Núm. 55. Musicalis. Madrid, octubre de 2.003.

BLANQUER PONSODA, Amando:

Análisis de la Forma Musical. Curso teórico - analítico. Piles. València, 1.989.

Técnica del Contrapunto. Real Musical. Madrid, 1.997.

D'INDY, Vincent :

Cours de Composition Musicale. 4 vol. Durand & Cie. Paris, [1.902] 1.912.

FALK, Julien :

Précis Technique de Composition Musicale Théorique et pratique. Alphonse Leduc. París, 1.958.

HODEIR, André:

Les formes de la musique. Presses Universitaires de France. Paris, [1.951] 1.998.

KREHL, Stephan:

Fuga. Labor. Barcelona, 1.930. (Traducció castellana d'Antonio Ribera Maneja).

KÜHN, Clemens:

Tratado de la forma musical. SpanPress Universitaria. Cooper City, Florida, EE.UU. 1.998. (Traducció de l'original: Formenlehre der Musik. Bärenreiter. Kassel, 1.989).

LIÁCER PLÁ, Francisco:

Guía Analítica de Formas Musicales para estudiantes. Ed. Real Musical. Madrid, 1.982.

MARKEVITCH, Igor:

Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven. Révision complète avec synopsis historique, étude critique, analytique et pratique. 9 vol. Van de Velde. París, 1.982.

MICHELS, Ulrich:

Atlas de música. 2 vol. Alianza. Madrid, 1.982. (Traducció castellana de León Mames, de l'original: Atlas zur Musik. Taschenbuch Verlag GmbH & Co. München, 1.977).

MORETTI, Federico:

Gramática Musical. Compuesta en forma de diálogos para los principiantes. Reproducción facsimil. París-Valencia. Valencia, 1.993. (primera edició: Imprenta de I. Sancha. Madrid, 1.821).

MORIGGI, Angel:

Tratado del contrapunto fugado. (Traducció castellana del Conde de Moretti). Imprenta de Sancha. Madrid, 1.831.

MOTTE, Diether de la:

Contrapunto. Idea Books S.A. Barcelona, 1.998. (Traducció castellana de Miguel Ángel Centenero Gallego, de l'original: Kontrapunkt. Bärenreiter-Verlages. Kassel, 1.998).

PEDRELL, Felipe:

Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales, estudiadas en los instrumentos de teclado moderno. 2 vol. Manuel Villar. València, 1.918.

PISTON, Walter:

Contrapunto. Span Press Universitaria. Cooper City , EE.UU., 1.998. (Traducció castellana de l'original: Counterpoint, Ed. Norton & Company. New York, 1.947).

RIEMANN, Hugo:

Fraseo Musical. Labor. Barcelona, 1.928. (Traducció castellana d'Antonio Ribera Maneja, de l'edició alemanya original de Leipzig, 1.912).

ROSEN, Charles:

Formas de Sonata. Labor. Barcelona, 1.994. (Traducció castellana de Luís Romano Haces, de l'original: Sonata Forms. Norton & Company. New York, 1.980).

RUBIO, Samuel:

Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII. Instituto de música religiosa de la Exma. Diputación Provincial. Cuenca, 1.979.

SCHÖENBERG, Arnold:

Modelos para estudiantes de composición. (Traducció castellana de Violeta H. de Gainza, del original: "Models for beginners in composition". G. Schirmer. Inc., 1.943). Ricordi Americana. Buenos Aires, s.d.

Fundamentos de la composición musical. (Traducció castellana de l'edició anglesa de Faber Limited, 1.967 de A. Santos). Real Musical. Madrid, 2.002.

SIMPSON, Robert:

La sinfonía I. Taurus. Madrid, 1983. (Traducció castellana de José M^a Martín Triana, de l'original: "The Symphony". Robert Symphon. New York, 1.967).

TORRE BERTUCCI, José:

Tratado de Contrapunto. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1.947.

TURINA, Joaquín:

Tratado de Composición Musical. 2 vols. Unión Musical Española. Madrid, 1.977.

ZAMACOIS, Joaquín:

Curso de Formas Musicales. Labor. Barcelona, 1.979. (Primera edició 1.960).

II. 2.5. HARMONIA:

ARÍN, V. de / FONTANILLA, P:

Ejercicios Teórico – Prácticos de Harmonía. 4 vol. Conservatorio de Música y Declamación. Madrid, 1.977.

BLANES ARQUÉS, Luís:

Armonía Tonal. 4 vol. Real Musical. Madrid, 1.990.

HABA, Alois:

Nuevo tratado de Armonía. Real Musical. Madrid, 1.984. (Pròleg i traducció castellana de Ramón Barce, de l'original: Neue Harmonielehre des diatonischeien-, chromatischen-, viertel-, drittel-, sechstel-, und zwölftel-tonsystems. Filmkunst. München, 1.979).

HINDEMITH, Paul:

Armonía Tradicional. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1.979. (Traducció castellana d'Emilio Argel, de l'original: Traditional Harmony. Associated Music Publishers. London, 1.943).

KOECKLIN, Charles:

Traité de l'Harmonie. Max Eschig. París, 1.947.

PISTON, Walter:

Armonía. Idea Books. Barcelona, 2.001. Amb revisió de Mark De Voto. (Traducció castellana de l'original de 1.941 de Juan Luis Milán)

REGER, Max:

Contribuciones al estudio de la modulación. Real Musical. Madrid, 1.979. (Traducció castellana de Ramón Barce, de l'original: Beiträge zur modulationslehre. C. F. Kahnt. Lindau, 1.903).

SCHENKER, Heinrich:

Tratado de Armonía. Real Musical. Madrid, 1.990. (Traducció castellana i pròleg de Ramón Barce, de l'original: Neue musikalische Theorien und Phantasien. Wien, 1.906).

SCHOLZ, Hans:

Compendio de Armonía. 2ª edició. Labor. Barcelona, 1.928. (Traducció castellana de Roberto Gerhard, de l'edició original alemanya de 1.919).

SOLER, Antonio:

La llave de la modulación y Antigüedades de la Música. Joaquín Ibarra. Madrid, 1.767.

ZAMACOIS, Joaquín:

Tratado de Armonía. 3 vol. Labor. Barcelona, 1.982. (Primera edició 1.945).

AA.VV.:

Tratado de Armonía. 3 vol. Sociedad Didáctico - Musical. Madrid, 1.972.

II.2.6. INSTRUMENTACIÓ I ORGANOLOGIA:

ALBEROLA I VERDÚ, Josep Antoni:

Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes. Consolat de Mar. Benaguasil, 2.000.

ANDRÉS, Ramón:

Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach. Pròleg de John Eliot Gardiner. Ediciones Península. Barcelona, 2.001. [Primera edició Bibliògraf, 1.995].

BONASTRE, Francesc:

De l'organologia musical, els seus aspectes crítics. Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Ilm. Sr. Dr. D. Francesc Bonastre. Reial acadèmia catalana de Belles arts de Sant Jordi.

CERONE DE BÉRGAMO, Pedro:

El melopeo y maestro. Juan Bautista Gar...[el full està trencat]. Nápoles, 1.613.

DANHAUSER, A.:

Teoría de la Música. Con un cuadro sinóptico de las extensiones de los instrumentos y las voces comparadas con las del piano. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1.960.

FRANCO RIBATE, José:

Manual de instrumentación para banda. 3ª edición. Editorial de Música Moderna. Madrid, 1.969.

GARCÍA FRAILE, Dámaso:

Órgano histórico y fiesta barroca. Actas del simposio internacional “**El órgano histórico en Castilla y León**” de Salamanca 1.996. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. Zamora, 1.999.

GIRARD, Adrien:

Histoire et richesses de la flûte. Librairie Gründ. París, 1.953.

HOTTETERRE LE ROMAN, J:

Principes de la Flute traversiere, ou flute d'Allemagne; de la flute a bec, ou flute douce; et du haut-bois. J.B. Christophe Ballard. (feul imprimeur du Roy por la Mufique). París, 1.710.

LE ROY, René:

Traité de la flûte. Éditions Transtlantiques. París, 1.966.

LUSSE, Charles de:

L'art de la flûte traversière. Minkoff. Genève, 1.973. (reimpressió de l'edició de París de 1.761).

MARTÍNEZ Y ALCARRIA, José:

Descripción del órgano grande de esta santa iglesia metropolitana de Valencia. Benito Monfort, Impresor del Cabildo. València, 1833. Reproducció facsímil de Librerías París-Valencia. València, 1.991.

OBRADORS, F. J.:

Vademecum del orquestador moderno. Unión Musical Española. Madrid, 1.965. Primera edició de 1.945.

ORVAL, Francis:

Schule für naturhorn. Editions Marc Reift. (s/d).

PEDRELL, Felipe:

Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española. Juan Gili. Barcelona, 1.901. Reproducció facsímil de Librerías París Valencia. València, 1.994.

Prácticas preparatorias de Instrumentación, enderezadas á saber preparar la partitura y á escribir con propiedad las voces y los instrumentos. Juan Gili. Barcelona, 1.902.

PISTON, Walter:

Orquestación. Real Musical. Madrid, 1.978. (Traducció castellana de Ramón Barce / Llorenç Barber / Alicia Peris, de l'original: Orchestration. W.W. Norton. New York, 1.955)

SACHS, Curt:

Historia universal de los instrumentos musicales. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1.947. (Traducció castellana de M. Luisa Roth, de l'original: "The history of musical instruments").

II.2.7. LITÚRGIA:

COMPANY, Fray Joachimi:

Manuale Valentinum ad Sacramenta ecclesiae administranda in Politirem formam redactum. Benedicti Monfort. Valentiae, 1.811.

ESCARTIN de, Francisco Antonuio:

Ordinario de la Santa Misa, con el compendio de la fe, el exercicio cotidiano, y algunas Oraciones para recibir dignamente los Sacramentos de la Penitencia y de la Eucaristía. Benito Monfort. València, 1.813.

HERRERO de, y BONILLA, Theodoro:

Práctica de las ceremonias de la Misa rezada y cantada, según las rúbricas del Misal Romano con otros tratados pertenecientes al culto divino. Benito Monfort. València, 1.761 (1ª edició de 1.701).

RODRÍGUEZ VOLO, Vicente:

Manual eclesiástico de las ceremonias de la Iglesia. Disertación del Breviario y partes que le componen. Benito Monfort. València, 1.747.

Manual eclesiástico de las ceremonias de la Iglesia. Disertación sobre la rubrica IV del Misal Romano de las misas votivas privadas, cantadas, y solemnes. Benito Monfort. València, 1.789.

Manual eclesiástico de las ceremonias de la Iglesia. Disertación sobre nuestro oficio, y partes que le componen. José Estévan. València, 1.797.

II.2.8. OBRES MUSICALS:

BAGUER, Carles:

Sinfonías. (Estudi i transcripció de Josep Maria Villar i Torrens). Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1.990.

BEETHOVEN, Ludwig van:

Missa in C major Op. 86. Eulenburg. Mainz, 1.964.

CABO, Francisco (1.768 – 1.832):

Sonata de V tono para órgano y trompeta. (Estudi i transcripció de José Climent). Facultad de Teología de San Vicente Ferrer. Series musicológica III. València, 1.994.

COMES, Juan Bautista:

Obras en lengua romance. (Estudi i transcripció de José Climent). 4 vol. València, 1.977-9.

HAYDN, Joseph:

Missa brevis St. Joannis de Deo “Kleine Orgelmesse”. Hob. XXII:7. Bärenreiter. Kassel, Germany, 1.962.

Pauken Mass “Mass in time of war”. Edwin F. Kalmus (L 389). New York, s.d.

Nelson Mass in D minor. Edwin F. Kalmus (L 390). New York, s.d.

Harmoniemesse. Hob. XXII:14. Bärenreiter, Kassel, Germany, 1.988.

MACHAUT, Guillaume De:

Misa de Notre Dame. Belwin Mills Publishing Corp. (núm. 700). New York, s.d.

MOZART, Wolfgang Amadeus:

Missa Brevis. K.V. 194. Eulenburg. Mainz, 1.956.

Missa Brevis. K.V. 220. Eulenburg. Mainz, 1.958.

Six Masses. (Mass in F Major K.V.: 192/186f; Mass in C Major K.V.: 262/246a; Mass in C Major K.V.: 258; Mass in C Major “Coronation” K.V.: 317; Mass in C Major K.V.: 339; Mass in C minor K.V.: 427/417) Dover Publications, INC. New York, 1.992.

Krönungsmesse. K.V. 317. Editio Musica Budapest. (Z. 9043) Budapest, s.d.

NEBRA, José de:

Cuatro Villancicos y una Cantada. (Estudi i transcripció de María Salud Álvarez Martínez). Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), sección de música antigua. Exma. Diputación. Zaragoza, 1.995.

Misa “In viam pacis” a 8 voces, oboes, violines, viola y bajo continuo. (Estudi i transcripció de María Salud Álvarez Martínez). Ed. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), sección de música antigua. Exma. Diputación Provincial. Zaragoza, 1.998.

Misa “Laudate nomen Domini” a 8 voces, oboes, violines, viola y bajo continuo. (Estudi i transcripció de María Salud Álvarez Martínez). Ed. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), sección de música antigua. Exma. Diputación Provincial. Zaragoza, 1.998.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da:

Opere complete. I-XI. Edizione Fratelli Scalera. Roma, 1.939.

PONS, José:

¡Oh Madre! Letrilla a la Santísima Virgen a 8 voces en dos coros con instrumentos. Lira Sacro-Hispana. Gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos. Siglo XIX, tomo I, serie 1ª. (Estudi i transcripció d’Hilarión Eslava). M. Martín Salazar. Madrid, ca. 1.852-1.860.

Three Symphonies”. The Symphony vol. IV: “The Symphony in Spain”. José López-Calo / Joam Trillo (ed.). Garland. New York, 1.983.

Simfonia en Si bemoll. Retrobem la nostra música, 6. (Transcripció i revisió de Ramon Ramàrrez i Beneyto). Exma. Diputació Provincial. Ed. Piles. València, 1.999.

Simfonia en Sol major. Retrobem la nostra música [en impremta] (Transcripció i revisió de Ramon Ramàrrez i Beneyto). Exma. Diputació Provincial. Ed. Piles. València.

PRADAS GALLÉN, José:

Toccatà para dos trompetas y òrgano. (Estudi i transcripció de José Climent). Facultad de Teología de San Vicente Ferrer. Series musicològica II. València, 1.991.

RODRIGUEZ MONLLOR, Vicente:

Dos toccatas para òrgano con clarines. (Estudi i transcripció de José Climent). Facultad de Teología de San Vicente Ferrer. Series musicològica I. València, 1.982.

AA. VV.:

The Symphony in Madrid: Seven Symphonies. [3 de Fco. Javier Moreno y 1 de Pablo del Moral, Juan Baladó, Felipe de Mayo y José Nonó]. Jacqueline A. Shadko (ed.). Garland. New York, 1.981.

II.2.9. SEMIÒTICA:

ECO, Umberto:

La Estructura Ausente. Introducció a la semiòtica. Lumen. Barcelona, 1.994. (Traducció castellana de Francisco Serra Cantarell de l'original: La struttura assente. Ed. Valentino Bompiani. Milán, 1.968).

Obra abierta. Planeta Agostini. Barcelona, 1.992.

Tratado de semiòtica general. Lumen. Barcelona, 2.000. (Traducció castellana de Carlos Manzano, de l'original: A Theory of Semiotics. Ed. Valentino Bompiani. Milán, 1.976).

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan M.:

La heterosemiosis en el discurso musical y literario: Hacia una semiòtica integrada de la música y el lenguaje. Tesis doctoral. Facultad de Letras. Universidad de Murcia, 1.996.

LÓPEZ CANO, Rubén : LÓPEZ CANO, Rubén:

Los bárbaros del hipertexto: estrategias intertextuales, troping y fusión de especies semiòticas en la hipersalsa cubana de los 90's. Ponencia del IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM. Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular. México, abril de 2.002.

MOLINO, Jean Jacques:

Fait musical et semiologie de la Musique. En "Musique en jeu" n° 17. París, 1.975.

NATIEZ, J. J.:

Sémiologie et Semiographie musicales. "Musique en Jeu" n° 13. Paris, 1.974.

Fondaments d'une sémiologie de la musique. 2 vol. Union Générale d'Éditions. París, 1.975.

Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton University Press. Princeton, 1.990.

RUWET, Nicolas:

Langage, musique, poésie. Editions du Seuil. París, 1.972.

SAUSSURRE de, Ferdinand:

Cour de Linguistique générale. Payot. París, 1.922.

SERRANO, Sebastià:

La Semiótica, una introducción a la teoría de los signos. Montesinos, Biblioteca de divulgación temática nº 10. Madrid, 1.984. (Primera edició 1.981).

TALENS, J. / ROMERA, J. / HERNÁNDEZ, V.:

Elementos para una semiótica del texto artístico. Cátedra. Madrid, 1.978.

II.3.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

II.3.1. CITAT DE FORMA INDIRECTA.

CHAILLEY, J.:

Formulation et transformations du langage musical. CDU. París, 1.953.

COTARELO, Emilio:

Orígenes y establecimiento de la ópera en España. 1917.

DAVIES, Stephen:

Musical Meaning and Expression. Cornell University Press. New York, 1.994.

DRESSLER, Gallus:

Praecepta musicae poëticae. (O. Trachier / S. Chevalier, ed.) Centre d'Estudes Supérieures de la Renaissance. Minerve. París, 2.001.

HERMEREN, Göran:

Representation, Truth and the Languages of the Arts. Essays on the Philosophy of Music. Acta Philosophica Fennica 43. Rantala / Rowell / Tarasti (eds.). Helsinki, 1.988.

JULIÀ MARTÍNEZ, Eduardo:

El Teatro en Valencia, en Boletín de la Real Academia Española, 1.917, IV: 56; 1.926, XIII: 318; 1.957, II: 527.

El Teatro en Valencia. Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII, en Revista de Filología Española, 1.933, XX: 113 ss.

Nuevos datos sobre la Casa de la Olivera, en Boletín de la Real Academia Española, 1.950, XXX: 49.

KOCH, Heinrich Christoph:

Musikalisches Lexicon. A. Hermann. Frankfurt, 1.802.

KOECHLIN, Ch.:

Etude sur les notes de passage. Max Eschig. Paris, 1.922.

MATTESON, Johann:

Das neu eröffnete Orchestre. B. Schiller. Hamburg, 1.713.

Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass. B. Schiller. Hamburg, 1.719.

Das for schende Orchestre. B. Schiller. Hamburg, 1.721.

Critica musica. 2 vols. Th. von Wierings Erben. Hamburg, 1.722-25.

Der vllkommene Capelmeister. Th. von Wierings. Hamburg, 1.739.

Aristoxeni juniors Phtongologia systematica. J. A. Martini. Hamburg, 1.748.

MÉRIMEÉ, Henry :

L'Art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVII siècle. Toulouse, 1.913.

RATNER, Leonard :

Classic Music : Expresion, Form and Style. Schirmer Books. New York, 1.980.

RATZ, E. :

Einführung in die musikalische Formenlehre. Viena, 1.951.

RIEPEL, Joseph:

Basschlüssel das ist Auleitung Aufäger und liebhaber der Setzkunst. Montangs Erber. Regensburg, 1.786.

SCHEIBE, Johann Adolph:

Der criticisme Musicus. 2 vols. Th. von Wierings / R. Beneke. Hamburg, 1.738 – 1.740.

II.3.2. ARTICLES ON LINE.

LÓPEZ CANO, Rubén :

Bases semióticas para una neorretórica musical. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM. México, 2.000.

<http://WWW.geocities.com/lopezcano/BS.html>

Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. UNAM. México, 2.001.

<http://WWW.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html>

MONTEIRO, Francisco:

Musica – Interpretação musical.

[http:// WWW.geocities.com/franciscomonteir/ANALISE1.htm](http://WWW.geocities.com/franciscomonteir/ANALISE1.htm). 1.999.

NEGRÓN HERNÁNDEZ, Luis R.:

Kyrie eleison, Christe eleison. Origen histórico y significado. Puerto Rico, 2.003.

<http://www.preb.com/amen/Kyrie.htm>

SCHULTZ, Margarita:

La notación musical desde la perspectiva peirciana. Revista chilena de semiótica, nº 1, Octubre de 1.996.

<http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica/schultz.htm>

TORRES ZULETA, Luis:

El ritmo del canto gregoriano. Bogotá. Colombia, 2.003.

http://interletras.com/canticum/ritmo_element_01a.html

Notación gregoriana. Bogotá. Colombia, 2.003.

<http://interletras.com/canticum/notacion.html>

El gran ritmo. Bogotá. Colombia, 2.003.

http://interletras.com/canticum/ritmo_granritmo01a.html

Segunda etapa de la síntesis rítmica. Bogotá. Colombia, 2.003.

http://interletras.com/canticum/ritmo_grupos01a.html

II.3.3. ENREGISTRAMENTS.

ARRIAGA, J.C. PONS, J. NONÓ, J. MORENO, F.J.:

Spanische Symphonien.

(Concert Köln. Guy van Waas, dirigent). Deutschlandfunk & Capriccio. Delta Music 10 488. Königsdorf, Germany, 1.993.

BAGUER, Carles:

Sinfonías.

(Orquesta de Cámara Reina Sofía. Golçal Comellas, director). Ensayo. ENY-CD-9741. Madrid, 2.002.

BRUCKNER, Anton:

Bruckner motets.

(Corydon Singers. Philip Salmon, tenor; Graham Chambers, Jeremy Gough, Martin Kelly, Christopher Stearn, trombones; Thomas Trotter, organ. Matthew Best, conductor). Hyperion Records Limited: CDA 66062. London, [1.982] 1.984.

HAYDN, F. J.:

Cäcilian-Messe; Paukenmesse; Kleine Orgelmesse. (Chor und Symphonieorchester der Bayerischen Rundfunk, Eugen Juchum, Rafael Kubelik, Theobald Schrems, directors). Deutsche Gramophon. Germany, 1.959; 1.962; 1.964.

Orgelsolomessen. (Dorothea Röschmann, Bernarda Fink, Helmut Wildhaber, Klaus Mertens, Wiener Akademie, Martin Haselböck, director). Novalis. Switzerland, 1.993.

Harmoniemesse; Kleine Orgelmesse. (Lynda Russell, Catherine Wyn-Rogers, William Kendall, Michael George, Winchester Cathedral Choir, The Brandenburg Orchestra, David Hill, director).Hyperion. London, 1.991.

MARCELLO, Benedetto:

Estro poetico-armonico. (Cantus Köln. Konrad Junghänel, director). Harmonia Mundi. Neustad – Mandelsloh. Germany, 2.000.

MOZART, W. Amadeus:

Grosse Messe, c moll Kv. 427. (Lynda Russell, Mila Vilotjievic, James McLean, Eldar Aliev, Orquestra di Padova e del Veneto, Peter Maag, conductor). Arts Music. Padova, 1.997.

Misa en do menor, kv. 317 “de la coronación”. (Agnes Giebel, Hilde Rösl- Majdan, Herbert Handt, Pierre Mollet, Orquestra e Coro di Torino della Rai, Mario Rossi, director). Valentine Records. Sarpe. Madrid, 1.990.

Misa en do menor, kv. 427 “Misa solemne”. (Orchestra Sinfonica e Coro di Roma della RAI, Sergiu Celibidache, director). Valentine Records. Sarpe. Madrid, 1.990.

NARRO CAMPOS, Manuel:

Obras para tecla. (Rodrigo Madrid, Clave). E.G. Tabalet. València, 2.003.

PALESTRINA, G. P.

Missa de Beata Virgine. (Escolania de Montserrat, Capella de Música de Montserrat, Dom Ireneu Segarra, director). Koch Schwann. Montserrat, 1.994.

PONS, Josep:

Simfonia en si bemoll. [Amb transcripció i revisió de Ramón Ramírez].

(Orquestra “La Artística” de Buñol. Henri Adams, director). Exma. Diputació / EG. Tabalet: CD 882. València, 2.001.

VICTORIA, Tomás Luis de:

Missa Gaudeamus; Missa Pro Victoria; Motets.

(The Cardinal's musick. Andrew Carwood). Gaudeamus CD GAU 198. ASV Ltd. London, England, 2.000.

III. EXEMPLES

Exemple 001

Levanta Pasqual, levanta
caballemos a Granada,
que se suena que es tomada.

Levanta toste priado
toma tu perro y zurrón,
tu zamarra y zamarrón
tus albogues y cayado.
Vamos ver el gasajado

d'aquella ciudad nombrada
que se suena que es tomada.

¡Oh que Reyes tan benditos!
vámonos, vámonos yendo
que ya te voy percreyendo.
Según oyo grandes gritos
llevemos estos cabritos

porque habrá venta chapada
que se suena que es tomada.

Levanta Pasqual, levanta
caballemos a Granada,
que se suena que es tomada.

Exemple 002

Comparació de l'estructura literària i la musical del villancico “Levanta Pasqual” de J. del Enzina.

Forma literària	Forma musical
estribillo	estribillo
a	a
b	b
c	c
mudanza	mudanza
c	d
d	c
d	d
c	c
c	vuelta
vuelta	a
b	b
b	c

Exemple 003

The musical score for Example 003 is arranged in two systems. The first system includes an oboe (obs) and a cor 1 section. The oboe part consists of a single melodic line. The cor 1 section is a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "nos - - - - - tuum", "nos - - - - - tuum", "nos - - - - - tuum", and "nos - - - - - tuum". The second system features a piano accompaniment with intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Exemple 004

reduc.

et su - pul - tus

et vo - lut - us

reduc.

Exemple 005

The first system of the musical score consists of six staves. From top to bottom: 1. Oboe (ob.) staff with a whole rest. 2. Clarinet in B-flat (cl. B.) staff with a whole rest. 3. Flute (fl.) staff with a melodic line. 4. Piccolo (pic.) staff with a melodic line. 5. Bassoon (fb.) staff with a whole rest. 6. Bass (b.) staff with a melodic line. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

The second system of the musical score consists of six staves. From top to bottom: 1. Oboe (ob.) staff with a whole rest. 2. Clarinet in B-flat (cl. B.) staff with a whole rest. 3. Flute (fl.) staff with a melodic line. 4. Piccolo (pic.) staff with a melodic line. 5. Bassoon (fb.) staff with a whole rest. 6. Bass (b.) staff with a melodic line. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Exemple 006

The musical score is titled "Exemple 006" and is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). It features two vocal parts, VOUS (Soprano and Alto), and piano accompaniment. The lyrics are: "bo - nae bo - nae ve - lu-ta - tis bo - nae so - nae ve - lu - ti - ti." The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a rhythmic pattern of eighth notes.

VOUS

bo - nae bo - nae ve - lu-ta - tis bo - nae so - nae ve - lu - ti - ti.

VOUS

Example 007

The musical score for Example 007 is presented in a multi-staff format. It includes two vocal parts, Soprano 1 and Soprano 2, and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal parts feature lyrics in Latin: "Ky - - - ri - - - e, ke - - - ti - - - e" for Soprano 1 and "Ky - - - ri - - - e, ke - - - ni - - - e" for Soprano 2. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. The score is divided into two systems, with the vocal parts and piano accompaniment separated by a brace. The first system includes the vocal parts and piano accompaniment, and the second system includes the vocal parts and piano accompaniment. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth and thirty-second notes, and a simpler bass line in the left hand.

Exemple 008

This musical score, titled "Exemple 008", is a multi-staff arrangement. It includes parts for Oboe (fls.), Horns (hrs.), Cor 1, Cor 2, and a string section. The vocal parts are written in a language that appears to be Latin, with lyrics such as "mi - - - - - re - re - re" and "cu - - - - - bis". The instrumental parts include woodwinds and strings, with the strings featuring a prominent rhythmic pattern of eighth notes in the lower register. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a common time signature.

Exemple 009

The image shows a musical score for a violin. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a half rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The next measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The final measure consists of a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Above the staff, a curved line indicates a dynamic marking that starts at a low level and increases to a forte (f) dynamic at the end of the phrase.

Exemple 010

The musical score for Example 010 is arranged in three systems. The first system includes a Soprano (Sopr.) part, an Alto (Alto) part, and a piano accompaniment (piano) consisting of two staves. The second system includes a Tenor (Tenor) part and a piano accompaniment (piano) consisting of two staves. The third system is a piano accompaniment (piano) consisting of four staves. The lyrics are: *à la gloire de Dieu le Père et à la gloire de Dieu le Fils et à la gloire de Dieu le Saint-Esprit*.

Exemple 011

The image shows a musical score for two cor parts, labeled 'cor 1' and 'cor 2'. Each part consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are in a soprano or alto register and feature the lyrics 'Ky - ri - e'. The piano accompaniment is in a bass register and provides harmonic support. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a common time signature. The vocal lines are in a soprano or alto register, and the piano accompaniment is in a bass register. The lyrics 'Ky - ri - e' are written below the vocal lines. The score is divided into two systems, one for 'cor 1' and one for 'cor 2'. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The vocal lines are in a soprano or alto register. The lyrics 'Ky - ri - e' are written below the vocal lines. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

Example 012

The musical score for Example 012 consists of several parts:

- Drums:** A simple rhythmic pattern in 2/4 time, consisting of two eighth notes followed by a quarter rest, repeated.
- Trumpets:** A melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and then a quarter rest.
- Vocal Parts (Soprano, Alto, Tenor):** Three parts with lyrics: "Be - - - ne - - - dic - - - te, he - - - nus. su - - - per - - - om - - - ni - - - a." The melody is simple, using quarter and half notes.
- Piano Accompaniment:** A four-part setting (treble and bass clefs) providing harmonic support for the vocal parts.

Example 013

The musical score for Example 013 consists of several systems of staves. The top system includes an Oboe (obs.) and Trombone (trb.) part. The middle systems feature vocal parts (soprano, alto, tenor) and piano accompaniment (piano 1 and 2). The lyrics are in Latin, with the words "In-ter-mi-um" and "In-ter-mi-um" repeated throughout. The bottom system shows a piano accompaniment part with a dense texture of sixteenth notes.

obs. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

trb. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

so. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

al. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

ten. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

1. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

2. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

3. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

4. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

5. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

6. *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um* *In-ter-mi-um*

Example 014

The musical score for Example 014 is presented in a standard format with multiple systems. The first system includes vocal staves for soprano (sop.), alto (alt.), and tenor (ten.), along with piano accompaniment for the right and left hands. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fourth system includes vocal staves for soprano and alto, and piano accompaniment. The fifth system features vocal staves for soprano, alto, and tenor, and piano accompaniment. The sixth system includes vocal staves for soprano, alto, and tenor, and piano accompaniment. The seventh system features vocal staves for soprano, alto, and tenor, and piano accompaniment. The eighth system includes vocal staves for soprano, alto, and tenor, and piano accompaniment. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The vocal lines are written in a standard staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the vocal staves.

Exemple 015

The musical score consists of several systems. The first system shows vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The second system features a dense piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The third system includes vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The fourth system features a guitar part labeled 'guitarro' and piano accompaniment.

Lyrics (Latin):
 per - sus - ce - ptus - est - pul - crus - or - nis - pas - sus - pas - sus.
 per - sus - ce - ptus - est - pul - crus - or - nis - pas - sus - pas - sus.
 per - sus - ce - ptus - est - pul - crus - or - nis - pas - sus - pas - sus.
 per - sus - ce - ptus - est - pul - crus - or - nis - pas - sus - pas - sus.

Hurdy, C. 1936. "Missa in Tempore Belli 'Pankum esse'".
 Crede, no. 78 - 84. (Kobuos, New York, 1942: 39 - 45).

Exemple 016

This musical score, titled "Exemple 016", is arranged for voice and piano. It features three vocal parts: soprano (sopr.), alto (alt.), and tenor (ten.), along with piano accompaniment (piano).

The score is organized into three systems. The first system includes the soprano part and the piano accompaniment. The second system includes the alto and tenor parts and the piano accompaniment. The third system includes the alto and tenor parts and the piano accompaniment.

The vocal parts contain the following lyrics:

Soprano:
n. x tu o
mor i
tu
n. x tu o
mor i
tu

Alto:
n. x tu o
mor i
tu
n. x tu o
mor i
tu

Tenor:
n. x tu o
mor i
tu
n. x tu o
mor i
tu

The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The right-hand melody features a recurring rhythmic pattern of eighth notes, often with slurs and accents. The left-hand part provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

Exemple 017

obs.

sus.

tenor

lat - do - us be - ne - di - ctus

The musical score consists of seven staves. The top three staves are for vocal parts: soprano (obs.), alto (sus.), and tenor (tenor). The bottom four staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics 'lat - do - us be - ne - di - ctus' are written under the tenor line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Example 918

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The third staff contains a bass line with a steady eighth-note rhythm. The fourth staff shows a bass line with a similar eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The melodic line in the top staff continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The accompaniment in the second staff uses chords and moving lines to support the melody. The bass lines in the third and fourth staves continue with their respective rhythmic patterns. The system ends with a double bar line.

Exemple 019

The musical score for Example 019 is arranged in two systems. The first system contains two staves: the top staff is for the oboe (labeled 'obs.') and the bottom staff is for the strings (labeled 'lms.'). Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The oboe part begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a whole note chord. The string part begins with a whole note chord and continues with a series of quarter notes. The second system contains five staves: two for the oboe (top two staves) and three for the strings (bottom three staves). The top two staves are in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. The key signature and time signature remain the same. The oboe parts in the second system are more complex, featuring sixteenth-note patterns and trills. The string parts continue with quarter and eighth notes, providing a rhythmic foundation.

Exemple 020

The musical score for Example 020 is arranged in three systems. The first system is for the oboe (obs.), consisting of two staves. The second system is for the horn (hns.), also consisting of two staves. The third system is for the piano accompaniment, consisting of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The oboe part features a melodic line with slurs and accents, starting with a rest in the first measure. The horn part has a similar melodic line, also starting with a rest. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with eighth and sixteenth notes.

Exemple 022

obs.
hrt.
cor 1
cor 2

Mi - se - re - re - re, Mi - se - re - re - re - re - re - re - no - bis
Mi - se - re - re - re - re, Mi - se - re - re - re - re - re - re - no - bis
Mi - se - re - re - re - re, Mi - se - re - re - re - re - re - re - no - bis

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Exemple 023

Flu.
Hns.
cor 1
cor 2
perc.
drums

Ky - ri - e - e - lei - son, Je - ri - vo - e - lei - son
Ky - ri - e - e - lei - son, Je - ri - vo - e - lei - son
Ky - ri - e - e - lei - son, Je - ri - vo - e - lei - son
Ky - ri - e - e - lei - son, Je - ri - vo - e - lei - son

Exemple 024

The musical score for Example 024 is arranged in several systems. The top system includes parts for Oboe (obs.) and Clarinet (clar.). The second system features vocal parts with lyrics: "Ke - r - e e - la - - - - -", "Ky - - - - -", "ke - r - e e - la - - - - -", and "Ky - - - - -". The third system continues the vocal parts with lyrics: "ke - r - e e - la - - - - -", "Ky - - - - -", "ke - r - e e - la - - - - -", and "Ky - - - - -". The bottom system contains instrumental parts for strings and woodwinds, including a complex woodwind line with many sixteenth notes and string accompaniment. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Example 025

The musical score for Example 025 is presented in three systems. The first system includes a flute part (Fl.) and the beginning of a piano accompaniment (piano) consisting of a right-hand (RH) and left-hand (LH) part. The flute part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and ends with a whole note chord. The piano accompaniment begins with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both featuring eighth and sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment, showing more complex rhythmic patterns and articulation marks like slurs and accents. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a steady bass line. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Example 126

This musical score, labeled Example 126, is a complex orchestral arrangement. It consists of several systems of staves. The top system includes two staves for woodwinds (labeled 'fl.' and 'ob.'), followed by a grand staff for strings (violin I, violin II, and viola). The second system continues the string grand staff and adds a cello and double bass staff. The third system features a woodwind section with flutes, oboes, and bassoons, along with a string grand staff. The fourth system includes a brass section with trumpets and trombones, and a string grand staff. The fifth system shows a woodwind section with flutes, oboes, and bassoons, and a string grand staff. The sixth system features a brass section with trumpets and trombones, and a string grand staff. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. The bottom system shows a woodwind section with flutes, oboes, and bassoons, and a string grand staff.

Exemple 027

The image shows a musical score for two voices: soprano (sop.) and alto (al.). The score is written in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "pec - tu - li, nec - ce - a rior - ita." The soprano part begins with a fermata over the first measure. The alto part begins with a triplet of eighth notes in the first measure. There are various musical markings such as slurs, ties, and dynamic markings (e.g., *f*) throughout the piece. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Exemple 028

The musical score for Example 028 is presented in three systems. The first system includes vocal parts and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes woodwind parts and the continuation of the piano accompaniment.

System 1:

- Fls.** (Flute): Treble clef, 3/4 time signature. Rested for the first two measures, then plays a melodic line in the third measure.
- Ins.** (Oboe): Treble clef, 3/4 time signature. Rested for the first two measures, then plays a melodic line in the third measure.
- Leis.** (Bassoon): Bass clef, 3/4 time signature. Rested for the first two measures, then plays a melodic line in the third measure.
- Lyrics:** "li - se - re - re, ri - se - re - re"
- Piano Accompaniment:** Treble and Bass clefs, 3/4 time signature. Features chords and a rhythmic pattern.

System 2:

- Piano Accompaniment:** Treble and Bass clefs, 3/4 time signature. Continues the accompaniment with chords and rhythmic patterns.

System 3:

- obs.** (Clarinet): Treble clef, 3/4 time signature. Plays a melodic line.
- hno.** (Horn): Treble clef, 3/4 time signature. Plays a melodic line.
- hnic.** (Bassoon): Bass clef, 3/4 time signature. Plays a melodic line.
- Piano Accompaniment:** Treble and Bass clefs, 3/4 time signature. Continues the accompaniment.

Exemple 029

obs.
huc.
cor 1
cor 2
13

prop - - - - - ter mag - nam glo - ri - am -
prop - - - - - ter mag - nam, prop - - - - - ter
prop - - - - - ter mag - nam glo - ri - am
prop - - - - - ter mag - nam
prop - - - - - ter mag - nam, prop - - - - - ter
prop - - - - - ter mag - nam

Exemple 030

The musical score for Example 030 is presented in a multi-staff format. At the top, there are two staves for vocal parts, labeled 'Soprano' and 'Alto'. Below these are two systems of piano accompaniment, labeled 'Piano 1' and 'Piano 2'. Each piano system consists of four staves (treble and bass clefs). The score is divided into two measures per system. The vocal parts have lyrics in French: 'Et in te - ra pa - tri - bus' and 'Et in - ter - ra - bus'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Exemple 032

The musical score for Example 032 is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (fls.), Clarinet (cls.), and Piano (pno.). The Flute part begins with a whole note chord, followed by a half note chord, and then rests. The Clarinet part has a whole note chord, followed by a half note chord, and then rests. The Piano part features a complex texture with multiple voices, including a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with four staves, showing a dense texture of chords and moving lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Example 034

The musical score for Example 034 is arranged in two systems. The first system includes a Soprano (sop.) line with lyrics "Sa - da - ti - mus t. E - ro - di - ti - mus tu. Le -", an Alto (alt.) line, and a piano accompaniment consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The second system includes a Tenor (ten.) line with lyrics "de - mus te. Tu si - ces - tu de - mus", and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with six staves, including a grand staff and three additional staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Example 035

The musical score for Example 035 is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and Piano (P.). The vocal parts (Sopr., Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Latin: "Et tu, qui sedes ad dexteram patris, suscipe meum supplicium." The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and Piano (P.). The vocal parts have lyrics: "Et tu, qui sedes ad dexteram patris, suscipe meum supplicium." The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Exemple 036

ob.

Fl. m. ter-za pos. 1. - m. - ni - bus.

Sor. I
Fl. in. - ter-za pos. 2. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 3. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 4. - m. - ni - bus.

Sor. II
Fl. in. - ter-za pos. 1. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 2. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 3. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 4. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 1. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 2. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 3. - m. - ni - bus.

Fl. m. ter-za pos. 4. - m. - ni - bus.

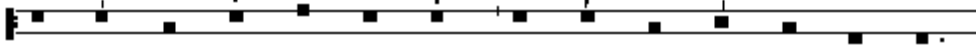
Example 037

The musical score for Example 037 is arranged in four systems. The first system contains the tuba (tuba) and euphonium (euph) parts. The tuba part is written in the bass clef, and the euphonium part is written in the treble clef. Both parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and are marked with slurs. The second system continues the tuba and euphonium parts. The third system shows the piano accompaniment, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The piano part includes chords and single notes, with some notes beamed together. The fourth system concludes the piece with final chords and notes for all instruments.

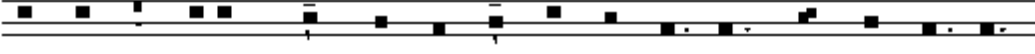
Exemple 038

Comune Confessione Fordois.
Pro Doctoribus, Oratoribus et in Laudes.
AD ALDFB et per hocas

I. Ant.
VII, c

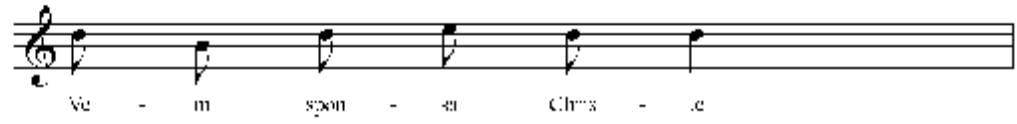


Ec - ce sc - e - d - e - des un - ge - nus. [†] qui in ci - e - bus su - je



pa - cu - lit. De - o, et in - ven - tus est jus - tus - SPA - ce - la - ra

Exemple 039



Exemple 040

The image displays a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. A vertical dashed line divides the staff into two sections. The left section, labeled 'A. preced.', contains a melodic line with a thick black bar underneath. A bracket below the bar is labeled '2^a' and '3^a'. An annotation 'Flexa' with a downward arrow points to the second note. A curved arrow above the staff points from the first note to the second, labeled '1. 1. 2.'. The right section, labeled 'Conseq. etc.', contains a similar melodic line with a thick black bar underneath. A bracket below the bar is labeled '3^a' and '3^a'. An annotation 'Flexa' with a downward arrow points to the second note. A curved arrow above the staff points from the first note to the second.

Exemple 041

Musical notation for two phrases: "Teneis" and "Floreis". Each phrase is shown on a treble clef staff with a slur over the notes. Above each phrase, there are two curved arrows indicating fingerings: the first arrow is labeled "1" and the second is labeled "1 2".

(Ec - ce sa - cer - dos mag - nos, qui in di - e - bus su - is)

Two diagrams illustrating fingering patterns. The first diagram, labeled "antecedent", shows a downward arrow from the top with "1 1 2" below it, and an upward arrow from the bottom with "1 1 2" above it. The second diagram, labeled "consequent", shows a downward arrow from the top with "1 1 2" below it, and a downward arrow from the top with "2" below it.

Exemple 042

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Clarinet, and Bassoon. Each part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Flute part is marked 'Allegro' and 'Forte'. The Clarinet part is marked 'Forte'. The Bassoon part is marked 'Subito' and 'Consequente'. The Flute and Clarinet parts are connected by a brace on the left. The Bassoon part is connected to the Clarinet part by a brace on the left. The Flute part has a slur over the first four notes. The Clarinet part has a slur over the first four notes. The Bassoon part has a slur over the first four notes and a slur over the next four notes. A dashed box labeled 'd'adagio' is positioned below the Bassoon part, spanning the first four notes of the second slur.

Flute
Allegro
Forte
→ supaprima l-la (sua) de Tinia (3/4)

Clarinet
Forte
→ zrag zrag de Puzot de Louz (3/4)

Bassoon
Subito
Consequente
d'adagio

Exemple 043

The diagram illustrates the fingerings for Mode VII on a two-staff instrument. The upper staff is labeled "Maraca I" and the lower staff is labeled "Taccard I". The mode is identified as "Mode VII" on the left. The diagram shows four vertical lines of notes, each with a downward-pointing V-shaped symbol and a number below it, indicating the finger used to play that note. The first line has a "1" below it, the second has a "1", the third has a "1", and the fourth has a "1". The notes are connected by dashed lines, and a curved arrow points from the top right to the bottom right, indicating a sequence or flow. The bottom right note is labeled "2 1 2".

Exemple 044

The image displays two musical staves. The top staff is labeled "Mode VII" and the bottom staff is labeled "Sol Major (G)". Both staves are in treble clef and contain a sequence of notes with fingerings (1, 2) and trills. The notes are: G (1), A (1), B (2), C (1), D (1), E (2), F (1), G (2). The trills are indicated by horizontal lines above the notes, with the label "Trillo" written below each line. The first trill is under the G note, and the second trill is under the G note. The fingerings are: G (1), A (1), B (2), C (1), D (1), E (2), F (1), G (2). The trills are indicated by horizontal lines above the notes, with the label "Trillo" written below each line. The first trill is under the G note, and the second trill is under the G note.

Exemple 045*

Art.

E - ce sa cer - des mag us

qui a di e bra su is

Cant.

largo Andante lento

Exemple 046

Arsi Tesi

A
lic mag - ce
nus

A1
qui in
su is

B
sa - cer - dos

C
di - e - bus

Exemple 047

The image displays a musical score for two parts: 'Ant' (Antiphonal) and 'Cons' (Contra). Both parts are written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature. The 'Ant' part consists of a sequence of six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The 'Cons' part consists of a sequence of six notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes in both parts are aligned vertically. Above the 'Ant' staff, a bracket labeled 'kale ant.' spans from the first note (G4) to the fifth note (B4). Below the 'Cons' staff, a bracket labeled 'šmil'ac' spans from the first note (G4) to the fifth note (B4). Vertical dashed lines are placed between the first and second notes, between the second and third notes, and between the fifth and sixth notes in both parts. Labels 'A', 'B', and 'A' are placed in boxes above the first, second, and fifth notes of the 'Ant' part, respectively. Labels 'A', 'C', and 'A'' are placed in boxes below the first, second, and fifth notes of the 'Cons' part, respectively.

Exemple 048

Artifone

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of seven notes: A4, A4, B4, A4, C5, A4, and A4. A slur labeled 'Artifone' covers the first six notes. Vertical dashed lines connect the notes to their letter labels: A, A, B, A, C, A, A. Below the staff, the lyrics are: (Le - ce si - ver - des mag - ausi).

Exemple 049

The image shows a musical score for two parts: 'Am' (Alto) and 'Cons' (Cantus). The score is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: Am4, Bb4, C5, Bb4, Am4. The lyrics are in Catalan. The 'Am' part has the lyrics: 'J'hi ha un ric i una', 'Molt bona i té sembla ben de m'osa', and 'Refinat'. The 'Cons' part has the lyrics: 'J'hi ha un ric i una', 'Recorres me' càlida i a tanta el proce', and 'Simplid'. There are also annotations: 'Tercera i cinquena' with arrows pointing to the Bb4 and C5 notes in both parts, and 'L'alt i l'octava' with a dashed line connecting the Am4 notes in both parts.

Am

Cons

J'hi ha un ric i una
Molt bona i té sembla ben de m'osa

J'hi ha un ric i una
Recorres me' càlida i a tanta el proce

Refinat

Tercera i cinquena

Simplid

L'alt i l'octava

Exemple 050

Kyrie*

G. P. da Palestrina

C. K. RV3

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "su - su - su - su - de -". The second staff is a vocal line with lyrics: "Ky - ri - e - e - la -". The third staff is a piano accompaniment with lyrics: "ky - ri - e - la -". The fourth and fifth staves are bass and tenor lines, respectively, with no lyrics.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "qui -". The second staff is a vocal line with lyrics: "i - su -". The third staff is a piano accompaniment with lyrics: "i - su - e - le - i - son". The fourth and fifth staves are bass and tenor lines, respectively, with lyrics: "Ky - ri - e - e - la - su -".

* Exemplu de muzic de cult. Editat de C. G. Campora Val E. Roma, 1969

Example 051

Missa: Kyrie sacerdotis magnus*

T. L. de Vicentia

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "de - se - ra - sa - sa - do - ra - ma - gna - que - se - ra - sa - do - ra - ma -". The second staff is the right-hand piano accompaniment. The third and fourth staves are the left-hand piano accompaniment. The music is in a common time signature (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line, with a steady piano accompaniment.

de - se - ra - sa - sa - do - ra - ma -

The second system of the musical score continues with four staves. The vocal line lyrics are: "ma - gna - que - se - ra - sa - do - ra - ma -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

ma - gna - que - se - ra - sa - do - ra - ma -

*Estrada, 2004, p. 116 (MF 05/11/2004)

Exemple 052



Exemple 053

Example 053 is a musical score consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melody with lyrics written above it. The lyrics are: "C'est à la messe" (under the first measure), "C'est à la messe" (under the second measure), "C'est à la messe" (under the third measure), and "C'est à la messe" (under the fourth measure). A dashed line above the first three measures contains the text "C'est à la messe". The treble staff also features three slurs, each labeled with "(>)", positioned over the first, second, and third measures. The bass staff contains a simple accompaniment with notes corresponding to the lyrics. Vertical dashed lines connect the lyrics in the treble staff to the notes in the bass staff.

Exemple 054

Example 054 is a musical score for a single melodic line. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation consists of a sequence of notes: a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. A large rectangular box is drawn above the notes from the first G4 to the final E5. A dashed line with an arrow points from the text "Déplacement de l'accord" to the space between the first and second notes. To the right of the box, an arrow points to the text "Ténor (G)". Below the staff, there are several labels: "ex. 1" is positioned above the first measure; "Ins. 1" is positioned below the first measure; "Ins. 2" is positioned below the second measure; "Ins. 3" is positioned below the third measure; "Ins. 4" is positioned below the fourth measure; "Ins. 5" is positioned below the fifth measure; and "Ins. 6" is positioned below the sixth measure. The word "bataillon" is centered below the staff.

Exemple 055

Example 055 is a musical score in treble clef, one sharp (F#), and 4/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of several notes, with a bracket labeled "Doplasak" above it and another bracket labeled "Ludobna" below it.

Exemple 056

1.

2.

Tutti &

E. 4/4 2/4 2/4

Exemple 057

exemplar format

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Above the staff, a large rectangular box spans the entire sequence of notes. Below the staff, a horizontal line with a downward-pointing tick mark at its center spans the same sequence of notes. The text "exemplar format" is centered above the box. The number "17" is written to the left of the staff. The number "17" is written below the first note. The number "17" is written below the eighth note. The number "17" is written below the tenth note. The number "17" is written below the twelfth note.

Exemple 058

The image shows a musical score for a single instrument, likely a guitar, in a single system. The notation is as follows:

- Clef:** Treble clef.
- Key Signature:** One flat (B-flat).
- Time Signature:** Not explicitly shown, but the notation suggests a 4/4 or similar common time.
- Staff:** A single five-line staff.
- Notes:** The melody consists of several notes, including a half note and a quarter note. There are also some rests and a final chord.
- Dynamic Markings:** The piece starts with a piano (*p*) dynamic. Later, it becomes pianissimo (*pp*).
- Performance Indicators:** There are some markings that look like 'x' and '3' at the beginning, possibly indicating a specific fingering or technique. A horizontal line with a vertical tick mark is placed below the staff, likely indicating a measure rest or a specific point in the piece.
- Other Symbols:** A double bar line is present at the end of the staff. There are also some small symbols like a triangle and a square.

Exemple 059

Example 059 is a musical notation snippet on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes several notes: a quarter note on the first line (F#), a quarter note on the second line (G), a quarter note on the second space (A), and a quarter note on the second space (A) with a fermata above it. An annotation "Duplegame 1 de l'arc" is written above the staff with a bracket spanning from the first note to the end of the staff. Below the staff, there is a horizontal line with a "v" underneath it, spanning from the first note to the end of the staff. To the right of the staff, there is a right-pointing arrow and the text "L'arc de la 2e".

Exemple 060

Exemple 060

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. A rectangular box is drawn above the notes G4, A4, and B4. Below the staff, a bracket spans the duration of the notes G4, A4, and B4, with the letter 'V' centered underneath it. To the right of the staff, an arrow points to the right with the text 'Essence (D)'. Above the box, the text 'Exemple 060' is written.

Exemple 061



Exemple 063

26. 17

The musical notation consists of a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains the following notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. Above the staff, there are two measures with the numbers 22 and 13 written above them. Below the staff, there is a figured bass line with the following figures: 1, 4, 3, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The figures 4, 3, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1 are grouped under a horizontal line.

Example 064

064

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains five notes: F#4, G4, A4, B4, and C5. Below the staff, Roman numerals are placed under each note: I, II, III, V, and I. The notes are: F#4 (I), G4 (II), A4 (III), B4 (V), and C5 (I).

Exemple 065

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. A fermata is placed over the final note, C4. Below the staff, guitar fretboard diagrams are provided for each note: G2 (open string), A2 (open string), B2 (open string), C3 (open string), D3 (open string), E3 (open string), F#3 (1st fret), G3 (2nd fret), A3 (3rd fret), B3 (4th fret), and C4 (5th fret).

Exemple 066

ex. 11

Reduc.

I ————— IV —————
G B

Exemple 066

ex. 11

Reduc.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is marked 'ex. 11' and 'Reduc.'. The first measure (measure 11) contains a G major triad in the right hand and a G major triad in the left hand. The second measure (measure 12) contains a C major triad in the right hand and a C major triad in the left hand. Below the bass staff, there are two horizontal lines with brackets underneath. The first line is labeled 'I' and the second line is labeled 'IV', indicating the Roman numerals for the chords in the first and second measures respectively.

Exemple 067

71

Reduc.

v 1 2 ve

Exemple 068

7 4

V ——— V ——— V ——— v

Example 069

Op. 32

Ob.

f

1 2 3 4 5

Exemple 070

cc. 50

cor 1

Ky - ri - e - e - lei - son

Ky - ri - e - e - lei - son

Exemple 071

Trépasa (I)

no 57

All

Chais - te - e - - - lei - - - son

Detailed description: This musical staff is for the voice part 'All'. It is in the key of E major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of six notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), and A4 (quarter). The lyrics 'Chais - te - e - - - lei - - - son' are aligned under the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Repasa (V)

no 71

Triplo

Chais - te - e - lei - son

Detailed description: This musical staff is for the voice part 'Triplo'. It is in the key of E major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of six notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), and A4 (quarter). The lyrics 'Chais - te - e - lei - son' are aligned under the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Exemple 072

Exemple 072

cc 68

Tenor

Chri - ste - e - - - - - lei - sou

cc 61

Bass

Chri - ste e - - - - - lei - sou

Exemple 073

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Above the staff, there are annotations: 'm3' above the first three notes (C-D-E), 'm3' above the last three notes (G-A-B), and 'm3' above the last four notes (F-G-A-B). Below the staff, there are two horizontal lines with dashed vertical lines extending down to a dashed horizontal line. The left line is above the first three notes, and the right line is above the last four notes. Below the dashed horizontal line, there are two vertical dashed lines. The left one is under the first line, and the right one is under the second line. A horizontal arrow points from the left vertical line to the right vertical line. Below these vertical lines, there is a large inverted triangle shape. The text 'escala' is written below the right vertical line. The text 'Correlação de intervalos' is written to the left of the left vertical line.

Exemple 075

Exemple 075

Reduc

treble clef, key signature of one sharp (F#), common time signature (C)

Annotations: > (circled), >

Annotations: V, 2, 1

Exemple 075

The image shows a musical score for a piano reduction, labeled "Exemple 075". The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of one sharp (F#). The word "Reduc" is written vertically on the left side of the staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a sequence of notes: a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. A dashed vertical line with a > symbol above it points to the first note. A box encloses the notes from G4 to F#5. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a sequence of notes: a dotted quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. A dashed vertical line with a > symbol above it points to the first note. Below the bass staff, there are three fingering numbers: "5" under the first note, "2" under the second note, and "1" under the third note. There are also two dynamic markings: "(>)" above the first note of the treble staff and "(>)" above the first note of the bass staff. A box encloses the notes from G4 to F#5 in the treble staff and from G3 to F#2 in the bass staff.

Exemple 076

ex. 14

Reduc.

do

re

do

do

Exemple 077

ex. 25

Basso continuo

Basso continuo

Exemple 078

ex. 2'

IVe
4

Deplacement de l'oreille

Exemple 079

ex. 82

I II III IV V I

Exemple 081

The image shows musical notation for two parts: Kyrie and Gloria. The Kyrie part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It consists of three measures of music, each with a measure number above it: 'ca. 1, 3', 'ca. 16', and 'ca. 197'. The first measure contains three vertical stems, each with a pair of dots. The second measure contains a vertical stem with a pair of dots, followed by two vertical stems, each with a pair of dots. The third measure contains two vertical stems, each with a pair of dots, followed by a vertical stem with a pair of dots. The Gloria part is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It consists of three measures of music, each with a measure number above it: 'ca. 1, 3, 23, 91, 128'. The first measure contains three vertical stems, each with a pair of dots. The second and third measures are empty.

Kyrie

ca. 1, 3 ca. 16 ca. 197

Gloria

ca. 1, 3, 23, 91, 128

Exemple 082

4th. time

Krone ee. 1

Gloria ee. 1

x 2

1 2 2

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is divided into two parts. The first part, labeled 'Krone ee. 1', consists of a single chord. The second part, labeled 'Gloria ee. 1', consists of a sequence of notes and chords. A bracket above the staff spans the first two measures of this section, with 'x 2' written below it. A dashed line below the staff spans the next two measures, with '1 2 2' written below it.

Exemple 083

The image shows a single musical staff with four distinct musical phrases. Each phrase is labeled above the staff:

- Kyrie ex. 31:** A short melodic fragment starting on a G4, moving to A4, B4, and C5.
- Kyrie ex. 56, 58:** A short melodic fragment starting on a G4, moving to A4, B4, and C5.
- Gloria ex. 29:** A short melodic fragment starting on a G4, moving to A4, B4, and C5.
- Gloria ex. 122:** A short melodic fragment starting on a G4, moving to A4, B4, and C5.

Exemple 084



Exemple 085

co. Si

co - ma - vo - lunt - te - - - - - tis

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of six measures. The first measure contains a quarter note on G4. The second measure contains a quarter note on A4. The third measure contains a quarter note on B4. The fourth measure contains a half note on C5, which is tied to the fifth measure. The fifth measure contains a half note on B4. The sixth measure contains a quarter note on A4. A slur is placed over the notes in the fourth and fifth measures. Below the staff, the lyrics 'co - ma - vo - lunt - te - - - - - tis' are written, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

Exemple 086

es. 57

cor 1

be - nae, be - nae vo - lun - ta - tie

cor 2

be - nae, be - nae vo - lun - ta - tie

esquema ritme

The image shows a musical score for two voices (cor 1 and cor 2) and a rhythm scheme. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The lyrics are: "be - nae, be - nae vo - lun - ta - tie". The score includes slurs and accents over the notes. The rhythm scheme shows a sequence of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The first two notes are grouped with a slur and an accent.

Exemple 087

14: 37

30 - 300 10 - 100 - 11 - - - - - 19

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains ten measures of music. The first five measures (30-34) are grouped by a dashed box. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes in measures 30-34 are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), and B4 (quarter). Measure 35 contains a whole rest. Measures 36-38 contain whole rests. Measure 39 contains a whole note G4. Below the staff, the measure numbers 30, 300, 10, 100, 11, and 19 are written, with dashes indicating the sequence of measures.

Exemple 088

no. 58

mfz

mfz

ho - nae. bo - nae ve - lun - a - tis

3^{da}

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal line. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked 'mfz' (moderato forzando) above the staff. The lyrics are 'ho - nae. bo - nae ve - lun - a - tis'. There are two 'mfz' markings above the staff. A dashed line with '3^{da}' above it spans the first two notes. A curved arrow with '3^{da}' below it points to the first note. The score ends with a fermata over the final note.

Exemple 089

First system of musical notation. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff has a dynamic marking of *ritard.* above the first measure and *ritard.* above the second measure. A vertical dashed line is placed between the first and second measures.

Second system of musical notation. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The second staff has a dynamic marking of *ritard.* above the first measure. The fourth staff has a dynamic marking of *ritard.* below the first measure. A horizontal line is drawn under the first measure of the fourth staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff has a dynamic marking of *ritard.* above the first measure and *ritard.* above the second measure. The second staff has a dynamic marking of *ritard.* above the first measure. The fourth staff has a dynamic marking of *ritard.* below the first measure. A vertical dashed line is placed between the first and second measures. Horizontal dashed lines are drawn under the first and second measures of the fourth staff.

Exemple 090

Example 090 is a musical notation on a single staff. The notation begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody consists of six notes: a quarter note 'so', a quarter note 'lax', a quarter note 'so', a quarter note 'lax', a half note 'la', and a half note 'la.'. A dashed slur is placed over the two 'la' notes. The notes are positioned on the staff as follows: 'so' on the second line, 'lax' on the second space, 'so' on the second line, 'lax' on the second space, 'la' on the second space, and 'la.' on the second space.

Exemple 091

ex. 119

The musical notation consists of a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, rhythmic style. The notes are: a quarter note 'e.' on the first line, followed by a half note 'glo' on the second line, a quarter note 'ri' on the second space, and a quarter note 'a' on the second space. The notes 'glo', 'ri', and 'a' are grouped together with a slur. The lyrics are 'e. glo - - - ri - - - a' with hyphens indicating the syllables are spread across the notes.

Exemple 092

ex. 113

di ii iii

Exemple 093

Al: 88

rus, lau du rus, lau du nus le

The musical notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Al: 88'. The melody consists of the following notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a final whole note C4. The lyrics 'rus, lau du rus, lau du nus le' are aligned with these notes. There are slurs under the first four notes and the last four notes.

Exemple 094

ex. 94

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains six notes, each with a Roman numeral below it. The notes and their corresponding numerals are: F#4 (VI), G4 (VII), A4 (I₀), B4 (V), C5 (IV), and D5 (I).

VI VII I₀ V IV I

Exemple 095

es. 100

All

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'All', is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody starting with a whole note G4, followed by a quarter rest, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics 're' and 'gle - ri - a' are positioned below the notes. The second system, labeled 'Reduc.', consists of two staves in treble and bass clefs, both with a key signature of one sharp and a common time signature. The upper staff begins with a fermata over a whole note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff begins with a fermata over a whole note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. A fermata is placed over the final notes of both staves. Below the 'Reduc.' system, there is a horizontal line with a 'v' symbol underneath it.

re gle - ri - a

Reduc.

v

Example 096

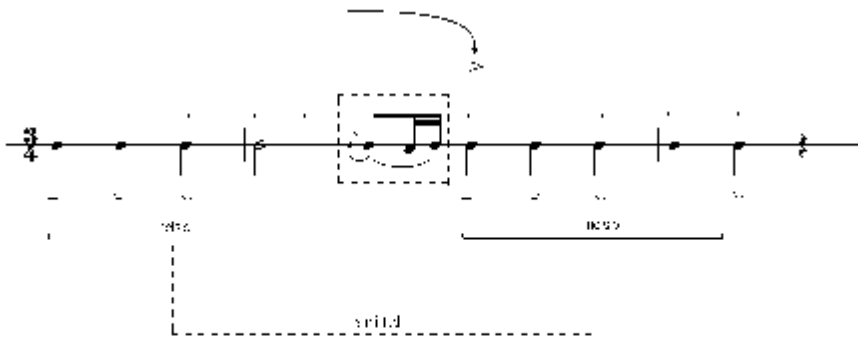
no. 27

rednc.

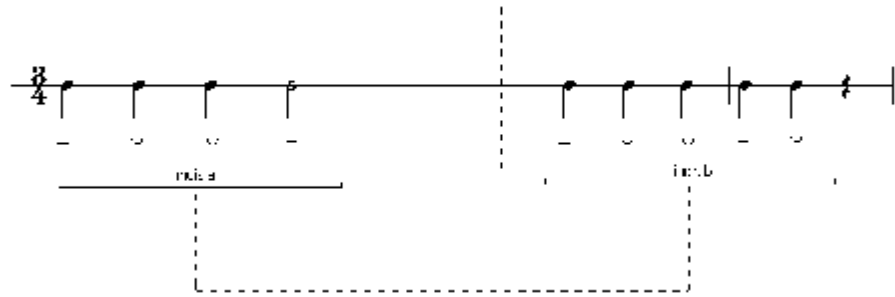
Example 097

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). Fingerings are indicated by brackets and Roman numerals: 'I' for G4, A4, B4; 'II' for A4, B4; 'V' for A4, G4, F#4; 'I' for G4, A4; and 'IV' for B4, A4, G4.

Exemple 098



Exemple 099



Exemple 100

The image shows a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The melody consists of four notes: G4, A4, B4, and G4. A large black arch is drawn over the entire staff, starting above the first note and ending above the last note. Two horizontal brackets are placed above the staff. The first bracket spans the first two notes (G and A) and is labeled "mezzo". The second bracket spans the last two notes (B and G) and is labeled "ritard". Below the staff, four Roman numerals are aligned with the notes: I under G, V under A, V under B, and I under G.

Exemple 101

The image shows a musical score for a four-measure phrase. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music consists of a sequence of notes in both staves. Below the bass staff, there are three figures: '1' under the first measure, 'V₇' under the second measure, and '1' under the third measure. The fourth measure has no figure below it.

Example 102

(Textura melódica I)

Musical score for Example 102, (Textura melódica I). The score consists of seven staves of music in G major, 3/4 time. The first staff has measures 8, 12, 16, and 20. The second staff has measures 24, 28, 32, and 36. The third staff has measures 40, 44, 48, and 52. The fourth staff has measures 56, 60, 64, and 68. The fifth staff has measures 72, 76, 80, and 84. The sixth staff has measures 88, 92, 96, and 100. The seventh staff has measures 104, 108, 112, and 116. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Exemple 103
(Tensura melòdica II)

The musical score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains three measures of music, each with a melodic line and a dashed line above it. Above the first measure is a bracket labeled 'VI', above the second 'VI', and above the third 'V'. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps. It contains three measures of music, each with a melodic line and a dashed line above it. Above the first measure is a bracket labeled 'VI', above the second 'VI', and above the third 'V'. The two staves are connected by a brace on the left and a brace on the right. The measures are numbered 38, 40, and 42 in the upper staff, and 39, 41, and 43 in the lower staff.

Exemple 104

Qui - tu - us tu - us

Exemple 105

The image shows a musical score for a piano reduction. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff, both in the key of F# major (three sharps). The treble staff contains a melodic line with notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment with notes: F#3, C4, F#3, C4, F#3, C4, F#3, C4, F#3, C4, F#3, C4. The word "reduc." is written to the left of the staves. Below the bass staff, there is a line of figured bass notation: 1, V₆₈, V₂₊, 1. A large dashed line with arrows at both ends spans the entire width of the score, indicating the scope of the reduction.

Exemple 106

oboè ter

co. 3

boix

co. 22

Prop - - - - - oc mag - - - - - neu

glo - - - - -

Example 107

2nd Line

De - ius in - ce - les - tis de - us

I ————— V ————— I —————

Exemple 109

21

G F# E D C

Exemple 110

De-us, rex coe-lestis

De-us, rex coe-lestis

Exemple 111

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a whole note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. Below the staff, the chords are labeled as IV, V, and I. The IV chord is represented by a '4' with a horizontal line above it. The V chord is represented by a '5' with a horizontal line above it. The I chord is represented by a '1' with a horizontal line above it. The notes G, A, and B are positioned under the IV chord, while the notes C and B are positioned under the V and I chords respectively.

Exemple 112



A musical score for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. The melody consists of the following notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The notes are grouped into four measures: the first measure contains D4-E4-F#4-G4; the second measure contains A4-B4-C5-B4; the third measure contains A4-G4-F#4-E4; and the fourth measure contains D4. Vertical stems connect the notes to a horizontal line below the staff, which is labeled with the text "Arag es facit de te na r(1)".

Exemple 113



Example 114

117

V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I V7 I

Example 115

Kyrilov *mf*

Quintet, op. 1

violins

The image shows a musical score for two violin parts. The top staff is labeled 'Kyrilov mf' and the bottom staff is labeled 'Quintet, op. 1'. Both staves are in treble clef and have a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line with eighth-note patterns and a final cadence. The two staves are grouped together with a brace on the left labeled 'violins'.

Exemple 116

Three staves of musical notation in a single system. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The lyrics are: "Qui - sed - la", "mor - tu - u", and "sce - ra - te".

Qui - sed - la
mor - tu - u
sce - ra - te

Exemple 117

The musical score for Example 117 consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The second staff is also a treble clef with the same key signature and time signature, containing a melodic line with eighth notes and rests. The third staff is a treble clef with the same key signature and time signature, containing a melodic line with eighth notes and rests. The fourth staff is a bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes and rests. Performance instructions are placed above the staves: '(VI)' above the first staff, '(U)' above the second staff, '(U... V)' above the third staff, and '(1)' above the fourth staff. A bracket on the left side of the second and third staves is labeled 'cor I'. The score ends with a double bar line and a fermata.

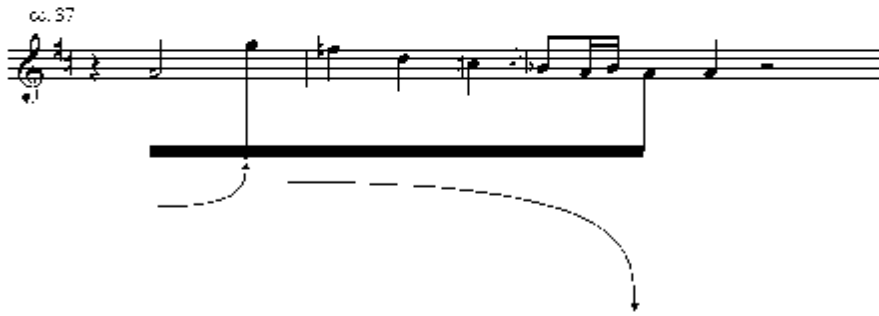
Exemple 118

The image displays a musical score for Example 118, consisting of a piano reduction and a pitch contour diagram. The piano reduction is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, while the bass staff contains a harmonic accompaniment. A bracket on the left side of the piano part is labeled "reduc.". Below the piano part is a pitch contour diagram, which is a horizontal line with five dots representing the pitch of the notes in the treble staff. A dashed line connects the dots, showing the overall pitch movement. The diagram starts at a low pitch, rises to a peak at the second measure, falls to a trough at the fourth measure, and then rises again at the fifth measure. Vertical dashed lines connect the notes in the treble staff to their corresponding dots in the pitch contour diagram.

Exemple 119

Musical notation for Example 119. The first staff contains three notes: a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a bar line. The lyrics 'Sus - - - ci - pe' are aligned with these notes. The second staff contains a series of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a bar line. The lyrics 'de - - - pre - ce - e - - - nem' are aligned with these notes.

Exemple 120



Exemple 121

VI. I

cc. 1

Tenore

ed - dex - - - - - te - ror pu - ti -

Detailed description: The image shows a musical score for two parts: VI. I (Violin I) and Tenore (Tenor). The VI. I part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The Tenore part is written in bass clef with the same key signature and time signature. It has a simpler melodic line. Vertical dashed lines connect the two parts at specific measures. The lyrics 'ed - dex - - - - - te - ror pu - ti -' are written below the Tenore staff, aligned with the notes.

Exemple 122

Musical score for Bass and Tenor voices, Example 122. The score is written in 4/4 time and consists of two staves. The top staff is for Bass (Bais) and the bottom staff is for Tenor (Tenor). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The Bass part begins with a half note G2, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note Bb2, and a quarter note C3. The Tenor part begins with a half note G2, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2. A dashed line connects the Tenor part to the Bass part, indicating a melodic line. The Tenor part has a fermata over the quarter note Bb2. The Bass part has a fermata over the quarter note C3. The Tenor part has a fermata over the quarter note Bb2. The Bass part has a fermata over the quarter note C3.

Exemple 123

The image displays a musical score for Example 123, consisting of two staves, A and B, in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 2/4 time signature. Staff A contains a melodic line with several notes, and Staff B contains a corresponding bass line. Dashed lines and labels are used to identify specific intervals between notes in both staves. In Staff A, a dashed line connects the second and third notes, labeled '2nd. Interval', and another dashed line connects the third and fourth notes, labeled '3rd. Interval'. In Staff B, a dashed line connects the first and second notes, labeled '2nd. Interval', and another dashed line connects the second and third notes, labeled '3rd. Interval'. The annotations highlight the relationship between the intervals in the two parts.

Exemple 124

(Tema melodic)

The image displays a musical score for Example 124, consisting of four staves labeled A, B, C, and D. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. Staff A begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Staff B starts with a whole rest, then a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Staff C begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Staff D starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

Exemple 125

The musical score for Exemple 125 consists of four staves, labeled A, B, C, and D, all in 4/4 time. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single system. A dashed rectangular box highlights a specific rhythmic pattern in the final measure of each staff. This pattern consists of a quarter note followed by an eighth note, a quarter note, and another eighth note, all beamed together. The notes in this pattern are G4, A4, Bb4, and A4. The rest of the music in each staff includes various rhythmic values and rests, with some notes beamed together in measures 2 and 3.

Exemple 126

The image displays a musical score for Example 126, consisting of four staves labeled A, B, C, and D. Each staff is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Staff A begins with a whole rest, followed by a measure with a dotted line above it, and then a series of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Staff B starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A dashed box highlights the notes B4, C5, and B4. Staff C begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A dashed box highlights the notes B4, C5, and B4. Staff D starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A dashed box highlights the notes B4, C5, and B4.

Example 127

Original

A

вариант 3 (не повторяется)

D

Detailed description: The image shows two musical examples, A and D, in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Example A shows a melody starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F#4, and an eighth note G4. This is followed by a dotted quarter note G4, a dotted quarter note F#4, a dotted quarter note E4, and a dotted quarter note D4. A slur is placed over the dotted quarter notes G4, F#4, and E4. Dashed lines are drawn below the staff, indicating the original pitch contour. Example D shows a melody starting with a quarter note G4, an eighth note F#4, and an eighth note G4. This is followed by a dotted quarter note G4, a dotted quarter note F#4, a dotted quarter note E4, and a dotted quarter note D4. A slur is placed over the dotted quarter notes G4, F#4, and E4. Below the staff, there are two sets of dashed lines with small horizontal bars and curved lines underneath, representing a more complex pitch contour or fingering pattern.

Example 128

Three musical staves, labeled A, B, and C, are shown. Each staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of one flat. The music is divided into two measures. A bracket above each staff highlights a specific melodic phrase in the second measure. Above this bracketed phrase, the numbers '1 2' are written with a curved arrow pointing from the first note to the second, indicating a two-finger fingering. The notes in the bracketed phrase are: A (half note), B-flat (quarter note), C (quarter note), B-flat (quarter note), A (quarter note), G (quarter note), F (quarter note), and E (quarter note).

Exemple 129

The image displays a musical score for Example 129, consisting of two staves, B and C, in a 4/4 time signature. Staff B is in the treble clef and Staff C is in the bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). Staff B features a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. Above the staff, three intervals are marked with brackets: m3 (between G4 and Bb4), m3 (between Bb4 and C5), and m3 (between C5 and Bb4). A dashed line labeled 'Cikla' spans from the first measure to the end of the staff. The label 'Desimio concordant' is placed below the staff between the second and third measures. Staff C features a melodic line with notes G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. Above the staff, three intervals are marked with brackets: m3 (between G3 and Bb3), m3 (between Bb3 and C4), and m3 (between C4 and Bb3). The label 'Versus transpositus' is placed below the staff between the second and third measures.

Exemple 130

The image shows a musical score for three voices: Alto (A), Contralto (C), and Soprano (D). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is divided into three systems, each with specific annotations:

- System A:** The first staff (Alto) has a circled section labeled "vocal". Annotations include "2x", "2x", "2x", "full", and "1-2".
- System C:** The second staff (Contralto) has a circled section labeled "Impass". Annotations include "2x", "2x", "2x", "1-2", and "full".
- System D:** The third staff (Soprano) has two circled sections. The first is labeled "Bocel" and the second "Impass". Annotations include "2x", "2x", "full", "2x", "2x", "2x", "1-2", and "full".

Below the Soprano staff, there is a bracketed section labeled "Non highlighted" that spans the first two measures of the system.

Example 131

The image shows a musical score in 3/4 time, consisting of two phrases. The first phrase, labeled 'frase', contains a melodic line with a 'desplazamiento superlativo' (superlative displacement) indicated by a bracket. The second phrase, labeled 'frase I', also contains a 'desplazamiento superlativo'. Below the staff, there are annotations: 'ca: no: cano:' followed by 'V' and 'd', and 'IIa' followed by 'V7' and 'I'. A curved arrow points from the end of the first phrase to the beginning of the second phrase.

Exemple 132

The image displays two musical staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The top staff begins with a vertical dashed line. Below it, a horizontal line is labeled 'trill' and 'trill I'. A circled section of the melody is labeled 'trill I'. The bottom staff has a horizontal line labeled 'trill' and 'trill II'. A circled section of its melody is labeled 'trill II'. A bracket on the right side of both staves is labeled 'sombanga', indicating a comparison between the circled trill sections. Both staves have a 'crescendo' marking below them.

Exemple 133

Reduc.

II V V I I

Example 134

The musical score for Example 134 consists of three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violin I part begins with a half rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The Violin II part starts with a half rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The Cello/Double Bass part plays a steady eighth-note accompaniment starting on G3.

Example 135

The musical score for Example 135 consists of three staves. The top staff is for Trumpet 1 (tpt. 1), the middle staff is for Trombone 1 (trb. 1), and the bottom staff is for Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a single system with six measures. The Trumpet 1 part features a melodic line with eighth and quarter notes. The Trombone 1 part provides harmonic support with a similar rhythmic pattern. The Bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

Example 136

Kobalt

V_1 VI_2 V_2 I VI_1 I
 I II VI VI_2 V_2 VI_2 I VI

Violoncello

V_1 VI_2 V_2 I VI_1 I
 I II VI VI_2 V_2 VI_2 I VI

Exemple 137

Grave 2. Adagio 3. Quasi vivace 4. Allegro

reduc.

Coro, no. 1 2. Dublé no. 2 3. Coro no. 3 4. Dublé no. 4

reduc.

Exemple 138

ex. 7

redic.

ex. 25

redic.

ex. 2

ex. 35

ex. 51

redic.

ex. 70

ex. 80

ex. 104

redic.

Exemple 139

The image displays a musical score for a piece titled "Exemple 139". It consists of four staves, each representing a different part of the music. The top staff is labeled "Kyrie" and shows a melodic line with a fermata and a first ending bracket. The second staff is also labeled "Kyrie" and features a more complex rhythmic pattern with a first ending bracket and a fermata. The third staff is labeled "Cum San." and contains a series of chords with a first ending bracket and a fermata. The bottom staff is also labeled "Cum San." and shows a melodic line with a first ending bracket and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and brackets, along with performance instructions like "1", "V", "V₁", "V₂", and "1. V. ou D. y".

Exemple 140

The image shows a musical score for two horns, labeled 'cor 1' and 'cor 2'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The 'cor 1' staff begins with a treble clef and a '4' above the staff, indicating a fourth transposition. The 'cor 2' staff begins with a bass clef. The music consists of several measures of music, primarily using chords and rests. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes appearing as stems with flags or beams, possibly indicating grace notes or specific articulation. The score is enclosed in a rectangular box.

Exemple 141

The image displays two systems of musical notation for piano reduction. The first system is labeled 'Solo' and the second 'redue'. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system shows a melodic line in the treble clef with a 'Solo' marking above it, and a bass line in the bass clef. The second system shows a more complex melodic line in the treble clef and a bass line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Example 142

The musical notation consists of a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: B-flat (quarter), A-flat (quarter), G (quarter), and F (quarter). The notes are grouped into four measures by bar lines. Below the staff, Roman numerals are placed under each note: B-flat is labeled 'V', A-flat is labeled 'IV', G is labeled 'III', and F is labeled 'II'. A horizontal line with a downward-pointing arrow is positioned below the 'III' and 'II' numerals, with the letter 'D' centered underneath it.

Exemple 143

The image displays a musical staff in G major (one sharp) with a treble clef. The first phrase, labeled "Phrase 1", consists of a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second phrase, labeled "Phrase 2", consists of a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A dashed line with an arrow indicates a slur from the first G4 to the second G4. Below the staff, a fingering diagram shows a sequence of notes: G, A, B, A, G, F#, E, D, C, B, A. The notes G, A, B, and A are connected by a solid line, while the remaining notes are connected by a dashed line.

Phrase 1 Phrase 2

Fingering: 2 3 4 2 3 4 3 2 1 2 3 4

Fingering: 2 3 4 3 2 1 2 3 4

Fingering: 2 3 4 3 2 1 2 3 4

Exemple 144

The image shows a musical score for Example 144, consisting of two staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. A dashed line connects the G4 and A4 notes, with a '2' below it. The next two notes are quarter notes C5 and D5, with a '3' below the C5 note. This is followed by a quarter note E5, then a quarter note D5, and a quarter note C5. A dashed line connects the D5 and C5 notes, with a '2' below it. The staff ends with a quarter note B4. A dynamic marking 'p' is placed above the staff, with a dashed line connecting it to the end of the staff. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. A dashed line connects the G4 and A4 notes, with a '2' below it. The next note is a quarter note C5, with a '3' below it. This is followed by a quarter note D5, then a quarter note E5, and a quarter note D5. A dashed line connects the D5 and E5 notes, with a '2' below it. The staff ends with a quarter note C5. A dynamic marking 'p' is placed above the staff, with a dashed line connecting it to the end of the staff. Below the second staff, there is a dashed line and the text 'Program 2.2.2.2'.

Example 145

Subjecte

ce 13

13 m 8

C.F.

ce 21

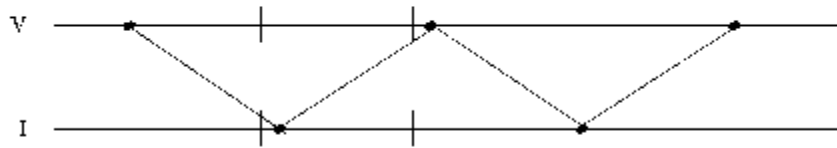
13 m 8

Exemple 146

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| | | | | | | |
| cc. | 15 | 18 | 21 | 22 | 25 | 28 |
| Subjecte | V | | | V | | |
| Resposta | | I | | | I | |
| C.F. | | | V | | | V |
| | | | | | | |

Exemple 147

Subjecte



Exemple 148

Subjecte

The image displays three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff, labeled 'Subjecte', contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G7, and ending on G6. Above the staff, there are two dynamic markings: 'p' (piano) above the first measure and 'f' (forte) above the eighth measure, with a horizontal line connecting them. Below the staff, a dashed line indicates a second ending, marked with a double bar line and the Roman numeral 'II'. The second staff, labeled 'variație de II', shows the continuation of the melodic line from the second ending of the first staff, starting on G6 and moving to A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G8, and ending on G7. The third staff, labeled 'variație de I', shows the continuation of the melodic line from the first ending of the first staff, starting on G6 and moving to A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G8, and ending on G7.

Exemple 149

The image shows a musical score for three parts: Subzete, Tenor, and violins. The Subzete part is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final note. The Tenor part is also in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, featuring a melodic line with a fermata over the final note. The violins part is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic accompaniment. The score includes various annotations such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'cresc.' (crescendo). The Subzete part has a fermata over the final note, and the Tenor part has a fermata over the final note. The violins part has a fermata over the final note.

Subzete

Tenor

violins

Exemple 150

The image displays a musical score for 'Exemple 150', consisting of two staves: 'Subiecte' (Subject) and 'Resposta' (Response). Both staves are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The 'Subiecte' staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two phrases, each marked '2^{ma}'. The first phrase has a slur over the notes D4, E4, F#4, G4, with a '2^{da}' annotation below. The second phrase has a slur over the notes A4, B4, C5, D5, with a '2^{da}' annotation below. The lyrics 'cu mi se naște' and 'cu mi se naște' are written under the notes. Below the staff, two dashed lines labeled 'I' and 'II' indicate the first and second endings. The 'Resposta' staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two phrases, each marked '2^{ma}'. The first phrase has a slur over the notes D4, E4, F#4, G4, with a '2^{da}' annotation below. The second phrase has a slur over the notes A4, B4, C5, D5, with a '2^{da}' annotation below. The lyrics 'cu mi se naște' and 'cu mi se naște' are written under the notes. Below the staff, two dashed lines labeled 'I' and 'II' indicate the first and second endings. The overall structure is a call-and-response exercise.

Exemple 151

The image shows a musical score for Example 151, consisting of two staves labeled 'cur 1' and 'cur 2'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A section between the two staves is labeled 'reduc.' and contains the number '64'. Dashed lines are present below the staves, indicating specific measures or intervals. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Example 152

The musical score for Example 152 consists of three staves. The top staff is labeled 'cor 1' and the bottom staff is labeled 'cor 2'. A bracket on the left side groups the two cornet staves under the label 'reduc.'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The top staff (cor 1) contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff (cor 2) contains a more complex line with eighth notes, quarter notes, and a final half note. The reduction (reduc.) is represented by a bracket on the left side of the two staves, indicating that the two parts are to be played together.

Exemple 153

The image displays a musical score for 'Exemple 153' consisting of two staves. The top staff, labeled 'Subjeete', is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is divided into two sections: '1º cas' and '2º cas'. The '1º cas' section contains a melodic line with a dashed line underneath labeled '8ª m'. The '2º cas' section contains a similar melodic line with a dashed line underneath labeled 'normal de g.'. Below the '2º cas' section, there are two sub-sections labeled 'I' and 'II', each with a dashed line underneath. The bottom staff, labeled 'alt cas 1', is also in treble clef with a key signature of one sharp. It contains a melodic line with a dashed line underneath labeled '2º 109'. Below this staff, there is a dashed line labeled 'II ex ampliató'.

Exemple 154

The image displays a musical exercise on a single staff. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The lyrics are: "vulens usq.", "le de a re ct", and "qui". Fingerings are indicated by Roman numerals: I, II, III, III, II, I. A dashed line connects the first note to the second, and another connects the first note to the fifth. Below the staff, a diagram shows the notes on a keyboard with fingerings: I for G, II for A, III for B, III for C, II for D, and I for E. A dashed line connects the G and E notes.

Example 155

The image displays a musical staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Above the staff, three dashed lines indicate intervals: a dashed line from G2 to F2 labeled 'a', a dashed line from E2 to D2 labeled 'b', and a dashed line from C2 to B1 labeled 'a'.

Below the staff, there are three horizontal lines representing intervals: the first is labeled 'V₂', the second is labeled 'I', and the third is labeled 'V'. The 'I' interval is the longest, spanning from E2 to A1. The 'V₂' interval is from G2 to F2, and the 'V' interval is from C2 to B1.

Below these intervals is a triangular diagram. The top-left vertex is labeled 'V', the top-right vertex is labeled 'V', and the bottom vertex is labeled 'I'. Lines connect these vertices to form a downward-pointing triangle.

Example 156

The image displays a musical score for Example 156, consisting of two staves. Both staves are in the treble clef and feature a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. A dashed box highlights the notes from G4 to B5. Above this box, the text "breath mark" is written, with a dashed line and an arrow pointing to the right. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. A solid box is drawn below the notes from G4 to B5. The text "no fermata" is written below the first two notes of the bottom staff.

Example 157

The image displays a musical score for Example 157, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Both staves are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music is written in a simple, stepwise fashion. The treble staff begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, and A4. The bass staff begins with a half note D3, followed by quarter notes E3, F#3, G3, and A3. Above the treble staff, a bracket labeled "voice 1" spans the first four notes (D4, E4, F#4, G4), and another bracket labeled "voice 2" spans the last four notes (E4, F#4, G4, A4). Below the bass staff, a bracket labeled "voice 3" spans the first four notes (D3, E3, F#3, G3), and another bracket labeled "voice 4" spans the last four notes (E3, F#3, G3, A3). Dashed lines with arrows illustrate the voice leading: a dashed line connects the G4 in the treble staff to the G3 in the bass staff, and another dashed line connects the A4 in the treble staff to the A3 in the bass staff. Additionally, curved dashed arrows indicate the movement of the notes E4, F#4, and G4 from the treble staff to the notes E3, F#3, and G3 in the bass staff, respectively.

Exemple 158

Example 158 is a musical score for tenor and bass. The tenor part is written in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass part is written in a bass clef with the same key signature and time signature. The tenor staff contains a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass staff contains a corresponding line with notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4. Annotations include: 'ex. 158' at the top left; 'ascendant' with an arrow pointing to the interval between G4 and C5; 'prima hab.' and 'tertia hab.' with dashed lines indicating intervals in the tenor part; 'quarta hab.' and 'quinta hab.' with dashed lines indicating intervals in the bass part; and 'descenden' with an arrow pointing to the interval between D4 and C4 in the bass part.

Exemple 159

The image displays a musical score for 'Exemple 159' consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music is written in a 4/4 time signature. The top staff contains a melodic line with several phrases: 'II', 'II b', 'I', and 'III'. The bottom staff contains a bass line with phrases: 'I', 'I a', 'II', and 'I b'. Dashed lines connect specific notes between the two staves, labeled 'melod 2' and 'melod 3'. The 'melod 2' line connects the first two notes of the top staff to the first two notes of the bottom staff. The 'melod 3' line connects the last note of the top staff to the last note of the bottom staff. The overall structure suggests a comparison or relationship between the two melodic lines.

Exemple 160

... 34 ... 35 ... 36

cor 1

cor 2

u - li - um De - i i - ri - ges - mi - um
u - li - um De - i u - ni - ge - ni - um

Exemple 161

et in unum Deum Patrem Je-sum Chris-tum

The musical notation consists of a single staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The lyrics are: et in unum Deum Patrem Je-sum Chris-tum. The notes are aligned with the lyrics: G4 with 'et', A4 with 'in', B4 with 'unum', C5 with 'De', B4 with 'um', A4 with 'Pa', G4 with 'tr', F#4 with 'em', E4 with 'Je', D4 with 'su', and a final G4 with 'm'. There are hyphens under 'unum', 'Je-sum', and 'Chris-tum'. Below the staff, there are rhythmic markings: a dash under 'et', a half-circle under 'in', a dash under 'unum', a half-circle under 'De', a dash under 'um', a half-circle under 'Pa', a half-circle under 'tr', a half-circle under 'em', a dash under 'Je', a half-circle under 'su', and a half-circle under 'm'.

Example 162

Example 162 is a musical score for a single melodic line. It is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The notes are grouped into four measures: the first measure contains G4, A4, B4, and C5; the second measure contains B4, A4, G4, and F#4; the third measure contains E4, D4, C4, and a whole rest; the fourth measure contains a whole rest and G4. Below the staff, the lyrics are: "vi - su - u - h - ar - u - ver - er - el - m - e - su -". There are horizontal lines under the first and third measures, and a downward-pointing hook symbol under the second, third, and fourth measures, indicating breath or phrasing marks.

Exemple 163

triple cor I

no 6

...ten - tem luc - tu - re cœ - li, cus - ti et te - rrae

Exemple 164



Exemple 165

02 33

des notes

model

trout

trout

trout

The image shows a musical score for Example 165, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 2/8 time signature. The treble staff begins with a treble clef and a 2/8 time signature. The first measure contains a series of eighth notes, with the annotation "des notes" above the first two notes and "model" above the next two notes. A dashed line with an upward-pointing arrow is positioned above the first measure. The second measure of the treble staff contains a dotted quarter note followed by an eighth note, with the annotation "trout" above it and a dashed line with an upward-pointing arrow above the notes. The bass staff begins with a bass clef and a 2/8 time signature. The first measure is empty. The second measure contains a dotted quarter note followed by an eighth note, with the annotation "trout" above it and a dashed line with an upward-pointing arrow above the notes. The entire score is enclosed in a rectangular box.

Example 166

Example 166 is a musical score in 4/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two systems, each with four measures. The first system is marked "cc. 40" and "poco cresc.", and the second system is marked "cc. 13" and "poco cresc.". The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a bass clef. The lyrics are: "De - um de De - o u - num co - u - num sic".

cc. 40 *poco cresc.*

De - um de De - o

cc. 13 *poco cresc.*

u - num co - u - num sic

Exemple 168

Example 168 is a musical score consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music is written in a 4/4 time signature. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The first measure contains a half note D4. The second measure contains a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The third measure contains a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a half note D5. A horizontal line with a brace above it spans from the beginning of the second measure to the end of the fourth measure, with the label "C. 1." centered above it. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The first measure contains a half note D3. The second measure contains a quarter note E3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. The third measure contains a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fourth measure contains a half note D4. A dashed horizontal line is drawn across the staff at the level of the second space (F#3), with the label "Kraschlytra" centered above it.

Exemple 169



Exemple 170

The image displays a musical score for Example 170, consisting of two systems of music. The top system is written on a treble clef staff, and the bottom system is written on a bass clef staff. The music is divided into two measures by a vertical bar line.

Measure 1:
The treble staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. Above the staff, a bracket labeled "1.3.2" spans the first two notes. The bass staff contains a dotted half note G3, with a dashed line above it labeled "1.3.2".

Measure 2:
The treble staff starts with a quarter note C5, followed by a quarter note D5, and then a quarter note E5. Above the staff, a bracket labeled "1.3.2" spans the first two notes. The bass staff contains a dotted half note G3, with a dashed line above it labeled "1.3.2".

Additional annotations include "p" (piano) above the first note of the second measure in both staves, and "mf" (mezzo-forte) above the second note of the second measure in the treble staff.

Exemple 171

Musical score for Example 171, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and includes the following elements:

- Vocal Line 1 (Soprano):** Lyrics: "do Spi - ri - tu Sac - - - to". A slur labeled "mel" spans the first two measures.
- Vocal Line 2 (Alto):** Lyrics: "ma zburii". A slur labeled "mel" spans the second and third measures.
- Vocal Line 3 (Tenor):** Lyrics: "me ce laci". A slur labeled "mel" spans the second and third measures.
- Vocal Line 4 (Bass):** Lyrics: "me laci". A slur labeled "mel" spans the second and third measures.
- Piano Accompaniment:** Includes parts for Violin I (VI I), Violin II (VI II), and Cello/Double Bass (VC).

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Romanian.

Example 172

The musical score for Example 172 is presented in three systems. The top system contains the vocal parts: soprano (Sopr.) and tenor (Tenor). The bottom system contains the piano accompaniment (Vc.).

System 1:

- Soprano:** A whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note A4 in the third measure.
- Tenor:** A half note G3 in the first measure, followed by a half note A3 in the second measure, and a half note B3 in the third measure.
- Vocal:** A half note G3 in the first measure, followed by a half note A3 in the second measure, and a half note B3 in the third measure.
- Piano:** A half note G3 in the first measure, followed by a half note A3 in the second measure, and a half note B3 in the third measure. Chord symbols V_7 are written above the notes in the second and third measures. A dashed line labeled "trill" spans the first two measures.

System 2:

- Soprano:** A half note B4 in the first measure, followed by a half note C5 in the second measure, and a half note D5 in the third measure.
- Tenor:** A half note B3 in the first measure, followed by a half note C4 in the second measure, and a half note D4 in the third measure.
- Vocal:** A half note B3 in the first measure, followed by a half note C4 in the second measure, and a half note D4 in the third measure.
- Piano:** A half note B3 in the first measure, followed by a half note C4 in the second measure, and a half note D4 in the third measure. Chord symbols V_7 are written above the notes in the second and third measures. A dashed line labeled "trill" spans the first two measures.

System 3:

- Soprano:** A half note E5 in the first measure, followed by a half note F5 in the second measure, and a half note G5 in the third measure.
- Tenor:** A half note E4 in the first measure, followed by a half note F4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure.
- Vocal:** A half note E4 in the first measure, followed by a half note F4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure.
- Piano:** A half note E4 in the first measure, followed by a half note F4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure. Chord symbols V_7 are written above the notes in the second and third measures. A dashed line labeled "trill" spans the first two measures.

Exemple 173

ex. 30

lipie

ritardando

Exemple 174

Andante

Cor I

Oh

Huis.

Vls.

Bso.

Gu - ci - fi - sus

f *ff* *f* *ff* *f* *ff*

1 2 1

mf

Exemple 175

cc. 26

Cor 1

et se - pul - tus est

p *pp*

Obs.

p *pp*

Tuba.

pp *tr*

v.s.

p *pp*

basso.

I₄ ——— VI ——— IV⁺₈ ——— V₈ ———

M. 26:

V₈ ——— del ——— V

Esceva, molto più app.

Exemple 176

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature. The first phrase, labeled 'incis 1' above and 'mel. generosa' below, consists of six notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The second phrase, labeled 'incis 2' above and 'mel. VII' below, consists of seven notes: a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Dashed lines above the staff indicate the boundaries of the two phrases.

Exemple 177

cc 17

all

se - - - - - det ad dex - te - ram

tenor

pa - - - - - det ad dex - te - ram

Example 178

The musical score for Example 178 consists of three staves, all in 4/4 time and D major. The top staff, labeled 'Up c', begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a whole note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The middle staff, labeled 'Up.o', starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The bottom staff, labeled 'alt', starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. A dashed box encloses the final four measures of the middle and bottom staves. Above the middle staff, there are markings 'mf' and 'f' with a slur over the notes. Above the bottom staff, there are markings 'mf' and 'f' with a slur over the notes. The page number '1126' is located at the bottom center.

Exemple 179

The musical score for Example 179 consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic phrase: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), and a whole rest. A horizontal line above the staff is labeled "ritardando". The lower staff is a basso continuo line, starting with a bass clef and a common time signature. It begins with a whole note G3, followed by a whole rest. Then, it has a dotted quarter note G3, an eighth rest, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note B3. A horizontal line above this staff is labeled "ritardando". Below the bass line, the lyrics "cu - jus reg - ni" are written, with hyphens under "cu" and "reg", and "ni" on the next line. The notes G, A, B, and C correspond to the syllables "cu", "jus", "reg", and "ni" respectively.

Exemple 180

trill

trill

mol. pesante

Exemple 181

mus. I

ca. 25

tenor/alt

ca. 27

bass

et li - e - s

o. li - e - s

Detailed description: The image shows a musical score for three voices: soprano, tenor/alt, and bass. The soprano part is in treble clef with a 4/4 time signature and a common time signature. It contains a melodic line with notes on the staff. The tenor/alt part is on a single line with a common time signature, starting with a whole note and then a half note. The bass part is on a single line with a common time signature, starting with a half note and then a quarter note. Lyrics are provided for the tenor/alt and bass parts. A dashed line labeled 'mus. I' spans across the tenor/alt and bass parts. The lyrics are 'et li - e - s' for the tenor/alt and 'o. li - e - s' for the bass.

Exemple 182

C. 3.

alt cor 2

et a - pas - tho - li - cum ec - cle - si - am

Exemple 183

The image shows a musical score for three parts: Kyrie, Qui tollis, and Et resurrexit. Each part is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Kyrie part starts at measure 7 and ends at measure 14. The Qui tollis part starts at measure 31. The Et resurrexit part starts at measure 38 and includes a dynamic marking of *sfz* (sforzando) under a note in the second measure of its line.

Exemple 184

ex. 28

radice

v. - vos et ecc. - - - - - tu - os

I VI₇ I IV VII₇

(I) VI₇ I IV VII₇

(IV) G (V₇)

Example 185

ex 181

reduc.

I $V_{4/2}$ $VII_{2/7}$ $I_{6/4}$

reduc.

$V_{7/5}$ I $VII_{2/7}$ I IV V

Exemple 186



Exemple 187

The image displays a musical score for Example 187. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, a double bar line is positioned, with a small 'C' symbol centered above it. Below the staff, three fingerings are indicated by dashed lines and labeled 'ind 1', 'ind 2', and 'ind 3'. Each fingering shows a sequence of notes with dots above them, corresponding to the notes in the melodic line above. The first fingering covers the first two measures, the second covers the next two measures, and the third covers the final two measures.

Exemple 188

The image displays a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes, with four distinct sections marked by brackets and labels above them:

- no 1**: A solid bracket above the first four notes (F#, G, A, B).
- Paragies**: A dashed bracket above the next four notes (C, D, E, F#).
- Comandol'rogies**: A solid bracket above the next four notes (G, A, B, C).
- Anfawajeggi**: A dashed bracket above the final four notes (D, E, F#, G).

Below the staff, there are two vertical lines, one on the left and one on the right, connected by a horizontal line at the bottom, forming a rectangular frame. The word "mod:" is written below the first measure of the staff.

Exemple 189

Programa 10 - Ingresso de Krumpholtz (B)

ex. 139

reduc.

The 'reduc.' section consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, each with a complex voicing indicated by multiple black dots above the notes. The lower staff contains a corresponding bass line. A large, curved arrow originates from the first measure of the upper staff and points to the first measure of the lower staff, indicating a specific fingering or articulation point.

Baixo real

The 'Baixo real' section is a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: C2, D2, E2, F#2, G2, A2, B2, C3. Below the staff is a line of figured bass notation: 100, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

Exemple 190

ex. 145

triple 1

triple 2

al. 2

Exemple 192

The image displays a musical score for Example 192, consisting of two staves. The top staff is labeled "Exposició" and the bottom staff is labeled "Reexposició". Both staves are in the key of D major (one sharp) and feature a treble clef. The music is written in a single melodic line with a steady eighth-note rhythm. Above the top staff, two phrases are bracketed: "CS (I)" and "Resolució CS (V)". Below the top staff, a dashed line indicates a common harmonic base, with the letter "G" centered underneath. The bottom staff also has two phrases bracketed: "CS (V)" and "Resolució del CS (I)". Below the bottom staff, a dashed line indicates a common harmonic base, with the letter "G" centered underneath. Harmonic analysis symbols are placed below the notes: "I" under the first note of the top staff, "IV" under the fourth note, "V" under the fifth note, and "I" under the eighth note. In the bottom staff, "V" is under the first note, "I" under the fourth note, "V" under the fifth note, and "I" under the eighth note. The letter "D" is placed below the first two notes of the bottom staff, and "G" is placed below the last two notes.

Exemple 193

The image shows a musical score for Example 193, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It contains a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note in the first measure, and a dotted quarter note followed by an eighth note in the second measure. A bracket above the staff spans the first two measures and is labeled "Duplex 1.2". The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note in the first measure, and a dotted quarter note followed by an eighth note in the second measure. A bracket below the staff spans the first two measures and is labeled "V". A bracket above the bottom staff spans the first two measures and is labeled "Duplex 1.2a". A dashed line connects the end of the first measure of the top staff to the end of the first measure of the bottom staff. The text "uples 1.2" is written to the left of the staves, with a bracket pointing to the first two measures of both staves.

Exemple 194

no 172 Cantabile

soprano 1

tenor 2

V (D₇)

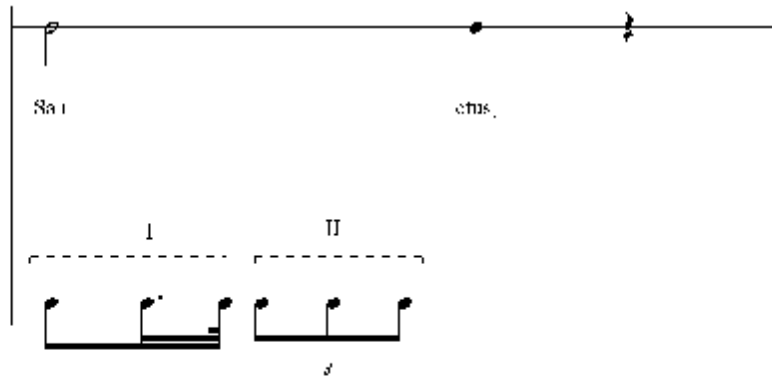
Deus in excelsis

Exemple 195

14: 178

I _____ V II V I _____

Exemple 196



Exemple 197

Laudamus *no del*

Kyrie *in facie sempiterna*

Sanctus *in facie sempiterna*

Exemple 198

Gratias

cc. 50

trido



Sanctus

cc. 4

trifacio desc. cana




Exemple 198

Gratias

cc. 50


trido



Sanctus

cc. 4

trifaco desc. cana



Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is for 'Gratias' and the bottom for 'Sanctus'. Both are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The 'Gratias' staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A bracket above the notes from G4 to C5 is labeled 'trido'. The 'Sanctus' staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A bracket above the notes from G4 to C5 is labeled 'trifaco desc. cana'.

Exemple 199

cc. 1

cc. 10

The image displays two staves of musical notation in treble clef. The first staff, labeled 'cc. 1', begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a dotted quarter note G4, an eighth note A4, a dotted quarter note B4, an eighth note C5, a dotted quarter note D5, an eighth note E5, a dotted quarter note F#5, and an eighth note G5. The second staff, labeled 'cc. 10', also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dotted quarter note G4, followed by an eighth note A4, a dotted quarter note B4, an eighth note C5, a dotted quarter note D5, an eighth note E5, a dotted quarter note F#5, and an eighth note G5. A horizontal line with a bracket underneath spans the duration of the first staff. Dashed lines above the staves indicate the continuation of the piece.

Exemple 200

The musical score for Example 200 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. The score is divided into four measures.

Measure 1: Treble clef has a quarter note. Bass clef has a single note.

Measure 2: Treble clef has a sequence of eighth notes. Bass clef has a single note.

Measure 3: Treble clef has a sequence of eighth notes. Bass clef has a sequence of notes.

Measure 4: Treble clef has a quarter note. Bass clef has a sequence of notes.

Below the bass clef staff, there are two lines of text: "O - 8211 - 1111," and "(>)".

Exemple 201

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains four measures of music. Below the staff is a Roman numeral analysis. A dashed line connects the third and fourth measures, with the label $V_4^2 \dots se \dots V$ above it. A solid line connects the first, second, and third measures, with the label I above the first measure, V above the second measure, and $VI-4^3$ above the third measure. A bracket below the first three measures is labeled G .

Exemple 202

Andante

vis.

f *p* *f* *p*

① ② ① ②

Exemple 203

The image shows a musical score for three staves. The first staff has a treble clef and contains a melody with a slur over the first two notes. The second staff has a bass clef and contains a melody with a slur over the first two notes. The third staff has a bass clef and contains a melody with a slur over the first two notes. The lyrics are: 'c - lei - sou', 'q.0 tel - - - - - es', and '0 sou m.'

Staff 1: Treble clef. Notes: quarter note C, quarter note D (slurred), quarter note E, quarter note F, quarter note G. Lyrics: c - lei - sou.

Staff 2: Bass clef. Notes: quarter note G, quarter note A (slurred), quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G. Lyrics: q.0 tel - - - - - es.

Staff 3: Bass clef. Notes: quarter note G, quarter note A (slurred), quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F, quarter note G. Lyrics: 0 sou m.

Exemple 204

Aggr. in. 1m (2)

Gloria

Qu. col. is

Cir. las. qui. in. is. tibi

Credo

Cir. Sa. n. c. tu. s. Spi. rit. u.

Et. in. gen. i. tu. s.

So. ci. us

Et. res. ur. re. xit

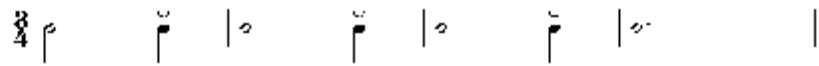
ter. ti. a. die. se. cun. d. u. m. s. c. ri. pt. u. r. a. s.

The musical score consists of seven staves. The top six staves are vocal lines, and the bottom staff is piano accompaniment. The lyrics are in Latin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are two circled numbers, '2' and '3', indicating specific measures or groups of notes. The piano accompaniment is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Exemple 205

The image shows a musical score for Example 205, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are marked with a common time signature 'C'. The top staff contains two measures of music, each with a slur over four notes. The first measure has a circled '1' above it, and the second measure has a circled '1 1/2' above it. The bottom staff also contains two measures of music, each with a slur over four notes. The first measure has a circled '1' below it, and the second measure has a circled '1 1/2' below it. A bracket on the left side of the staves is labeled 'vls.'. A dashed line is drawn above the top staff, and another dashed line is drawn below the bottom staff.

Exemple 206



Exemple 207

The image shows a musical score for Example 207, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five measures. The first measure contains a whole note G4 in the treble staff and a whole note F#3 in the bass staff. The second measure contains a half note G4 in the treble staff and a half note G3 in the bass staff. The third measure contains a half note A4 in the treble staff and a half note A3 in the bass staff. The fourth measure contains a half note B4 in the treble staff and a half note B3 in the bass staff. The fifth measure contains a whole note C5 in the treble staff and a whole note C3 in the bass staff. A bracket above the first four measures is labeled "Sujet". A bracket below the first four measures is labeled "Complément (2)". A bracket above the last two measures is labeled "Complément (3)". A dashed line below the last two measures is labeled "Affectif".

Exemple 208

The image displays a musical score for four parts, each in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The parts are:

- Gracias agimus tibi**: Starts at measure 50. A bracket labeled 'A' spans measures 50-54. A dashed line with a circled '3' above it indicates a third interval between measures 50 and 52.
- Et resurrexit**: Starts at measure 120. A circled '3' with '(A1)' below it is positioned above the staff. A dashed line with a circled '3' above it indicates a third interval between measures 120 and 124.
- Sanctus**: Starts at measure 15. A bracket labeled 'A2' spans measures 15-19. A dashed line with '(A1)' above it indicates an interval between measures 15 and 19.
- Agnus Dei**: Starts at measure 11. A dashed line with '(A1)' above it indicates an interval between measures 11 and 15.

Each part concludes with a downward-pointing arrow.

Exemple 209

ex. 21

reduc

mi - so - ro - ro - ro - bis.

Ag - tus Dei

I V₄ I₆ V₂ V₁₂

a c g d

V₆ 7 1

8 1

D

Exemple 210

5
A1

A2

op. 6 op. 27

The image displays a musical score for Example 210, consisting of two phrases, A1 and A2, written on a single staff in treble clef. Above the staff, a circled number '5' is positioned above 'A1', and a horizontal line spans the length of 'A2'. The first phrase, A1, is marked 'op. 6' and contains six eighth notes with a dashed line above them labeled 'a'. The second phrase, A2, is marked 'op. 27' and contains six eighth notes with a dashed line above them labeled 'b'. Two curved arrows point downwards from the end of each phrase.

Exemple 211

The image displays two musical staves. The top staff is labeled "Et incarnatus" and the bottom staff is labeled "Agnus Dei". Both staves are in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The "Et incarnatus" staff shows a melodic line with a dashed box highlighting a specific interval. The "Agnus Dei" staff shows a more complex melodic line with several annotations: a circled "1" above a note, a circled "5" above a note, and a circled "7" below a note. A horizontal line connects the two staves, with a vertical dashed line indicating a relationship between the highlighted interval in the top staff and a note in the bottom staff. There are also some faint markings and arrows in the bottom staff, including a circled "5" and a circled "7".

Exemple 212

Cor I

33

V V₄ T₆ V₇ V₁₇

B D A

Exemple 213

The image shows a musical score for two instruments: Cor 1 (top) and Cu 2 (bottom). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Cor 1 part has a treble clef and a bass clef. The Cu 2 part has a treble clef and a bass clef. The music consists of three measures. The first measure is mostly rests for Cor 1, while Cu 2 plays a rhythmic pattern. The second measure shows more activity for both instruments. The third measure features a sustained note in Cor 1 and a final chord in Cu 2. Below the score is a figured bass line with the following figures: v, I₆, V₂, I₆, V₇, I₆, V₂, I. Above the figures, there are two horizontal lines: the first starts under the first measure and ends under the second, labeled 'A'; the second starts under the third measure and is labeled 'C'. A large brace underneath the figures spans from the first measure to the end of the third measure, with a 'C' centered below it.

Exemple 214

The image displays a musical score for four sections: Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus Dei. Each section is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Gloria section is in common time (C) and begins at measure 124. The Credo section is in 9/8 time and begins at measure 126. The Sanctus section is in 3/4 time and begins at measure 131. The Agnus Dei section is in common time and begins at measure 133. Annotations include circled numbers 5 and 6, and dashed boxes highlighting specific melodic phrases. The text 'Credo-credo' is written above the Credo staff, 'in agno-scere' above the Sanctus staff, and 'viva' above the Agnus Dei staff. The Agnus Dei section is also labeled 'viva viva, Agnus Dei'.

Exemple 215

The image shows a musical score for two sections: Gloria and Agnus Dei. The Gloria section (measures 34-35) features a vocal line in 4/4 time with a melodic phrase. The Agnus Dei section (measures 43-48) includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of a left hand with a simple harmonic accompaniment and a right hand with a more complex melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gloria
me. 34

Agnus Dei
me. 43
me. 48

rit. f

subito piano

mf

mf

mf

Exemple 216

The image displays three staves of musical notation for a vocal piece. Each staff begins with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff, labeled 'Kyrie', starts with a soprano clef and a note on G4, with a dashed line indicating a sustained note. The second staff, labeled 'Qui tollis', starts with an alto clef and contains a melodic line with notes on G4, D5, C5, G4, D5, and G4, with a dashed line at the end. The third staff, labeled 'Et resurrexit', starts with a bass clef and contains a melodic line with notes on G3 and D4, with a dashed line at the end. Above the first staff is the label 'cc. 07', above the second is 'cc. 96' and 're 98', and above the third is 'cc. 33'. The notes are marked with stems and flags, and the dashed lines represent sustained notes.

Exemple 217

The image displays a musical score for a liturgical piece, likely a Mass. It consists of six staves of music, each with a label on the left and a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staves are:

- Gloria**: Measures 34-35. The melody is a simple eighth-note pattern: G4, A4, Bb4, A4, G4.
- Cum Sancto Spiritu**: Measures 55-56 and 114-115. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note: G4, A4, Bb4, A4, G4.
- Qui tollis peccata mundi**: Measures 25-26 and 78-79. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note: G4, A4, Bb4, A4, G4.
- Credo**: Measures 11-12. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note: G4, A4, Bb4, A4, G4.
- Et resurrexit**: Measures 67-68. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note: G4, A4, Bb4, A4, G4.
- Sanctus**: Measures 7-9 and 49-51. The melody is a dotted quarter note followed by an eighth note: G4, A4, Bb4, A4, G4.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings above the staves, possibly indicating performance instructions or specific musical features.

Exemple 218

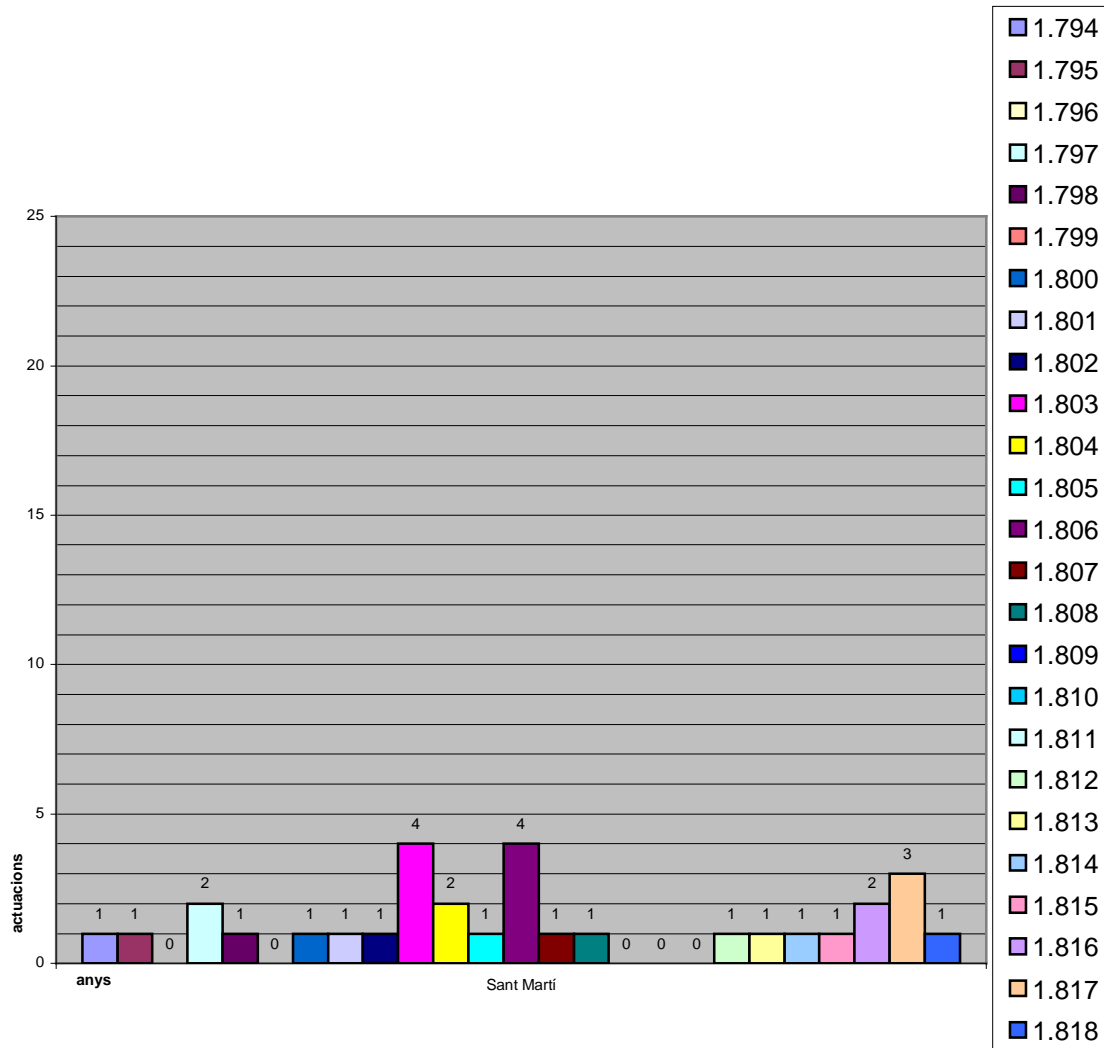
The image displays three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various fingerings and articulations:

- Staff 1:** Contains two measures. The first measure has a slur over four notes with fingerings 1, 2, 3, and 4. The second measure has a slur over four notes with fingerings 3, 2, 1, and 4. A vertical dashed line is placed between the two measures.
- Staff 2:** Contains three measures. The first measure has a slur over four notes with fingerings 2, 3, 4, and 1. The second measure has a slur over three notes with fingerings 2, 3, and 4. The third measure has a slur over three notes with fingerings 3, 2, and 1.
- Staff 3:** Contains three measures. The first measure has a slur over four notes with fingerings 1, 2, 3, and 4. The second measure has a slur over four notes with fingerings 2, 3, 4, and 1. The third measure has a slur over four notes with fingerings 3, 2, 1, and 4.

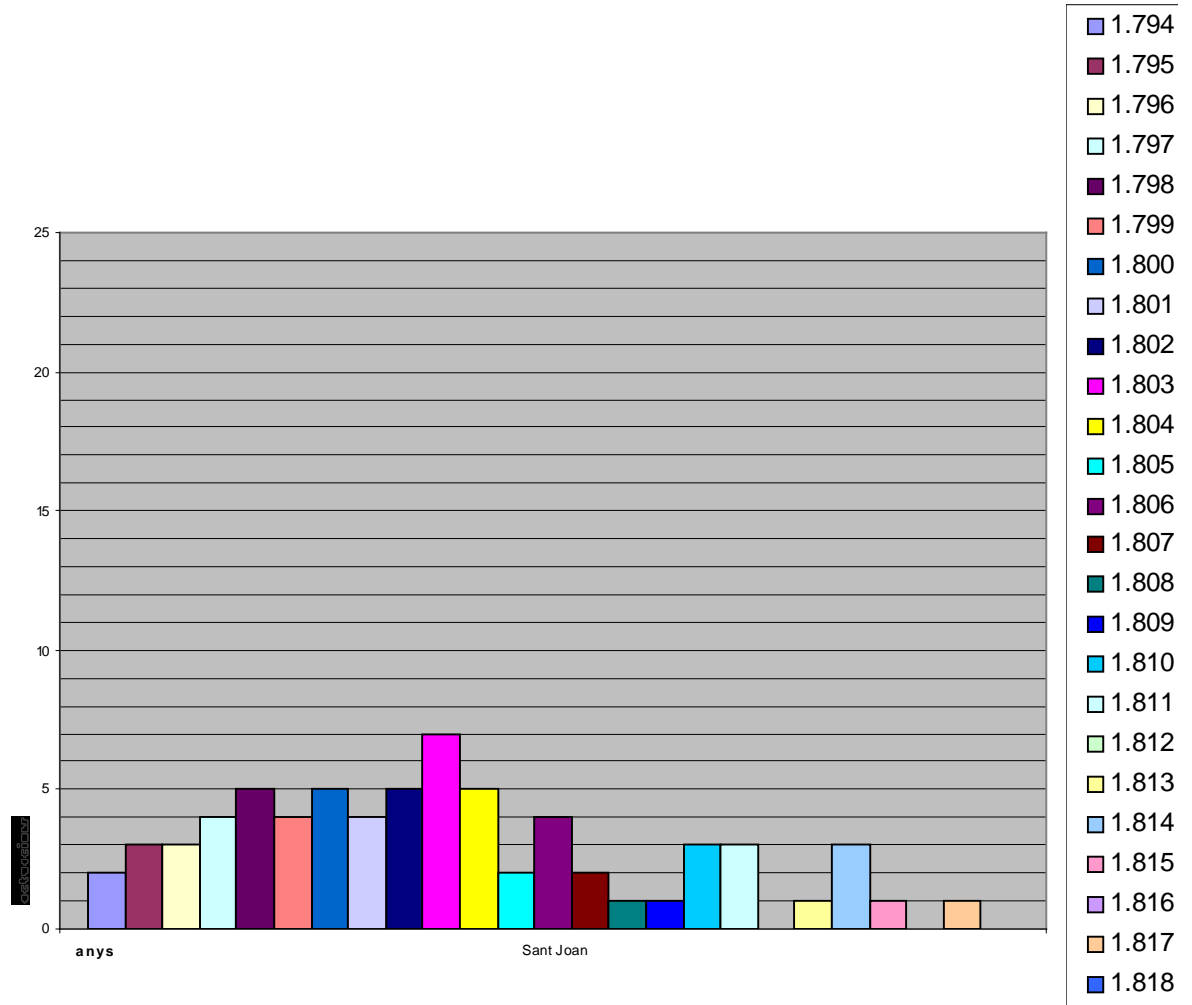
IV. GRÀFICS

Gràfic 001

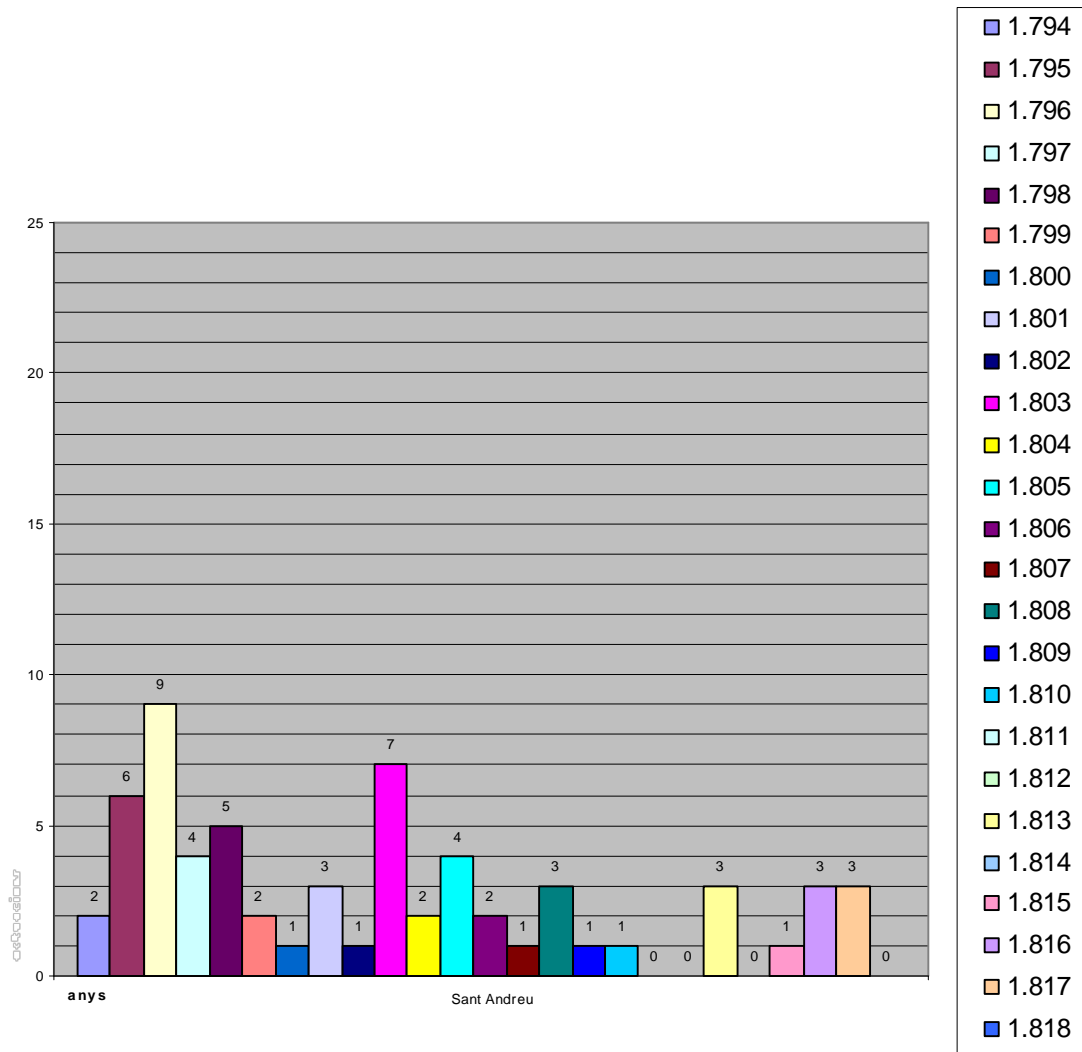
Capella de Sant Martí



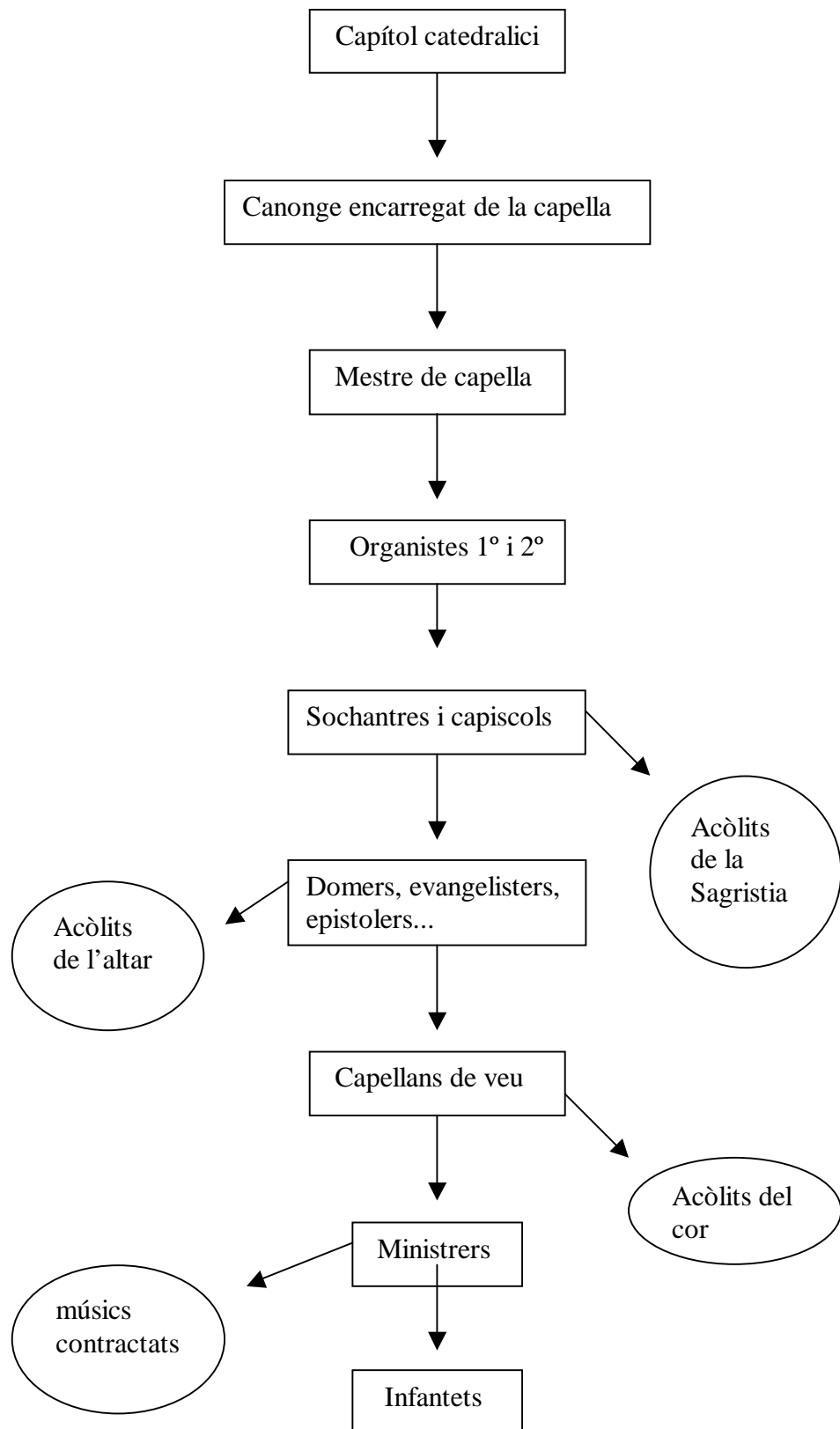
Gràfic 002 Capella de Sant Joan del Mercat



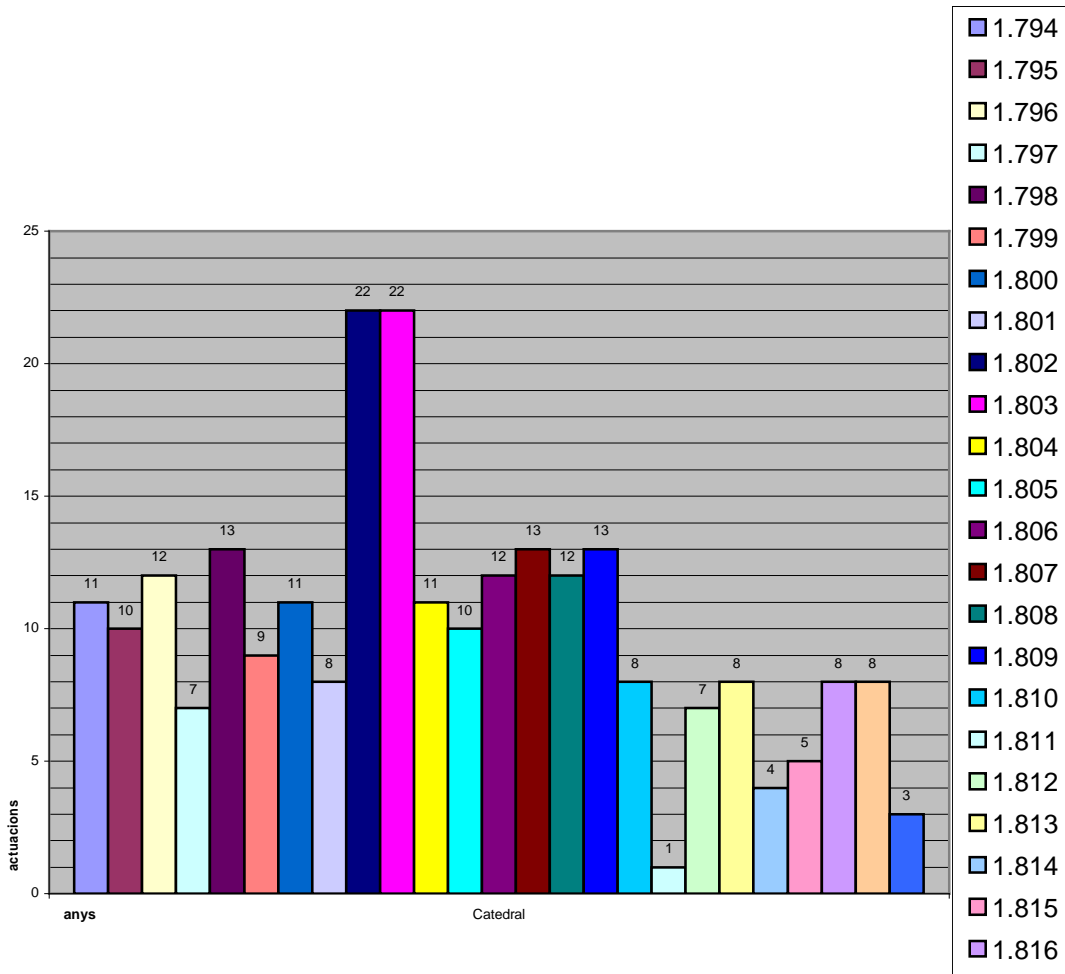
Gràfic 003 Capella de Sant Andreu



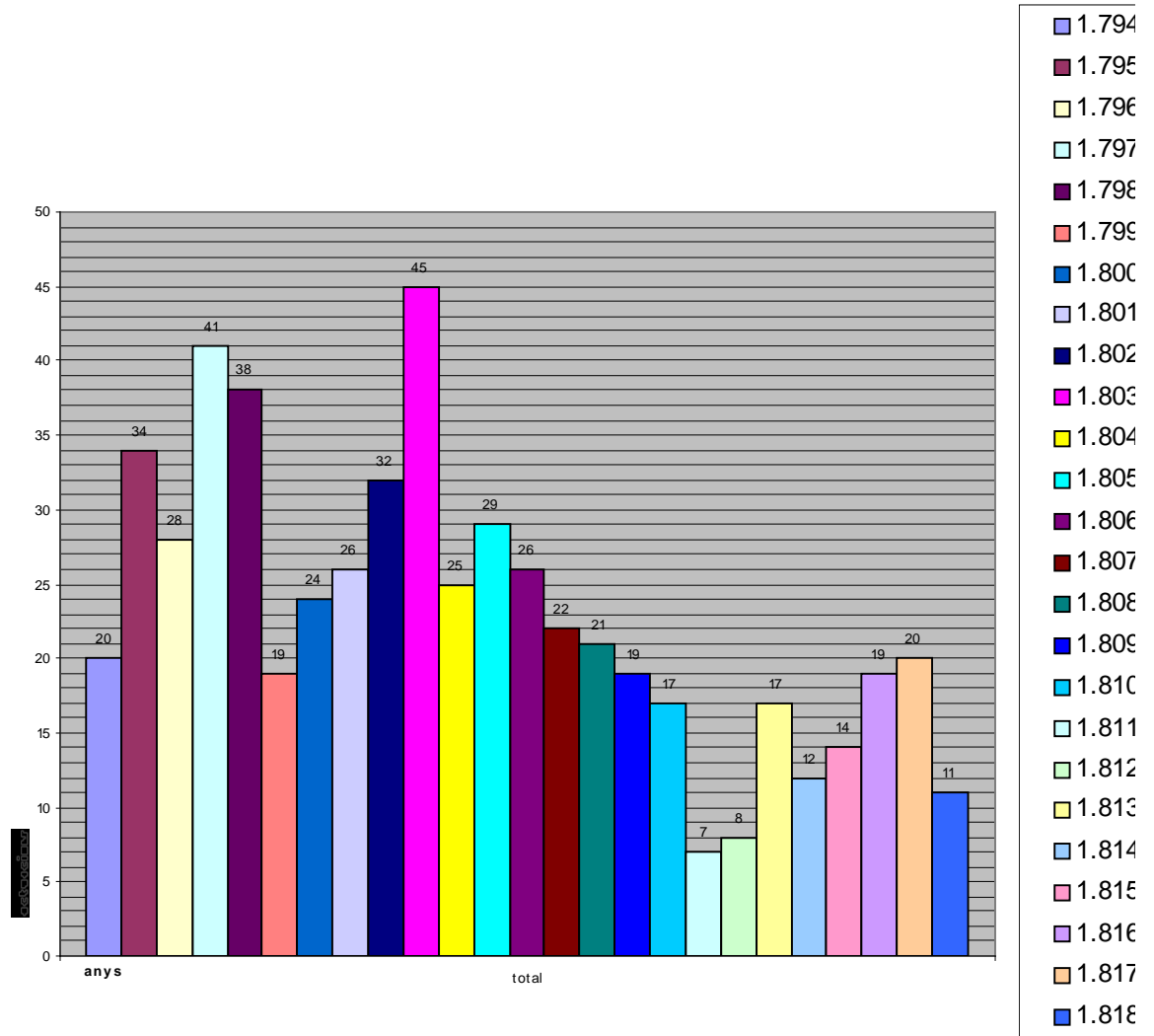
Gràfic 004



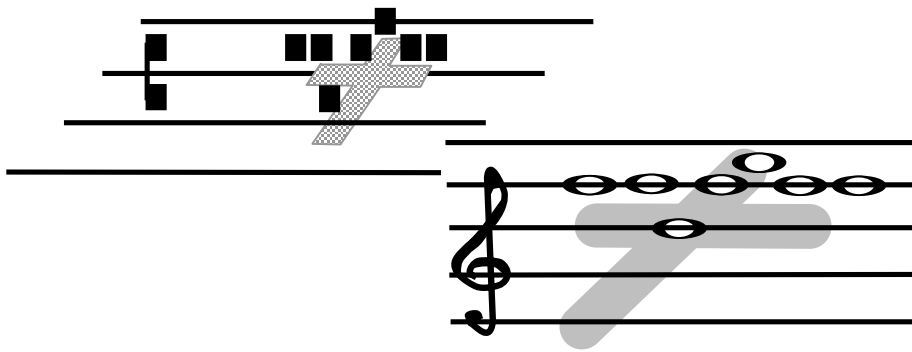
Gràfic 005
Capella de la Catedral



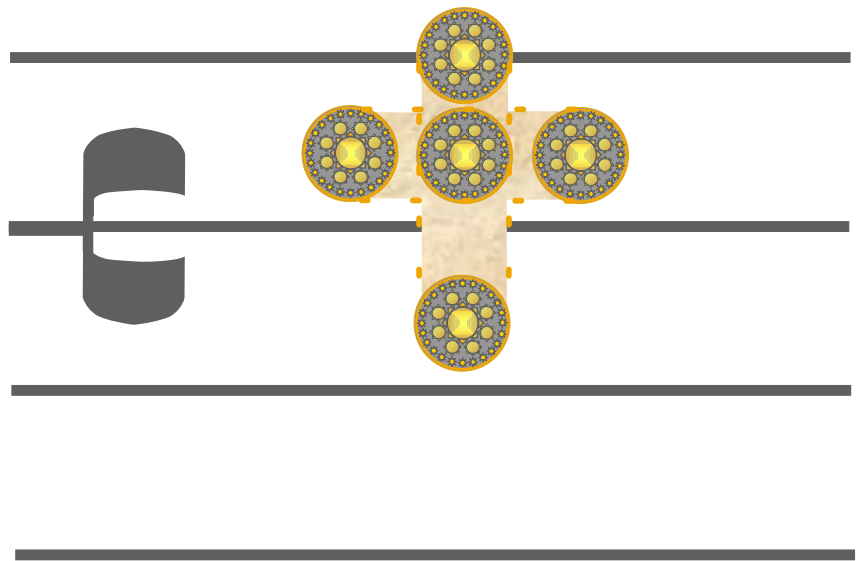
Gràfic 006
Actuacions de totes les capelles de la ciutat



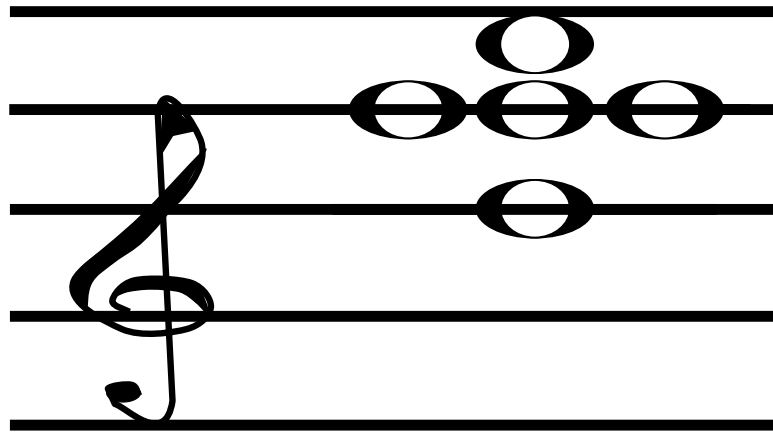
Gràfic 007



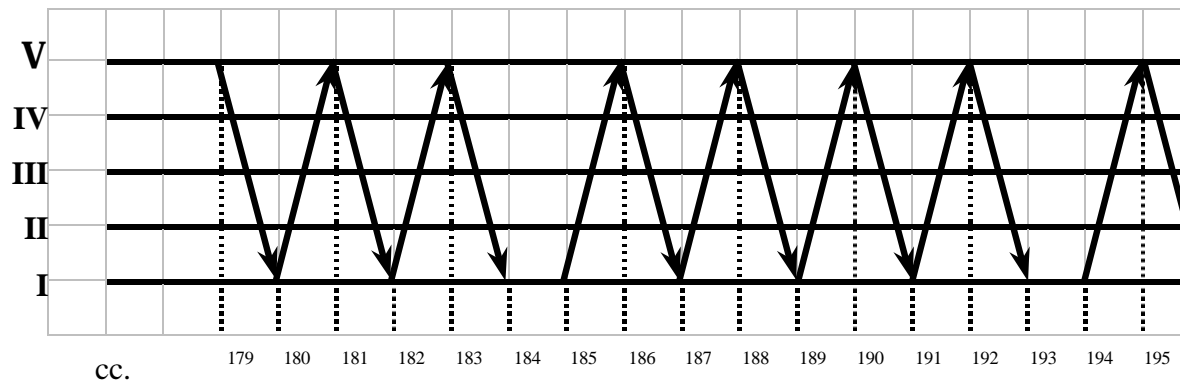
Gràfic 008



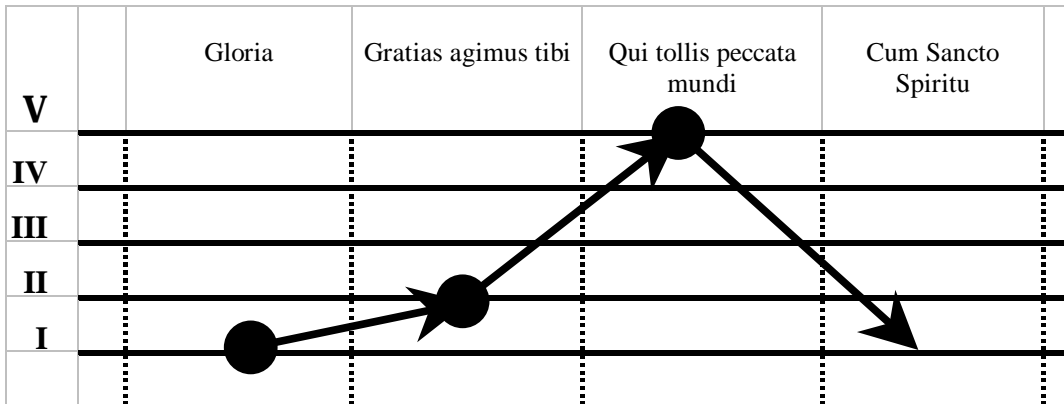
Gràfic 009



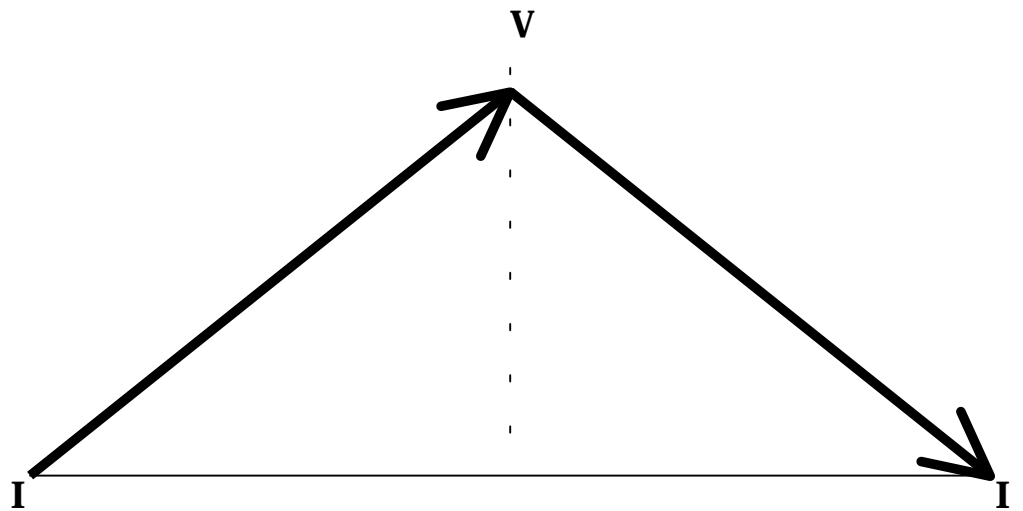
Gràfic 010



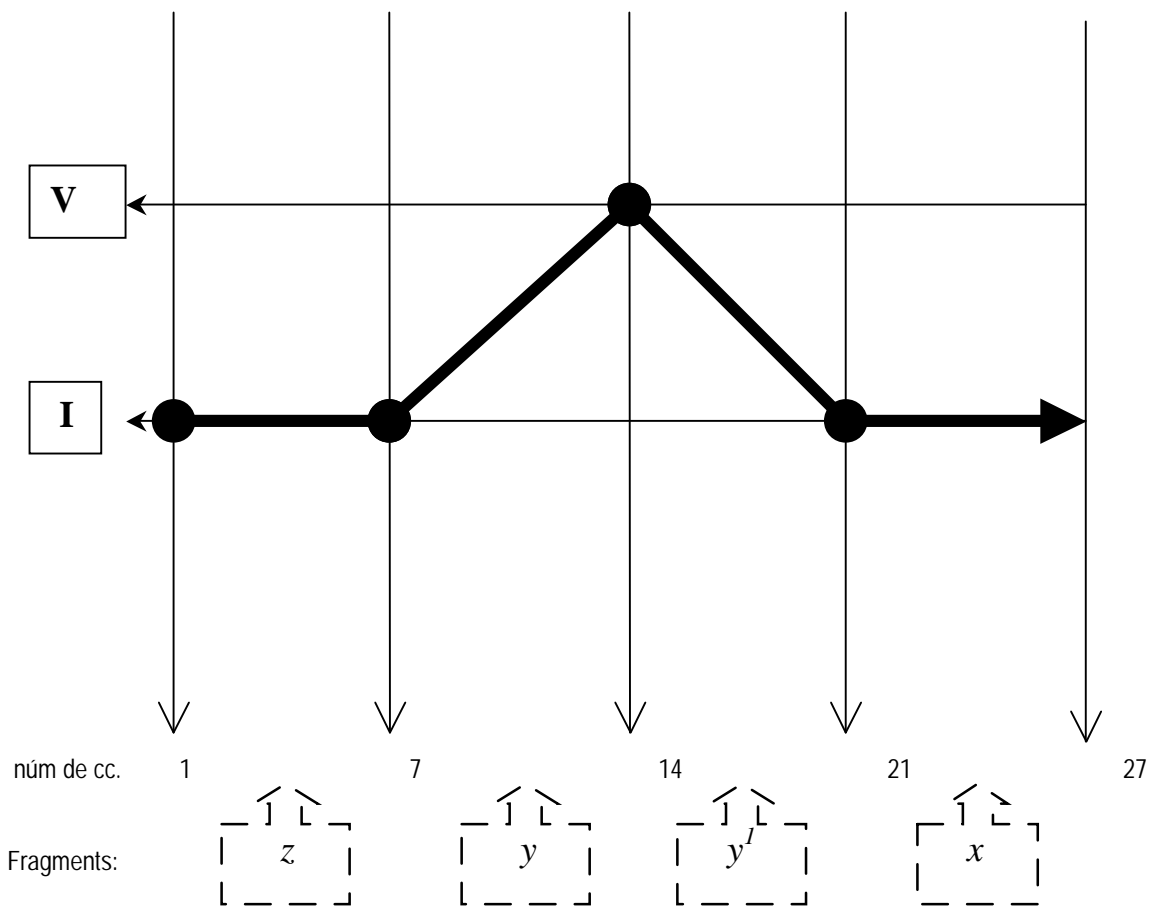
Gràfic 011



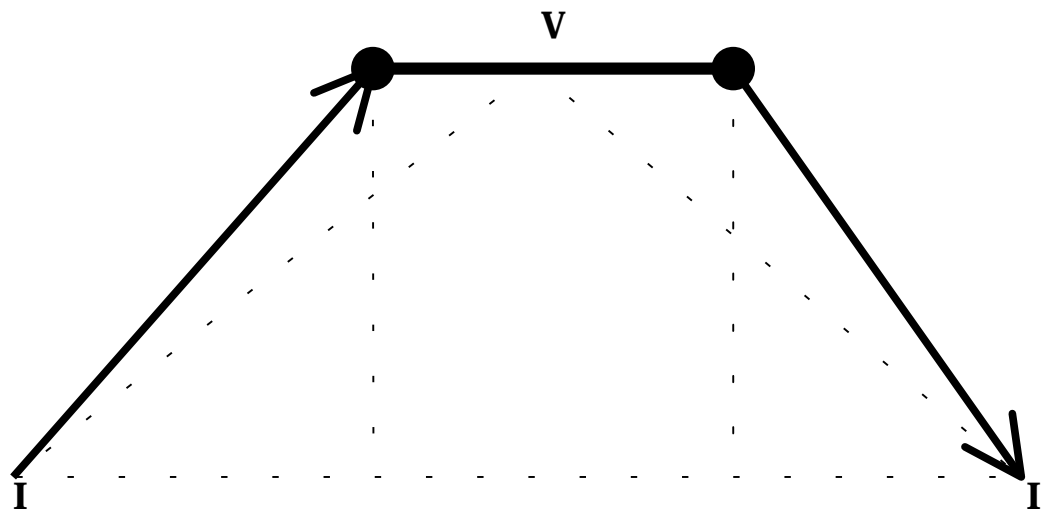
Gràfic 012



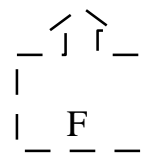
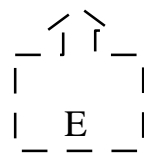
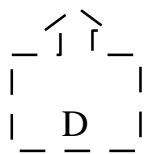
Gràfic 013



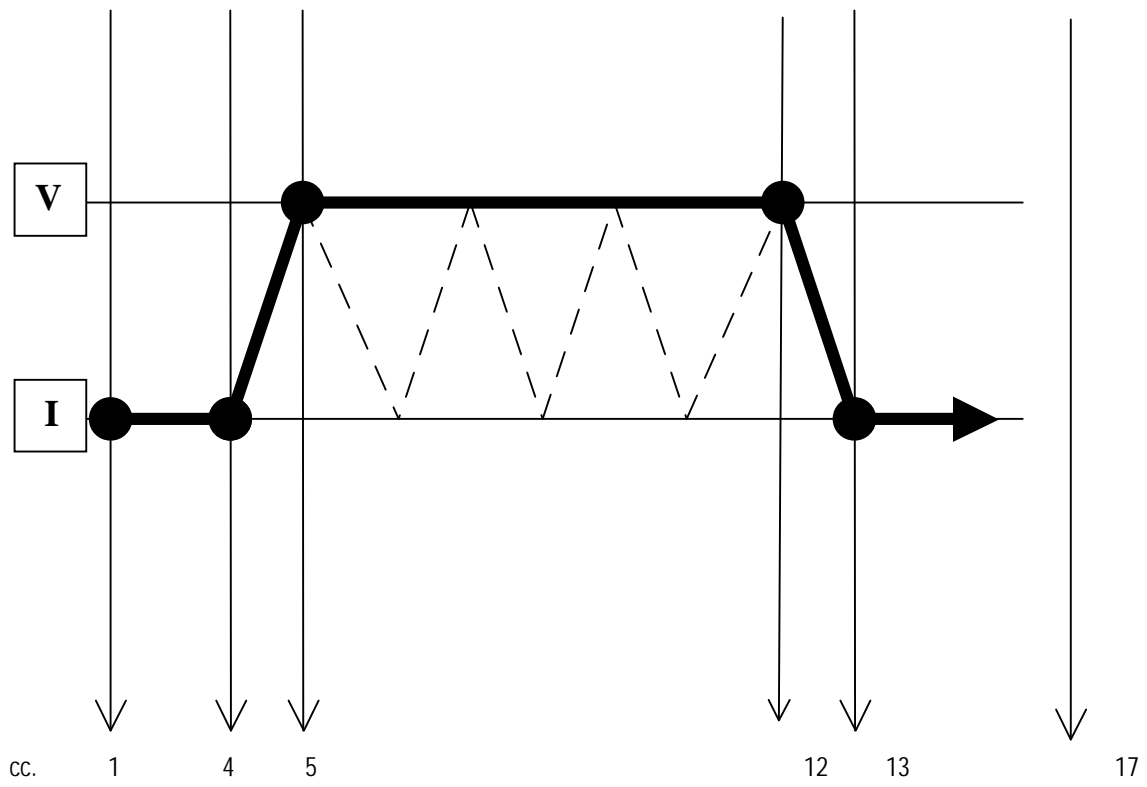
Gràfic 014



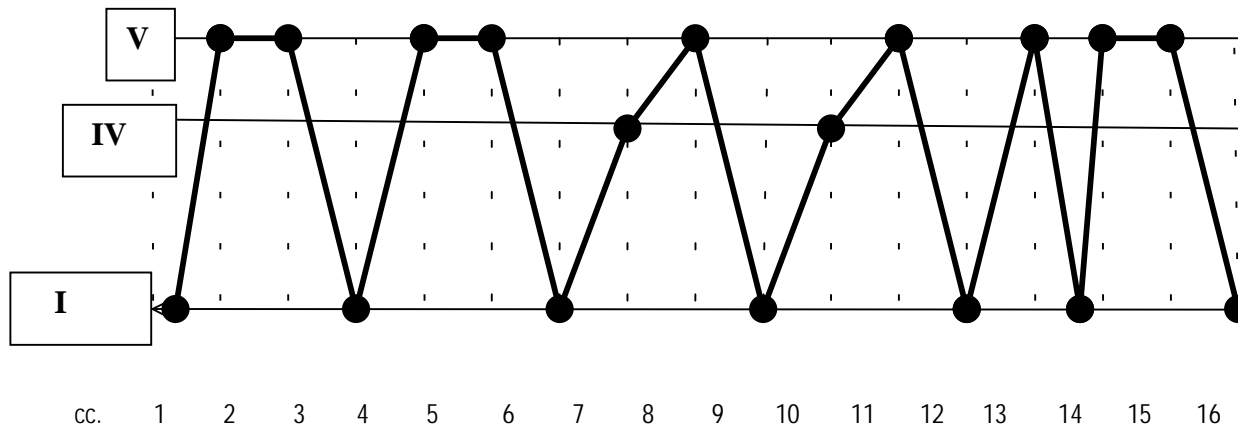
Subseccions:



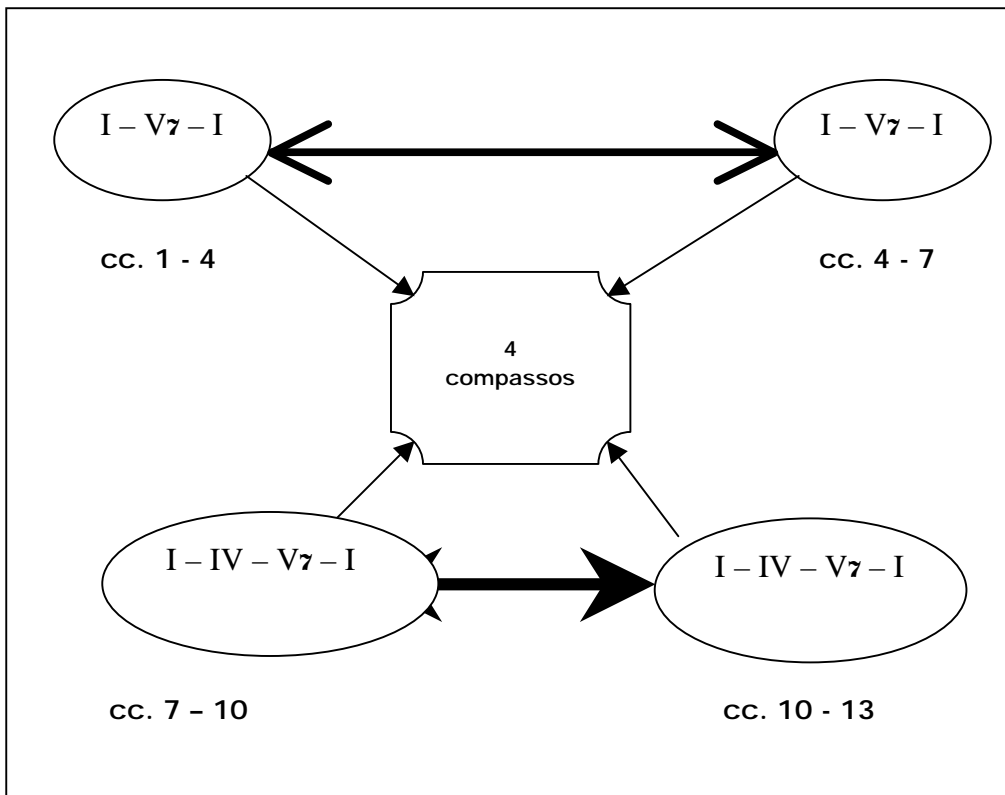
Gràfic 015



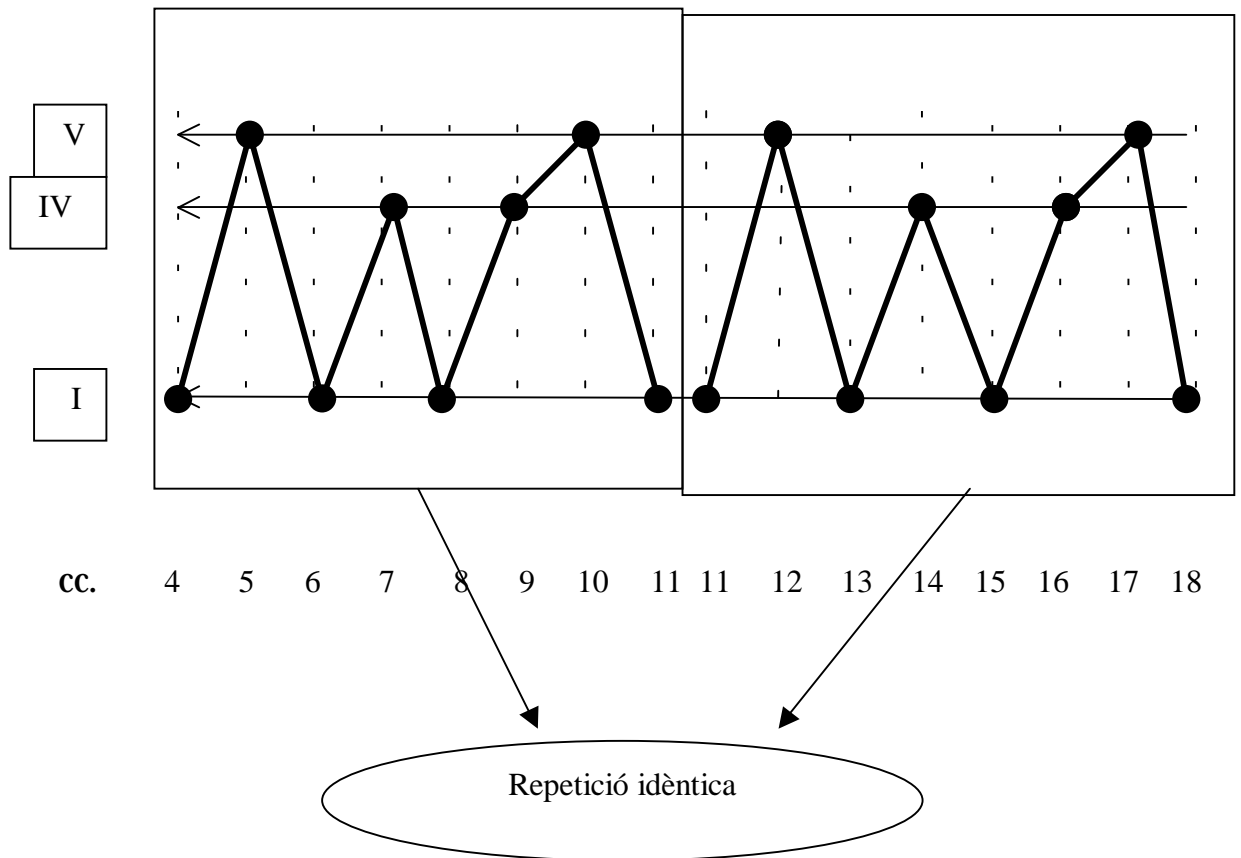
Gràfic 016



Gràfic 017



Gràfic 018



V. QUADRES

Quadre 001.

| Migdiades Musicals a València | | | |
|--------------------------------------|--|--|--|
| Any | Data | Lloc de celebració | Actuant |
| 1794 | 25 de Juliol
23 de Setembre
18 de Desembre | Convento de Santa Úrsula
Santa Iglesia Metropolitana
San Martín | No consta
No consta
No consta |
| 1795 | 20 de Maig
18 de Desembre | San Antonio Abad
San Martín | Capilla de la Catedral
No consta |
| 1796 | 10 de Maig
30 de Setembre
18 de Desembre | Convento de Santa Úrsula
Convento de San Agustín
San Martín | Capilla de los Santos Juanes
Capilla de la Catedral
Capilla de la Catedral |
| 1797 | 17 de Maig
2 de Juliol | San Antonio Abad
Santa Catalina | No consta
No consta |
| 1798 | 5 de Abril
5 de Abril | Santa Cruz
Convento de Capuchinos | No consta
No consta |
| 1799 | 25 de Febrer | San Bartolomé | Capilla de los Santos Juanes |
| 1801 | 12 de Juny
7 de Agost
13 de Agost
14 de Agost
15 de Agost | Convento de Santa Úrsula
Santa María Magdalena
Capilla de la Virgen Desamparados
Capilla de la Virgen Desamparados
Capilla de la Virgen Desamparados | No consta
Capilla de la Catedral
No consta
No consta
No consta |
| 1802 | 24 de Gener | Convento de Santa Úrsula | Capilla de los Santos Juanes |
| 1803 | 19 de Març
28 de Maig
22 de Juliol
28 de Juliol
7 de Agost | Nuestra de Señora del Carmen
Convento de Capuchinos
Santa María Magdalena
Convento de San Cristóbal
Santa María Magdalena | Capilla de la Catedral
Capilla de San Martín
Capilla de la Catedral
No consta
Capilla de la Catedral |
| 1804 | 18 de Gener
22 de Març
19 de Juliol
7 de Agost | Convento de San Francisco
Santa María Magdalena
Convento de Santa Úrsula
Santa María Magdalena | No consta
Capilla de la Catedral
Capilla de los Santos Juanes
Capilla de la Catedral |
| 1805 | 20 de Gener
29 de Juliol | San Sebastián
Convento de Santa Úrsula | No consta
No consta |
| 1806 | 14 de Juliol
7 de Agost
15 de Agost
5 de Octubre | Convento de San Francisco
Santa María Magdalena
San Felipe Neri
San Josef | No consta
Capilla de la Catedral
No consta
No consta |
| 1807 | 25 de Gener
7 de Agost
15 de Agost
21 de Octubre | Convento de San Francisco
Santa María Magdalena
San Felipe Neri
Convento de Santa Úrsula | No consta
Capilla de la Catedral
No consta
No consta |
| 1808 | 6 de Gener
21 de Octubre | San Vicente de la Roqueta
Convento de Santa Úrsula | Capilla de San Martín
No consta |
| 1810 | 12 de Juliol
21 de Octubre | Convento de San Cristóbal
Convento de Santa Úrsula | Capilla de la Catedral
No consta |
| 1811 | 13 de Novembre | Seminario Sacerdotal | No consta |
| 1815 | 29 de Juliol | Convento de Santa Úrsula | No consta |
| 1816 | 20 de Octubre
24 de Novembre | Convento de Santa Úrsula
Convento Nta. Sra. Presentación | No consta
Capilla de la Catedral |
| 1817 | 30 de Abril
15 de Octubre
21 de Octubre | Iglesia del Real Hospital General
Convento de Santa Úrsula
Convento de San Juan de Ribera | No consta
No consta
No consta |
| 1818 | 3 de Juliol
15 de Novembre
21 de Novembre | Convento de Santa Úrsula
Convento de la Corona
Convento de San Agustín | No consta
Capilla de la Catedral
Capilla de la Catedral |

Quadre 002¹

| | |
|-------------------------------|-------|
| D. Francisco Tabares de Ulloa | 1.793 |
| D. Francisco Vallejo | 1.794 |
| D. Francisco Cebrián y Valda | 1.795 |
| D. Vicente María Carrillo | 1.796 |
| D. Juan Antonio Mayans | 1.797 |
| D. Josef Faustino Alcedo | 1.798 |
| D. Antonio Valentín Criado | 1.799 |
| D. Vicente María Carrillo | 1.800 |
| D. Manuel Navia | 1.801 |
| D. Manuel Navia | 1.802 |
| D. Josef Roa | 1.803 |
| D. Manuel Navia | 1.804 |
| D. Antonio Roca | 1.805 |
| D. Josef Rivero | 1.806 |
| ----- | 1.807 |
| ----- | 1.808 |
| D. Francisco Vallejo | 1.809 |
| ----- | 1.810 |
| D. Juan Gascó | 1.811 |
| D. Vicente Yáñez | 1.812 |
| D. Joaquín Ferraz | 1.813 |
| D. Juan Bta. Pérez Cavallero | 1.814 |
| D. Josef Ferrer | 1.815 |
| D. Luis Lassala | 1.816 |
| D. Josef Ferrer | 1.817 |
| D. Joaquín Ferráz | 1.818 |

¹ Dels anys 1.807, 1.808 y 1.810, no hi hem trobat referències..

Quadre 003
components de la capella.

| Músic | lloc que ocupa | entrada | eixida |
|----------------------|---------------------|------------|---------------|
| Josef Abella | contralt 1º cor | 1.12.1788 | |
| Francisco Cabo | contralt | 22.09.1796 | |
| Raymundo Catafal | contralt 1º cor | 1.09.1816 | |
| Manuel Escorihuela | contralt | 10.09.1816 | |
| Carlos García | contralt | | |
| Vicente Terranegra | tenor menor | | 22.03.1796 |
| Luis Mascarós | tenor 1º cor | 1.10.1792 | |
| Josef Brendris | tenor 1º cor | 24.05.1796 | |
| Josef Jordá | tenor 1º cor | 17.08.1790 | abril 1811 |
| Josef Aliaga | tenor supernumerari | 22.05.1796 | |
| Manuel Camps | tenor | | |
| Balthasar Colubrí | tenor de 1º cor | 15.07.1818 | |
| Balthasar Colubí | bajete | | |
| Mariano Terranegra | contrabaix 2º cor | | |
| Antonio Cazador | Capiscol | 22.09.1786 | |
| Benito Llorca | Capiscol | 8.10.1788 | |
| Josef Sánchez | baix | | |
| Pedro Segarra | xirimia | | desembre 1797 |
| Ramón Hortelano | xirimia | 22.12.1797 | agost 1806 |
| Vicente Beneyto (m) | xirimia | 15.10.1806 | |
| Christobal Hervás | baixó | 1.04. 1754 | 1.08.1795 |
| Vicente Beneyto (M) | baixó | 8.06.1784 | |
| Gregorio Bellido | baixó | 1.08.1795 | gener 1804 |
| Vicente Catalá | baixó | 16.01.1804 | |
| Antonio Vicente | violó | | 15.12.1810 |
| Blas Antonio Vicente | violó | 15.12.1810 | |
| Vte. Terranegra | contrabaix | 1.06.1790 | |
| Félix Prats | contrabaix | 16.05.1793 | 8.04.1805 |
| Manuel Lloria | contrabaix | 19.04.1805 | |
| Rafael Anglés | organista 1º | | febrer 1816 |
| Francisco Cabo | organista 2º | 22.07.1802 | |
| Francisco Cabo | organista 1º | 15.02.1816 | |
| Antonio Lureta | organista 2º | 15.01.1817 | |
| Joaquín Sanz | manxador d'orgue | | |
| Josef Collado | manxador d'orgue | | |
| Josef García | campaner | | |

Quadre 004

| infantet | ciutat | entra al 1º cor |
|-------------------|---------------|------------------------|
| Jusep Valero | València | 18.03.1783 |
| Jusep Ferrer | València | 6.07.1784 |
| Jusep Bendriz | València | 4.10.1785 |
| Jusep Sanchiz | Alzira | 6.03.1786 |
| Serafín Rubio | ----- | 3.07.1787 |
| Joan Torres | ----- | 3.09.1787 |
| Salvador Giner | Alboraia | 14.08.1788 |
| Jusep Gonzalez | Catarroja | 3.07.1789 |
| Fernando Moreno | València | ag. 1790 |
| Joan Cuevas | València | 28.09.1791 |
| Francisco Bellver | Benicalap | 28.01.1793 |
| Francisco Aparisi | Gandía | 23.06.1793 |
| Vicente Vidal | ----- | oct.1793 |
| Jusep Genistrat | ----- | jul. 1794 |
| Isidro Escobes | ----- | nov. 1796 |
| Miguel Durán | ----- | 5.01.1797 |
| Vicente Ferrer | ----- | 14.08.1797 |
| Telesforo Gomis | Ontinyent | 16.05.1798 |

Quadre 005

Deixebles de J. Pons

| infantet | procedència | entra | marxa |
|--------------------------------|--------------------|--------------|--------------|
| Juan Cuevas | | 3.11.1790 | 22.05.1795 |
| Fco. Aparisi | | 15.11.1791 | |
| Fco. Bellver | | 15.11.1791 | |
| Josef Finestrat (o Chinistrat) | | 8.05.1794 | |
| Vicente Beneyto (menor) | | 18.08.1794 | |
| Miguel Durán | | 18.08.1794 | 1.09.1801 |
| Gaspar Aparici | Benetússer | 1.07.1795 | |
| Isidro Escoves | València | 8.02.1796 | |
| Vicente Ferrer | València | 22.08.1796 | 15.05.1801 |
| Josef Pradas | València | 9.09.1797 | 15.01.1803 |
| Telesforo Gomis | Ontinyent | 8.02.1798 | |
| Buenaventura Blanchat | València | 17.04.1798 | 15.01.1806 |
| Joseph Gomis | Ontinyent | 15.01.1800 | 1.07.1805 |
| Francisco Sancho | Burjassot | 22.05.1801 | 8.01.1807 |
| Andrés Ortí | Xirivella | 15.10.1801 | |
| Salvador Chuliá | Alboraia | 15.10.1801 | 8.02.1808 |
| Narciso Durán | València | 22.01.1803 | 15.07.1809 |
| Juan Antonio Torres | València | 8.07.1805 | 1.03.1810 |
| Fernando Roncal | València | 23.01.1806 | 1.06.1812 |
| Juan de Rivera Roncal | València | 15.01.1807 | |
| Francisco Daroqui | València | 15.02.1808 | |
| Antonio Gomis | Ontinyent | 8.08.1809 | 8.02.1812 |
| Josef Mir | València | 1.03.1810 | |
| Jayme Martínez | València | 7.12.1810 | |
| Tomás Garnelo | Cocentaina | 22.12.1810 | |
| Juan Rodrigo | València | 1.06.1812 | |
| Manuel Ramón Montesinos | Altura | 1.06.1812 | |
| Francisco Daroqui | | | 8.07.1813 |

Quadre 006

Actuacions realitzades per la Capella de Música de la Catedral des del mes de desembre de l'any 1.793 fins el mes de juliol del 1.818².

| data | lloc celebració | Motiu | funció religiosa | organitzador |
|-------------|--|--------------------|-------------------------|-----------------------|
| 06.12.1793 | Església de St. Pere i St. Nicolau | festa del patró | Vespres i reserva | parròquia |
| 07.12.1793 | Església de St. Pere i St. Nicolau | festa del patró | Vespres i reserva | primer obrer |
| 23.03.1794 | Catedral | part de la reina | Te Deum | capítol catedral |
| 13.04.1794 | Catedral | Lignum Crucis | Processó claustral | capítol catedral |
| 02.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | Dames il·lustres |
| 03.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | Dames il·lustres |
| 04.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | Dames il·lustres |
| 05.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | Dames il·lustres |
| 09.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | uns Cavallers |
| 10.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | uns Cavallers |
| 11.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | uns Cavallers |
| 12.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | uns Cavallers |
| 16.06.1794 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | guerra | Rogatives | els criats majors |
| 20.08.1794 | Monestir de N. Sra. de Gratia Dei (Saidia) | St. Bernat | | Religioses del Císter |
| 23.09.1794 | Catedral | St. Tomàs Vilanova | Migdiada | capítol catedral |
| 11.11.1794 | Església de Sant Martí | festa del Patró | | parròquia |
| 21.12.1794 | Catedral | Nadales | assaig villancets | capítol catedral |
| 25.01.1795 | Església de Sant Esteve | bateig St. Vicent | | parròquia |
| 20.05.1795 | Església de Sant Antoni Abad | reserva | Migdiada amb villancets | parròquia |
| 26.05.1795 | Congregació de St. Felip Neri | festa al patró | | parròquia |
| 10.06.1795 | Església de St. Martí | acció de gràcies | Missa solemne | parròquia |

² Font: novembre 1793-desembre 1812 : *Diario de Valencia*. D. Francisco Brusola, Impresor de Cámara de S.M. Desembre 1812–novembre 1813 : *Diario de Valencia*. Imprenta de Estèvan, Impresor del gobierno. Novembre 1813-gener 1815 : *Diario de Valencia del Cid*. Imprenta y librería de Manuel López, calle de Bordadores nº 11. Gener - febrer 1815 : *Diario del Reyno de Valencia*. En la imprenta de Estèvan, frente al horno de Salicofres. Febrer 1815 : *Diario de Valencia*. D. Francisco Brusola, Impresor de cámara de S. M.

A la primera pàgina del volum C dels exemplars del *Diario de Valencia* conservats a l'Hemeroteca Municipal de València -on hem consultat tots el allí existents- hi ha una nota manuscrita: "Desde el 6 de Mayo 1815, hasta 8 de Julio del mismo año, estuvo suspendido el diario, según aviso inserto en el día 9 de julio del referido año".

| | | | | |
|------------|--|---|---------------------------------|-----------------------------------|
| 11.06.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Corpus Christi | | Religiosos Carmelitans |
| 28.06.1795 | Convent de Ntra. Sra. Soledat (Trinitaris) | St. Vicent Ferrer | | Individus de l' Alhóndiga trigo |
| 09.07.1795 | Convent de St. Cristòfol | festa patró | Matines | Religioses Canongesses |
| 10.07.1795 | Convent de St. Cristòfol | festa patró | Tríduum | Religioses Canongesses |
| 15.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | festa a St. Bernat Abad | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 16.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 17.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 18.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 19.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 20.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 21.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 22.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 23.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 24.07.1795 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Novenari | Matines i villancets | Religiosos carmelitans |
| 20.08.1795 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia Dei (Saidia) | St. Bernat Abad | | Religioses del Císter |
| 28.08.1795 | Reial Convent de St. Agustí | festa del patró | | |
| 10.01.1796 | Reial Convent de Predicadors | Puríssima Concepció de Maria Santíssima | Salve | Regiment d'Infanteria |
| 17.03.1796 | Església de St. Esteve | Stma. Faz del Senyor | Miserere | Clero parroquial |
| 03.04.1796 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia Dei (Saidia) | St. Josep | | Venerable Esclavitud |
| 07.05.1796 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | | Salve | capítol catedral |
| 29.05.1796 | Església de St. Tomàs | Corpus Christi | Solemne festa | parròquia |
| 03.07.1796 | Convent de Ntra. Sra. Soledat (Trinitaris) | St. Vicent Ferrer | | Individus de l' Alhóndiga de blat |
| 09.07.1796 | Convent de St. Cristòfol | | Matines i villancets | Religioses Canongesses |
| 02.08.1796 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia Dei (Saidia) | St. Bernat | | Religioses del Císter |
| 07.08.1796 | Catedral | Entrada Arquebisbe | Processó per la ciutat | capítol de la catedral |
| 04.09.1796 | Església de Sta. Caterina | Festa St. Josep | | parròquia |
| 30.09.1796 | Reial Convent de St. Agustí | Festa a St. Jeroni | Migdiada | Col·legi i Art Major de la Seda |
| 18.12.1796 | Església de St. Martí | Septenari | Ofici i Migdiada amb villancets | parròquia |
| 26.12.1796 | Església de St. Esteve | Festa al Patró | | parròquia |
| 29.04.1797 | Reial Convent de Predicadors | Festa a St. Pere | solemnes cultes | Tribunal de la Inquisició |
| 13.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 14.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 15.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 16.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 17.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 18.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 19.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 20.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |

| | | | | |
|------------|--|---|----------------------|------------------------------------|
| 21.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol catedralici |
| 21.05.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a la Mare de Déu | | Confraria de St. Pasqual Baylón |
| 17.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 18.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 19.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 20.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 21.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 22.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 23.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 24.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 25.06.1797 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Novenari | Capítol catedralici |
| 16.07.1797 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Festa a la patrona | processó | Religiosos carmelitans |
| 06.09.1797 | Convent de St. Cristòfol | fiesta al beat Joan de Ribera | | Religioses Canongesses |
| 18.09.1797 | Convent de St. Joan de Ribera | Solemnes Exèquies | Missa solemne | |
| 30.09.1797 | Convent de St. Agustí | Festa a St. Jeroni | | Col·legi de l'art Major de la Seda |
| 28.01.1798 | Església de St. Esteve | Bateig de St. Vicent Ferrer | | Clero parroquial |
| 11.03.1798 | Reial Convent de St. Domènec | Festa a St. Tomàs | | Milícia Angèlica |
| 17.03.1798 | Església de St. Esteve | Festa a la Stma. Faz del Senyor | Miserere | parroquia |
| 10.04.1798 | Església de St. Bartomeu | Quaranta hores | Exposició o processó | Germandat St. Sepulcre |
| 15.04.1798 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia Dei (Saidia) | Festa a St. Josep | | Il·ltre. Esclavitud |
| 26.04.1798 | Casa natalícia St. Vicent Ferrer | fiesta a st. Vicent | | Germandat dels Músics |
| 12.05.1798 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Indulgència Plenària | Rosari i Salve | Capítol catedralici |
| 01.07.1798 | Església de Sta. Caterina | Festa a St. Antoni de Padua | Festa Principal | Cos de Mercaders de Vara |
| 08.07.1798 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Vicent Ferrer | | Individus de l'Alhóndiga de blat |
| 16.07.1798 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | fiesta a la Patrona | Processó | Religiosos carmelitans |
| 29.07.1798 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Primera Missa | Missa cantada | Religiosos carmelitans |
| 10.08.1798 | Església de St. Llorens | fiesta al Patró | | parroquia |
| 18.08.1798 | Església de la Santa Creu | fiesta a Sta. Elena | | parroquia |
| 19.08.1798 | Església de la Santa Creu | | processó | parroquia |
| 28.08.1798 | Reial Convent de St. Agustí | Festa al Patró | | Religioses Agustines |
| 06.12.1798 | Església de St. Pere i St. Nicolau | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 07.12.1798 | Església de St. Pere i St. Nicolau | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 08.12.1798 | Església de St. Pere i St. Nicolau | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 09.12.1798 | Idem | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 10.12.1798 | Idem | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 11.12.1798 | Església de St. Pere i St. Nicolau | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 12.12.1798 | Església de St. Pere i St. Nicolau | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 13.12.1798 | Església de St. Pere i St. Nicolau | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 14.12.1798 | Església de St. Pere i St. Nicolau | En honor del Patró | Novenari | Parroquia |
| 19.01.1799 | convent de St. Francesc | Festa al Beat Nicolás Factor | | Religiosos Franciscans |
| 10.03.1799 | Reial Convent de Predicadors | Festa al Cíngulo de St. Tomás de Aquino | | Milícia Angèlica |
| 11.03.1799 | Església de St. Esteve | Festa Stma. Faz del Senyor | Miserere | parroquia |
| 15.03.1799 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | | Stabat Mater | Religiosos Carmelitans |
| 31.03.1799 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia | Festa a St. Josep | | Venerable Esclavitud |

| | | | | |
|------------|--|--------------------------------------|---------------------|-----------------------------------|
| | Dei (Saidia) | | | |
| 09.06.1799 | Convent de Ntra. Sra. Soledat (Trinitaris) | Festa St. Vicent Ferrer | | Individus de l'Alhóndiga de blat |
| 18.08.1799 | Església Sta. Creu | Festa Sta. Elena | Processó | Parròquia |
| 29.08.1799 | Església Sta. Creu | Degollació St. Joan Baptista | | Gremi de Soguers |
| 26.11.1799 | Convent dels Àngels. (Russafa) | Festa Consuelo | | parròquia |
| 01.01.1800 | Església de St. Bartomeu | Festa al Patró | Te Deum | parròquia |
| 17.03.1800 | Església St. Esteve | Festa Stma. Faz del Senyor | Miserere | parròquia |
| 19.03.1800 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Festa a St. Josep | | Religiosos carmelitans |
| 10.05.1800 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Salve | capítol catedralici |
| 16.06.1800 | Església St. Nicolau | Festa Jesús Sagramentat | | parròquia |
| 19.06.1800 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Festa Jesús Sagramentat | | Religiosos Carmelitans |
| 06.07.1800 | Església de Sta. Caterina | Solemne festa anual | | Germandat St. Antoni de Padua |
| 13.07.1800 | Convent de Ntra. Sra. Soledat (Trinitaris) | Festa a St. Vicent Ferrer | | Individus de l'Alhóndiga de blat |
| 06.08.1800 | Església del Salvador | Festa a la Transfiguració del Senyor | | parròquia |
| 22.10.1800 | Convent de St. Joan De Ribera | Quaranta Hores | Processó | |
| 23.11.1800 | Convent Sta. Maria de Jesús | Entrada del Arquebisbe | Processó | |
| 06.01.1801 | Capella Ntra. Sra. Miracle | Indulgència Plenària | Villancets de Nadal | |
| 17.03.1801 | Església de St. Esteve | festa Stma. Faz del Senyor | Miserere | Clero parroquial |
| 05.06.1801 | Església de St. Martí | Corpus Christi | | |
| 10.07.1801 | Convent de St. Cristòfol | Festa Patró | Tríduum | Religioses Canongesses |
| 16.07.1801 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Festa a la patrona | | Religiosos Carmelitans |
| 25.07.1801 | Convent St. Sebastià | Festa A St. Vicent Ferrer | | Individus de l'Alhóndiga de blat |
| 07.08.1801 | Convent de Sta. Maria Magdalena | Festa a St. Caietà Tiene | Migdiada | Religioses Dominiques |
| 23.08.1801 | Església de la Sta. Creu | Festa a Sta. Elena | | Devots parroquians |
| 23.10.1801 | Convent de St. Joan De Ribera | Quaranta Hores | | |
| 28.11.1801 | Capella ntra. Sra. dels Desemparats | Homenatge antic mestre | Missa | Professors de primer any de lleis |
| 10.01.1802 | Monestir St. Vicent de la Roca | Nta. Sra. de la Cera | | |
| 19.01.1802 | Reial Convent de St. Francesc | Festa Beat Nicolau Factor | | Religiosos Franciscans |
| 14.03.1802 | Reial convent de Predicadors | Festa Sto. Tomàs de Aquino | | Milicia Angèlica Cíngulo |
| 17.03.1802 | Església de St. Esteve | Festa Stma. Faz del Senyor | Miserere | Clero parroquial |
| 19.03.1802 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | paraules en la creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 26.03.1802 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | paraules en la creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 02.04.1802 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | paraules en la creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 09.04.1802 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | paraules en la creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 12.04.1802 | Convent de St. Cristòfol | Quinario Beata Catalina Tomàs | Miserere | Religioses Canongesses |
| 15.04.1802 | Església de St. Pere i St. Nicolau | | Stabat Mater | |
| 16.04.1802 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | paraules en la creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 26.04.1802 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Festa St. Vicent Ferrer | | Clavari de St. Vicent |
| 03.05.1802 | Església de la Sta. Creu | Festa Stma. Creu | | Gremi de Curtidors |
| 04.05.1802 | Església de la Sta. Creu | Festa a Jesús Sagramentat | Solemne Processó | Gremi de Curtidors |
| 23.05.1802 | Convent de St. Joan de Ribera | Festa St. Pasqual Bailón | | |

| | | | | |
|------------|--|-----------------------------------|-------------------------------|---------------------------------------|
| 11.07.1802 | Convent de Ntra. Sra. Soledat (Trinitaris) | Festa St. Vicent Ferrer | | Individus de l'Alhóndiga de blat |
| 16.07.1802 | reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Festa Patrona | Processó | Religiosos Carmelitans |
| 01.08.1802 | Reial Convent de Ntra. Sra. la Mercè | Festa Principal | | Esclavitud Ntra. Sra Misericòrdia |
| 08.08.1802 | Casa Natalícia St. Vicent Ferrer | Festa del Patró | | |
| 18.08.1802 | Església de la Sta. Creu | Patrona Sta. Elena | | Alguns Feligresos |
| 05.12.1802 | Església de St. Pere i St. Nicolau | Festa Patró | Matines | |
| 09.12.1802 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Aniversari de la Reina | Missa i Te Deum | Confraria Mare de Deu |
| 22.12.1802 | Església de St. Esteve | Inauguració Retaule | Concert i Te Deum | |
| 19.01.1803 | Reial Convent de St. Francesc | Festa Beat Nicolás Factor | | Religiosos Franciscans |
| 25.02.1803 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 04.03.1803 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 11.03.1803 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 18.03.1803 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 19.03.1803 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Festa St. Josep | Migdiada | Confraria de la Mare de Deu del Carme |
| 25.03.1803 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 01.04.1803 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Religiosos Trinitaris descalços |
| 12.04.1803 | Església de St. Esteve | Primera Missa | | |
| 07.05.1803 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a la Patrona | Salve | Capítol Catedral |
| 18.05.1803 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a la Patrona | Concert | Un devot |
| 16.07.1803 | Reial Convent Ntra. Sra. del Carme | Festa a la Patrona | Processó | Religiosos carmelitans |
| 21.07.1803 | Església de Sta. Maria Magdalena | Festa a la Santa | Vespres, Matines i villancets | Religioses de St. Domènec |
| 22.07.1803 | Església de Sta. Maria Magdalena | Festa de la Patrona | Migdiada | Religioses de St. Domènec |
| 06.08.1803 | Església del Salvador | Festa Patró | | parròquia |
| 07.08.1803 | Reial Convent de Sta. Maria Magdalena | Festa a St. Caietà Tiene | Missa i Migdiada | Religioses Dominiques |
| 08.09.1803 | Reial Convent de St. Francesc | | Missa i Te Deum | Esclavitud i del Bon Pastor |
| 15.09.1803 | Església de St. Julià | Sor Vicenta Rita Aguilar | Exercicis | Religioses Agustines |
| 23.10.1803 | Església de la Sta. Creu | Festa a Sta. Elena | | parròquia |
| 27.11.1803 | Església de St. Pere i St. Nicolau | Ntra. Senyora contra la Pesta | Rogatives | parròquia |
| 14.12.1803 | Convent de Ntra. Sra. del Temple | Festa a la Immaculada Concepció | Solemne Salve | Cos de Cavalleria de Algarde |
| 15.12.1803 | Convent de Ntra. Sra. del Temple | Festa a la Immaculada Concepció | | Cos de Cavalleria de Algarde |
| 26.12.1803 | Església de St. Joan del Mercat | Festa a St. Joan Evangelista | Matines | parròquia |
| 27.12.1803 | Església de St. Joan del Mercat | Festa a St. Joan Evangelista | Missa | parròquia |
| 26.02.1804 | Convent Ntra. Sra. Soledat (Trinitaris) | | Miserere | Congregació d'Esclaus de Jesús |
| 22.03.1804 | Convent de Sta. Maria Magdalena | Festa a la llàgrima de la Patrona | Migdiada | Religioses Dominiques |
| 03.04.1804 | Església de St. Bartomeu | Quaranta hores | Solemne Reserva | parròquia |
| 18.03.1804 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Migdiada | un Devot |
| 19.03.1804 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Josep | Migdiada | un Devot |
| 27.03.1804 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a la Mare de Déu | Rosari, Salve i Lletanies | Reial Confraria de la Mare de Déu |
| 08.07.1804 | Església de St. Joan de l'Hospital | Festa anual | | Religioses del Cor de Jesús |

| | | | | |
|------------|--|-----------------------------------|----------------------------|------------------------------------|
| 15.07.1804 | Església de St. Esteve | Festa a St. Vicent Ferrer | | Individus l'Alhóndiga de blat |
| 16.07.1804 | Reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Festa a la Patrona | Processó | Religiosos carmelitans |
| 07.08.1804 | Reial Convent Sta. Maria Magdalena | Festa St. Caietà Tiene | Missa i Migdiada | Religioses Dominiques |
| 18.08.1804 | Església de la Sta. Creu | Festa a Sta. Elena | | parròquia |
| 16.09.1804 | Convent de Ntra. Sra. Soledat (Trinitaris) | Festa a Jesús Natzareno | Solemnes Cultes | Congregació d'Esclaus de Jesús |
| 21.09.1804 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a la Mare de Deu | Processó general | capítol catedralici |
| 23.09.1804 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a la Mare de Deu | Missa Solemne | capítol catedralici |
| 27.01.1805 | Església de St. Esteve | Festa Bateig de St. Vicent Ferrer | | parròquia |
| 01.03.1805 | Convent de Ntra. Sra. Soledat | Exercicis | | Religiosos Trinitaris Descalços |
| 21.04.1805 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia Dei (Saidia) | Festa a St. Josep | | Esclavitud del Patriarca St. Josep |
| 11.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 12.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 13.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 14.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 15.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 16.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 17.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 18.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 19.05.1805 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | En honor de la Mare de Déu | Novenari | Capítol Catedral |
| 16.07.1805 | Reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Festa a la Patrona | Processó | Religiosos Carmelitans |
| 18.08.1805 | Església de la Sta. Creu | Sta. Elena | | Reverend Clero |
| 29.10.1805 | Convent de St. Domènech | Festa solemne | | Congregació de 12 escrivans |
| 22.11.1805 | Església de la Sta. Creu | Aniversari de la fundació | Vespres i Matines | parròquia |
| 23.11.1805 | Església de la Sta. Creu | Solemne festa | processó i Te Deum | Gremi de Curtidors |
| 14.12.1805 | Església de St. Pere i St. Nicolau | final del Novenari | Processó i Solemne Reserva | parròquia |
| 05.01.1806 | Seminari St. Tomàs de Vilanova | Festa Solemne d'Acció de Gràcies | Missa i Te Deum | Reial Associació de Caritat |
| 10.02.1806 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Solemne Festa | | Un Devot |
| 21.02.1806 | Convent de Trinitaris | Exercicis espirituals | Primera paraula en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 13.04.1806 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia Dei (Saidia) | Festa a St. Josep | | Esclavitud del Patriarca St. Josep |
| 13.05.1806 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a la Patrona | Rosari i Salve | Capítol Catedral |
| 18.05.1806 | Reial Casa de la Misericòrdia | Festa a la Mare de Déu | | |
| 13.06.1806 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa Cor de Jesús | | Capítol Catedral |
| 16.07.1806 | Reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Festa Patrona | Processó | Religiosos carmelitans |
| 19.07.1806 | Convent de St. Domènech | Exèquies Solemnes | | |
| 27.07.1806 | Casa Natalícia St. Vicent Ferrer | Solemne Funció | | |
| 07.08.1806 | Convent Sta. Maria Magdalena | Festa a St. Caietà Tiene | Migdiada | Religioses Dominiques |
| 11.11.1806 | Església de St. Martí | Festa al Patró | | parròquia |
| 25.01.1807 | Reial Convent de St. Agustí | Acció de Gràcies | Te Deum, Salve i | Religiosos Agustins |

| | | | | |
|------------|--|--|--|---|
| | | Beatificacions | Processó | |
| 02.03.1807 | Església St. Joan del Mercat | Primer dia del Septenari | Set Paraules | |
| 05.04.1807 | Monestir de Ntra.Sra. de Gratia Dei (Saidia) | Festa a St. Josep | | Esclavitut del Patriarca St. Josep |
| 19.04.1807 | Convent de St. Francesc | Festa anual | Processó | Germandat Bon Pastor |
| 09.05.1807 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Solemnes Cultes | Rosari i Salve | Capítol Catedral |
| 11.05.1807 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa Solemne | Te Deum | Reial Confraria dels Desemparats |
| 15.05.1807 | Reial Casa de la Misericòrdia | Festa a la Mare de Déu | | capítol |
| 28.06.1807 | Església de St. Pius V | Canonització St. Francesc Caracciolo | Solemne Te Deum | parròquia |
| 16.07.1807 | Reial Convent de Sta. Maria del Carme | Festa a la Patrona | Processó | Religiosos carmelitans |
| 28.07.1807 | Convent de St. Cristòfol | Festa Beata Caterina Tomás | | Religioses Canongesses |
| 07.08.1807 | Convent de Sta. Maria Magdalena | Festa St. Caietà Tiene | Migdiada | Religioses Dominiques |
| 23.08.1807 | Església de St. Agustí | Festa Beato Josep Oriol | | II-ltre. Col·legi Art Major de la Seda |
| 22.11.1807 | Església de Sta. Caterina | Festa Beato Josep Oriol | | parròquia |
| 03.01.1808 | Convent de Sta. Úrsula | Solemne Funció | Professió Sor Andrea de St. Luis Gonzaga | Religioses Agustines (Recol.) |
| 20.01.1808 | Convent St. Sebastià | Festa al Patró | | |
| 07.05.1808 | Catedral | Festa a la Mare de Déu | Vespres i Completes | Capítol Catedral |
| 22.05.1808 | Església Sta. Caterina | Festa Stm. Crist de la Corona | | parròquia |
| 28.07.1808 | Convent de St. Cristòfol | Festa Beata Catalina Tomàs | | Religioses Canongesses |
| 14.08.1808 | Convent de Carmelites | Acció de Gràcies | Missa i Te Deum | Defensors de la Pàtria, la muralla... |
| 18.09.1808 | Seminari de St. Tomàs de Vilanova | Acció de Gràcies per alliberació del francesos | Missa | Varies Senyores |
| 01.10.1808 | Catedral | Acció de Gràcies, Junta Central | Missa Solemne i Te Deum | Capítol Catedral |
| 07.10.1808 | Església de St. Joan del Mercat | Festa a St. Josep | | Devots parroquians |
| 03.12.1808 | Convent de la Puríssima | Rogatives | Lletanies majors | Reial Maestranza |
| 04.12.1808 | Convent de St. Domènec | Sta. Barbera | | Reial Cos d' Artilleria |
| 21.12.1808 | Església de St. Tomàs | Festa al Patró | | parròquia |
| 20.01.1809 | Convent de St. Sebastià | Festa al Patró | | |
| 17.02.1809 | Convent de Ntra. Sra de la Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 24.02.1809 | Convent de Ntra. Sra de la Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 03.03.1809 | Convent de Ntra. Sra de la Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 10.03.1809 | Convent de Ntra. Sra de la Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 17.03.1809 | Convent de Ntra. Sra de la Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 24.03.1809 | Convent de Ntra. Sra de la Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 31.03.1809 | Convent de Ntra. Sra de la Soledat | Exercicis Espirituals | Paraules en la Creu | Trinitaris Descalços |
| 16.07.1809 | Reial Convent de Sta. Maria del Carme | Festa a la Patrona | Processó | Religiosos carmelitans |
| 30.07.1809 | Església de St. Esteve | Festa a St. Vicent Ferrer | | Individus de l' Alhóndiga de blat |
| 04.08.1809 | Convent de Sta. Maria Magdalena | Festa a St. Domènec de Guzmàn | | Religioses Dominiques |
| 30.09.1809 | Reial Convent de St. Agustí | Festa a St. Jeroni | Missa nova | II-ltre. Col·legi Art Major de la Seda |
| 17.03.1810 | Catedral | Nomenament Generalíssima Mare de Déu | | Capítol Catedral |
| 11.04.1810 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa a St. Vicent Ferrer per la protecció | Missa i Te Deum | Srs. Comissaris i Individus de l' Alhóndiga |
| 12.05.1810 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Novenari | Rosari i Salve | Capítol Catedral |
| 03.06.1810 | Convent de Sta. Caterina | Festa a St. Josep | | Esclavitut |
| 12.07.1810 | Convent de St. Cristòfol | Tridu | Migdiada | Religioses Canongeses |
| 28.07.1810 | Convent de St. Cristòfol | Festa a la Beata Sta. Caterina Tomàs | | Religioses de St. Agustí |
| 19.07.1810 | Església de St. Esteve | Festa a St. Vicent Ferrer | | Individus de l' Alhóndiga de blat |
| 25.09.1810 | Capella Ntra. Sra. dels | Exercici mensual | Missa, Rosari, | capítol |

| | | | | |
|------------|---------------------------------------|--|-------------------------------------|----------------------------------|
| | Desemparats | | Lletania i Salve | |
| 15.11.1810 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Festa a St. Eugeni | | Capítol Catedral |
| 25.11.1810 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Festa a St. Eugeni | | |
| 21.04.1811 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Rogatives a la Mare de Déu | | Sres. Donzelles |
| 29.03.1812 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Festa Mare de Déu | Rosari | Sres. Donzelles |
| 05.04.1812 | Església de St. Pere i St. Nicolau | Trasllat relíquies Beat Gaspar Bono | | parròquia |
| 14.08.1812 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Novenari | Rosari, Salve i Lletanies | |
| 17.08.1812 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Novenari | Rosari, Salve i Lletanies | |
| 28.08.1812 | Convent de la Presentació | Festa a St. Agustí | | Un devot |
| 13.09.1812 | Convent de la Presentació | Festa a St. Agustí | | Un devot |
| 20.11.1812 | Església de St. Martí | Festa al Patró | Motete Domine Jesu Christe | Congr. Stm. Crist del Bon Encert |
| 14.08.1813 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Novena al Titular | Salve i Lletanies | |
| 28.08.1813 | Església de St. Joan del Mercat | Festa Acció de gràcies per la Independència | | Parroquians i Rev. Clero |
| 29.08.1813 | Església de St. Joan del Mercat | Festa Acció de gràcies per la Independència | | Parroquians i Rev. Clero |
| 30.08.1813 | Església de St. Joan del Mercat | Festa Acció de gràcies per la Independència | | Parroquians i Rev. Clero |
| 12.09.1813 | Església de St. Esteve | Festa per l'Alliberació de la pàtria | | Un devot |
| 14.11.1813 | Catedral | Benedicció de Bandera | | Regiment d'Infanteria |
| 15.11.1813 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Acció de Gràcies a St. Eugeni | | |
| 30.11.1813 | Església de St. Andrés | Festa al Patró | Missa | parròquia |
| 01.04.1814 | Reial Capella Ntra. Sra. del Miracle | Ntra. Sra. del Dolors | Stabat Mater de Pergolesi | |
| 17.04.1814 | Catedral | Acció de Gràcies Coronació Fernando VII | Missa i Te Deum | Capítol Catedral |
| 07.05.1814 | Catedral | Acció de Gràcies | | Un Devot |
| 07.05.1814 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | | Salve | Un devot |
| 03.12.1814 | Convent de la Puritat | Acció de Gràcies | Missa i Te Deum | |
| 29.01.1815 | Església de Sta. Caterina | Creació de capella del Beat Oriol | | Parròquia |
| 09.07.1815 | Catedral | Acc. de gràcies victòria aliada contra Napoleó | Te Deum | M.Iltre. Ajuntament |
| 16.07.1815 | Reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Festa a la Patrona | | Religiosos carmelitans |
| 28.08.1815 | Convent de St. Agustí | Festa al Patró | | |
| 17.09.1815 | Convent de St. Sebastià | Festa Beat Gaspar Bono | | un Devot |
| 14.10.1815 | Catedral | Onomàstica Reial | Missa solemne | Capítol Catedral |
| 15.10.1815 | Catedral | Onomàstica Reial | Missa solemne | Capítol Catedral |
| 23.03.1816 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Pro viatge a la cort de les infantes | Rogatives, Missa i Lletanies majors | Capítol Catedral |
| 31.03.1816 | Convent de Sta. Mònica | Stm. Crist de la Fe | Solemne Miserere | Capítol Catedral |
| 11.05.1816 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | | Salve Solemne | Capítol Catedral |
| 30.05.1816 | Església de St. Martí | Acció de Gràcies | Processó, i Te Deum | parròquia |
| 04.06.1816 | Església de Sta. Caterina | Festa Stm. Crist de la Corona | | parròquia |
| 28.08.1816 | Convent de St. Agustí | Festa al Patró | | |

| | | | | |
|------------|---------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------|----------------------------------|
| 17.06.1816 | Església de la Companyia de Jesús | Restitució dels Jesuïtes | Missa i Te Deum | Jesuïtes |
| 18.06.1816 | Església de la Companyia de Jesús | Aniversari pels Jesuïtes difunts | Missa de Difunts | Jesuïtes |
| 24.09.1816 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Acció de Gràcies Boda de Ferran VII | Missa i Te Deum | Reial Acord |
| 25.09.1816 | Església de St. Tomàs | Acció de Gràcies Boda de Ferran VII | Missa i Te Deum | D. Castro de Vargas |
| 24.11.1816 | Convent de la Presentació | Festa a Jesús Natzareno | Villancets i Lletanies | Una persona piadosa |
| 12.01.1817 | Església de Sta. Caterina | Festa al Beat Josep Oriol | | parròquia |
| 16.02.1817 | Reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Obsequi Ntre. Sr. Jesucrist | Tridu. Paraules en la Creu | Religiosos Carmelitans |
| 17.02.1817 | Reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Obsequi Ntre. Sr. Jesucrist | Tridu. Paraules en la Creu | Religiosos Carmelitans |
| 18.02.1817 | Reial Convent de Ntra. Sra. del Carme | Obsequi Ntre. Sr. Jesucrist | Tridu. Paraules en la Creu | Religiosos Carmelitans |
| 23.03.1817 | Convent de Sta. Mònica | Obsequi Stm. Crist de la Fe | Miserere | |
| 19.05.1817 | Església de la Companyia | Honres Fúnebres Infant D. Antoni | Missa de Difunts | Reial Mestrança de Cavalleria |
| 22.06.1817 | Església de St. Llorens | Festa St. Antoni de Padua | | Veïns carrer Catalans de Descalç |
| 03.08.1817 | Església de St. Esteve | Festa al Patró | | Individus de l'Alhòndiga de blat |
| 25.08.1817 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Principi de l'Any Marià | Missa i Rosari | Capítol Catedral |
| 28.08.1817 | Convent de St. Agustí | Festa al Patró | | |
| 08.03.1818 | Convent de Sta. Mònica | Obsequis Stm. Crist de la Fe | Solemne Miserere | |
| 13.05.1818 | Capella Ntra. Sra. dels Desemparats | Obsequis a la Mare de Déu | | Capítol catedral |
| 19.07.1818 | Església de l'hospital general | Festa a St. Joan de l'hospital | Solemne funció | Sr. Arquebisbe |
| 21.07.1818 | Església de l'hospital general | Festa a St. Joan de l'hospital | Solemne processó | Sr. Arquebisbe |

Quadre 007

Terminologia utilitzada per diversos autors per denominar els diferents conceptes utilitzats per a la subdivisió en l'anàlisi formal. Esquema representatiu de la falta de coincidència entre els uns i els altres i el confusionisme regnant encara avui en dia.

| Autor | Any | Termes | | | | | |
|----------------|-------|-------------------------------|----------------------------|--------------------|---------------------------------|-----------------|---------|
| D'Indy | 1.902 | incise/
monade
/cellule | groupe | période | phrase | | |
| Riemann | 1.912 | motivo | grupo | semiperiodo | Prótasis
/
Apódosis | Periodo | |
| Bas | 1.913 | motivo | inciso o célula | semifrase | Propuesta
/
Respuesta | frase | periodo |
| Pedrell | 1.918 | motivo | inciso | parte | | frase | periodo |
| Turina | 1.950 | | grupo | cláusula | | período | frase |
| Falk | 1.958 | célula | grupo | Grupo o inciso | | período | frase |
| AAVV.1 | 1.958 | célula | grupo | periodo | Prótasis
/
Apódosis | frase | |
| Danhauser | 1.960 | | diseño | miembro de periodo | | periodo o frase | |
| Zamacois | 1.960 | | subperiodo | periodo | | frase | |
| Cooper / Meyer | 1.960 | | motivo | frase | | período | |
| Schönberg | 1.967 | motivo | Fragmento
fraseológico | frase | | período | |
| LaRue | 1.970 | submotivo | motivo | semifrase | | frase | periodo |
| Michels | 1.977 | motivo o
célula | inciso | semiperiodo | Prótasis
/
Apódosis | periodo o frase | grupo |
| Rosen | 1.980 | | motivo | tema | | frase | grupo |
| AAVV.3 | 1.980 | inciso | semifrase | frase | propuesta
/
respuesta | período | |
| Llácer | 1.982 | | inciso, célula o
motivo | semifrase | Antecedente
/
Consecuente | frase | periodo |
| AAVV. 2 | 1.986 | | motivo | frase | Antecedente
/
Consecuente | período | |
| Kühn | 1.988 | | motivo | semifrase | Antecedente
/
Consecuente | período | |
| Blanquer | 1.989 | | inciso | período | Antecedente
/
Consecuente | frase | grupo |

Quadre 008
Misses de W.A. Mozart.

| Obra | any | temps | | | | |
|----------------------------------|------|-------|--|--------------------------|-------------------------|-----------|
| Missa in F Major,
K. 192/186f | 1774 | Kyrie | Gloria | Credo | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa in D Major,
K. 194/186h | 1774 | Kyrie | Gloria | Credo | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa in C Major,
K. 220/196b | 1775 | Kyrie | Gloria | Credo | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa in C Major,
K. 262/246a | 1775 | Kyrie | Gloria | Credo | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa in C Major,
K. 258 | 1776 | Kyrie | Gloria | Credo | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa in C Major,
K. 317 | 1779 | Kyrie | Gloria | Credo | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa in C Major,
K. 337 | 1780 | Kyrie | Gloria | Credo | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa in C Minor,
K. 427/417a | 1783 | Kyrie | Gloria.
Laudamus te.
Gratias.
Domine.
Qui tollis.
Quoniam.
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu | Credo.
Et incarnatus. | Sanctus /
Benedictus | |

Quadre 009.
Misses de Josep Pons. Pla tonal.

| Missa en G | tònica pral. | Missa en A | tònica pral. | Missa en B | tònica pral. | Missa en D | tònica pral. |
|-------------------------|--------------|---------------|--------------|---------------|---------------------|-------------|--------------------------|
| Kyrie | G | Kyrie | A | Kyrie | B
E _b | Kyrie | D
E _b
G |
| Gloria | G | Gloria | A | Gloria | B | Gloria | D |
| | | | | Laudamus te | G | Laudamus te | A
a
D |
| Gratias | a | Gratias | A | Domine Deus | D | Domine Deus | F |
| | | Domine Deus | F | | | | |
| Qui tollis | D | Qui tollis | d | Qui tollis | g | Qui tollis | C |
| | | | | | | Qui sedes | E _b |
| | | | | Quoniam | E _b | Quoniam | B |
| Cum Sancto | G | Cum Sancto | D | | | Cum Sancto | B
C
D |
| Credo | G | Credo | A | Credo | B | incompleta | |
| Et incarnatus | g
G | Et incarnatus | a | Et incarnatus | E _b
F | | |
| | | Crucifixus | a | | | | |
| Et resurrexit | G | Et resurrexit | C | Et vitam | B | | |
| | | Qui cum Patre | G | | | | |
| | | Et vitam | D | | | | |
| Sanctus /
Benedictus | G | Sanctus | A | Sanctus | B | | |
| | | | | Benedictus | E _b | | |
| Agnus Dei | G | Agnus Dei | A | Agnus Dei | B | | |

Quadre 010

Forma del Kyrie en les misses de J. Pons.

| Obra | Temps | | | |
|----------------------|---------------------------|---------|----------------|----------------|
| | | Kyrie 1 | Christe | Kyrie 2 |
| Missa en G
(1786) | Introducció
orquestral | A | B | C |
| Missa en A | | A | B | C |
| Missa en D | Introducció
orquestral | A | A ¹ | B |
| Missa en B
(1791) | Introducció
orquestral | A | B | A ¹ |

Quadre 011

Formes del Sanctus -Benedictus en les misses de J. Pons.

| Obra | Seccions | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------|-------------------|------------|---|----|---|---|---------|---|----|-------------|------------|---|---|---------|---|----|
| | | Sanctus | | | | | Hosanna | | | | Benedictus | | | Hosanna | | |
| Missa en G
(1786) | | A | | | | | B | | | | C | | | B | | |
| | | a | b | c | | | d | e | d' | f | intr. | g | h | d | e | d' |
| Missa en A | Intro.
orques. | A | | | | | B | | | No existeix | | | | | | |
| | | a | b | c | d | e | f | g | h | | | | | | | |
| Missa en D | | Incompleta | | | | | | | | | | | | | | |
| Missa en B
(1791) | Intro.
orques. | A | | | | | B | | | C | | | D | | | |
| | | a | b | a' | c | d | e | f | g | intr. | h | i | j | k | l | |
| Pla tonal | | I _____ V | | | | | I | | | I _____ V | | | I | | | |

Quadre 012

Formes del Agnus Dei en les misses de J. Pons.

| Obra | Seccions | | | |
|----------------------|---------------------------|----------|---------|----------|
| | | Agnus 1 | Agnus 2 | Agnus 3 |
| Missa en G
(1786) | Introducció
orquestral | A | | B |
| | | A | B | |
| Missa en A | Introducció
orquestral | A | | B |
| | | A | B | |
| Missa en D | Incompleta | | | |
| Missa en B
(1791) | Introducció
orquestral | A | | B |
| | | A | B | |
| | | | | |

Quadre 013

The musical score for Quadro 013 is divided into two sections: *solistes* and *tutti*. Each section consists of five staves, with the top four staves in treble clef and the bottom staff in bass clef. The *solistes* section includes a dynamic marking of *mf* and a key signature change to one flat (B-flat) indicated by a *b* symbol. The *tutti* section includes a dynamic marking of *ff*. The notation shows melodic lines with slurs and ties, and a common rhythmic pattern of eighth notes.

Quadre 014
Misses de Josep Pons.

| Obra | any | temps | | | | |
|---|------|-------|--|---|-------------------------|------------|
| Missa en G
(Ecce sacerdos
magnus) | 1786 | Kyrie | Gloria.
Gratias agimus tibi.
Qui tollis.
Cum sancto spiritu. | Credo
Et incarnatus
Et resurrexit | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa en A | | Kyrie | Gloria.
Gratias agimus tibi.
Domine Deus.
Qui tollis.
Cum Sancto Spiritu. | Credo.
Et incarnatus.
Crucifixus.
Et resurrexit.
Qui cum Patre.
Et vitam
venturi. | Sanctus | Agnus Dei. |
| Missa en B. | 1791 | Kyrie | Gloria
Laudamus te
Domine Deus
Qui tollis
Quoniam
Cum Sancto Spiritu | Credo
Et incarnatus | Sanctus /
Benedictus | Agnus Dei |
| Missa en D | | Kyrie | Gloria
Laudamus te
Domine Deus
Qui tollis
Qui sedes
Quoniam
Cum sancto spirito | | | |

Quadre 015
Missa Ecce sacerdos magnus.

| Estructura | | | | | | | | | |
|-------------------|---------|-------------|-----------------|---------------|-----------------|----------|-----|----------------------|---|
| part | temps | secció | Tonalitat pral. | acord inicial | acord final | compàs | cc. | efectius | textos |
| Kyrie | | | | | VI _b | c | 42 | orquestra | |
| | | | | | I | 3/4 | 24 | tutti | Kyrie eleison,
Kyrie eleison,
Kyrie eleison. |
| | | B | G | I | VI _b | c | 112 | tutti. | Christe eleison,
Christe eleison,
Christe eleison. |
| | | C | G | V | I | | 20 | tutti | Kyrie eleison,
Kyrie eleison,
Kyrie eleison. |
| Gloria | Gloria | Introducció | G | I | I | c | 27 | orquestra | |
| | | A | G | I | I | | 59 | tenor i tutti | et in terra pax hominibus bonae voluntatis. |
| | | Interludi | G | I | I | | 3 | orquestra | |
| | | B | G | I | I | | 43 | contralt i orquestra | Laudamus te
benedicimus te
adoramus te
glorificamus te. |
| | | Conclusió | G | I | I | | 2 | orquestra | |
| | Gratias | Introducció | A | I | I | 3/4 | 17 | orquestra | |
| | | A | A | I | I | | 25 | quartet i orquestra | Gratias agimus tibi
Propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus rex coelestis
Deus pater omnipotens |
| | | B | modulant | | | | 23 | | Domine fili unigenite Jesu
Christe. |
| | | interludi | E | I | I | | 12 | orquestra | |

| | | | | | | | | | |
|--|--------------------|----------------------|----------|----|----|----------|-----|--------------------------|--|
| | | A¹ | A | V | I | 3/4 | 30 | quartet i orquestra | Domine Deus,
Agnus dei, filius patris. |
| | | B¹ | A | IV | I | | 18 | | |
| | | coda | A | I | I | | 6 | orquestra | |
| | Quitollis | introducció | D | I | I | 3/4 | 3 | orquestra | |
| | | A | D | I | V | | 27 | tutti | Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Suscipe de precatonam nostram. |
| | | A¹ | D | I | IV | c | 21 | Tiple, tenor i orquestra | Qui sedes adexteram patris,
miserere nobis. |
| | | enllaç | G | I | I | | 3 | orquestra | |
| | | B | D | I | IV | | 79 | tiple, tenor i orquestra | Quoniam tu solus sanctus,
tu solus dominus,
tu solus altissimus Jesu Christe. |
| | | C | G | IV | I | | 32 | | |
| | | Conclusió | G | I | I | | 2 | orquestra | |
| | Cum sancto Spiritu | introducció | G | I | I | | 3/4 | 14 | tutti |
| | | A | G | I | V | c | 20 | | Amen. |
| | | B | modulant | | | | 24 | | |
| | | A¹ | G | V | I | | 22 | | |
| | | B¹ | G | V | I | | 25 | | |
| | Credo | A | G | I | I | | 3/4 | 28 | tutti |
| | | B | G | I | I | 22 | | Solista / tutti | et ex patre
natum ante omniam saecula.
Deum de Deo
lumen de lumine
Deum verum de Deo vero. |
| | | B¹ | G | I | I | 36 | | tutti | Genitum non factum
consubstantialem patri
perquem omnia facta sunt,
qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de coelis. |

| | | | | | | | | | | | |
|------------------|---------------|----------------------|----------|-----------------------------|----------------|----------|---------------------|--|---|---|--|
| | Et incarnatus | A | g | I | I M | 3/4 | 28 | quartet i orchestra | Et incarnatus de Spiritu sancto ex Maria virgine et homo factus est. | | |
| | | B | G | I | III M | c | 10 | quartet i orchestra | Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est. | | |
| | Et resurrexit | A | G | I | V | c | 8 | tutti | Et resurrexit tertia die secundum scripturas | | |
| | | | G | V | D _D | c | 32 | quartet i orchestra | et ascendit in coelum sedet ad dexteram patris venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos | | |
| | | B | tutti | cujus regni non erit finis. | | | | | | | |
| | | | G | I | V | c | 31 | quartet i orchestra | Et Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem qui ex patre et filio que procedit qui cum patre et filio simul adoratur et con glorificatur et con glorificatur qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et ex spectro resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi amen. | | |
| | | | G | I | VI | c | 13 | Tutti | | | |
| | | | G | I | V | c | 30 | quartet i orchestra | | | |
| | | G | I | V | 3/4 | 15 | tutti | | | | |
| | C | G | V | I | 3/4 | 57 | tutti | Amen. | | | |
| | tus | Sanctus | A | G | I | V | c | 16 | tutti | Sanctus, sanctus, sanctus, Domine Deus sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. | |
| | | | B | G | V | I | 3/4 | 29 | tutti | Osanna in excelsis. | |
| C | | G | I | III M | c | 11 | quartet i orchestra | Benedictus qui venit in nomine Domini. | | | |
| | | B¹ | G | I | I | 3/4 | 30 | tutti | Osanna in excelsis. | | |
| Agnus Dei | Agnus | A | G | I | V | 3/4 | 26 | tutti | Agnus dei quitollis peccata mundi miserere nobis. | | |
| | | B | G | V | V | c | 17 | tutti | Agnus dei quitollis peccata mundi miserere nobis. | | |
| | | C | G | V | I | c | 21 | tutti | Agnus dei quitollis peccata mundi dona nobis pacem. | | |

Quadre 016

Missa Ecce sacerdos magnus.
Kyrie.

| Estructura | | | | | | | | | | |
|----------------------|----------------------|----------------------|------------------------|---------------|------------------------|------------------------|--|---|-------|--|
| Secció | Subsecció | Frag. | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos | | | |
| Introducció | Z | z | 1 - 7 | G | I - I | orquestra | | | | |
| | | y | 7 - 11 | | I - I | | | | | |
| | | x | 11 - 16 | | I - V | | | | | |
| | Y | w | 17 - 23 | I - I | | | | | | |
| | | w' | 23 - 30 | I - V | | | | | | |
| | Z' | x' | 31 - 36 | G, a, G | modulant | | | | | |
| | | v | 36 - 40 | G, g | I - I | | | | | |
| z' | 40 - 42 | I - IV | | | | | | | | |
| A | A | a | 43 - 46 | G, D, G, C, G | V - I | tutti | Kyrie eleison.
Kyrie eleison.
Kyrie eleison. | | | |
| | | b | 47 - 49 | | V - V | cor 1 | | | | |
| | | a' | 49 - 50 | | V - V | cor 2 | | | | |
| | B | c | 50 - 53 | G, D, G, C, G | V - V | cor 1 | | | | |
| | | c' | 53 - 56 | | modulant | tutti | | | | |
| | | c ² | 57 - 60 | G | I - I | cor 1 | | | | |
| | A ¹ | b ⁴ | 61 - 63 | G | I - I | tutti | | | | |
| | | a ² | 63 - 65 | | I - I | orquestra | | | | |
| | Petita coda | | z ² | 65 - 66 | | I - I | orquestra | | | |
| | B | B | 1 ^a entr. | subjecte | 67 | G, e, a, D, C, G, e, D | I | alt | cor 1 | Christe eleison.
Christe eleison.
Christe eleison. |
| contras. | | | | 69 | V | | tenor | | | |
| 2 ^a entr. | | | resposta | 73 | V | | tiple | | | |
| | | | contras. | 74 | I | | baix | | | |
| 3 ^a entr. | | | subjecte | 77 | G, e, a, D, C, G, e, D | | I | tiple | cor 2 | |
| | | | contras. | 79 | | | V | tenor | | |
| 4 ^a entr. | | | resposta | 83 | G | | V | alt | | |
| | | | contras. | 84 | | | I | baix | | |
| B ¹ | | divertiment 1 | a | 86 - 95 | G, e, a, D, C, G, e, D | modulant | tutti | | | |
| | | | a ¹ | 95 - 100 | | | | | | |
| | | | a ² | 100 - 107 | | | | | | |
| | | | b | 107 - 116 | | | | | | |
| divertiment 2 | | c | 116 - 119 | D | I - V | orquestra | | | | |
| | | c ¹ | 120 - 123 | | I - I | | | | | |
| | | d | 124 - 127 | | IV - I | | | | | |
| codeta | | z ³ | 127 - 129 | | I - I | | | | | |
| 5 ^a entr. | | subjecte | 129 | G | I | tiple | cor 1 | Christe eleison
Christe eleison
Christe eleison | | |
| | | | contras. | | 131 | | | | V | baix |
| | | 6 ^a entr. | resposta | | 135 | G | V | | alt | |
| | | | contras. | | 136 | | I | | tenor | |
| | | 7 ^a entr. | subjecte | | 139 | G | I | | tenor | cor 2 |
| | | | contras. | | 140 | | V | | baix | |
| | 8 ^a entr. | resposta | 143 | | G | V | tiple | | | |
| | | contras. | 144 | | | I | alt | | | |
| B ³ | divertiment 3 | a ³ | 147 - 151 | G, e, G | modulant | tutti | | | | |
| | | a ⁴ | 151 - 156 | | | | | | | |
| | | a ⁵ | 156 - 161 | | | | | | | |
| | | e | 161 - 169 | | | | | | | |
| | enllaç | f | 169 - 171 | G | I - V | orquestra | | | | |
| coda | a ⁶ | 171 - 174 | V - I | | tutti | Christe eleison | | | | |
| | a ⁷ | 174 - 176 | I - I | | | | | | | |
| | g | 176 - 178 | V - (VI _b) | | | | | | | |
| C | C | h | 179 - 184 | G | V - I | tutti | Kyrie eleison.
Kyrie eleison.
Kyrie eleison. | | | |
| | | i | 184 - 187 | | I - I | | | | | |
| | C ¹ | h' | 188 - 193 | | V - I | | | | | |
| | | i' | 193 - 196 | | I - I | | | | | |
| petita coda | | z ³ | 196 - 198 | | I - I | orquestra | | | | |

Quadre 017

Missa Ecce sacerdos magnus:
Gloria.

| Estructura | | | | | | | |
|-------------|-----------|-----------|-----------|---------------|------------------|------------------|--|
| Secció | Subsecció | Fragment | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos |
| Introducció | Z | <i>z</i> | 1 - 7 | G | I - I | orquestra | |
| | | <i>y</i> | 7 - 14 | | I - V | | |
| | Y | <i>y'</i> | 14 - 21 | | V - I | | |
| | | <i>x</i> | 21 - 27 | | I - I | | |
| | A | <i>a</i> | 28 - 34 | e, a, G,
e | I - V | tenor solista | et in terra pax hominibus bonae voluntatis. |
| | | <i>b</i> | 34 - 39 | | I - V | tutti | |
| | B | <i>c</i> | 40 - 51 | | modulant | | |
| | | <i>d</i> | 52 - 66 | | G, C,
D, e, G | | |
| | C | <i>e</i> | 67 - 75 | | G | | |
| | | <i>e'</i> | 76 - 84 | | | V - I | |
| interludi | | <i>z'</i> | 84 - 86 | | I - I | orquestra | |
| | D | <i>f</i> | 86-90 | G | I - I | contralt solista | Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. |
| | | <i>g</i> | 91-95 | | I - I | | |
| | | <i>h</i> | 95-100 | | I - V | | |
| | E | <i>i</i> | 100-107 | | V - I | | |
| | | <i>j</i> | 108-111 | | I - V | | |
| | | <i>k</i> | 112-115 | | V - I | | |
| | | <i>k'</i> | 116-119 | | V - I | | |
| | F | <i>l</i> | 119-123 | | I - I | | |
| | | <i>m</i> | 123-127 | | I - I | | |
| | conclusió | | <i>x'</i> | | 127-128 | | |

Quadre 018.

Missa Ecce sacerdos magnus:
Gratias agimus tibi.

| Estructura | | | | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|---------|--------------|----------------------|--|---|
| Secció | Sub-secció | Frag. | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos | |
| introducció | Z | z | 1 - 4 | A | I - I | orquestra | | |
| | | x | 5 - 6 | | I - V | | | |
| | X | y | 7 - 9 | | I - V | | | |
| | | y' | 10 - 12 | | I - V | | | |
| | enllaç | 13 - 17 | I - I | | | | | |
| A | A | a | 17 - 20 | | I - I | baix | Gratias agimus tibi.
Propter magnam gloriam tuam. | |
| | | x' | 21 - 22 | | I - I | | | |
| | | b | 22 - 25 | | I - I | | | |
| | | c | 26 - 29 | | V - V | | | |
| | B | d | d | | 30 - 32 | I - I | tiple / tenor | Domine Deus, rex coelestis.
Deus pater omnipotens. |
| | | | d' | | 33 - 35 | I - I | | |
| | | | e | | 36 - 38 | IV - I | | |
| | | | f | | 38 - 40 | I - I | | |
| | | | g | | 40 - 42 | I - I | | |
| | | | | | | | | |
| B | C | h | 42 - 45 | D | V - I | alt / baix | Domine fili unigenite Jesu Christe. | |
| | | f' | 46 - 49 | A | V - I | tiple / tenor | | |
| | | h' | 49 - 52 | | V - I | alt / baix | | |
| | | f'' | 53 - 55 | | IV - V | tiple / tenor / baix | | |
| | D | i | i | 56 - 59 | h, A, E | modulant | | quartet |
| | | | i' | 59 - 61 | | | | |
| | | | c' | 61 - 65 | | | | |
| interludi | w | 65 - 70 | E | | I - I | orquestra | | |
| | v | 70 - 74 | | | | | | |
| | u | 74 - 76 | | | | | | |
| A ¹ | A ¹ | a' | 77 - 80 | e, H, E | I - I | tenor | Domine Deus,
agnus dei
filius patris. | |
| | | b' | 81 - 86 | | I - V | | | |
| | | f | 86 - 91 | | V - I | | | |
| | B ¹ | d ² | d ² | | 91 - 93 | I - I | | alt / baix |
| | | | g ² | | 93 - 95 | I - I | | tiple / tenor |
| | | | d ³ | | 95 - 97 | I - I | | alt / baix |
| | | | g ³ | | 97 - 100 | modulant | | tiple / tenor |
| k | 101 - 107 | quartet | | | | | | |
| B ¹ | B ² | d ⁴ | 108 - 110 | A | I - I | tiple / baix | | |
| | | g ⁴ | 110 - 112 | | I - I | alt / tenor | | |
| | | d ⁵ | 112 - 114 | | I - I | tiple / baix | | |
| | | g ⁵ | 114 - 116 | | I - I | alt / tenor | | |
| | D ¹ | i ² | i ² | | 117 - 120 | IV - I | | quartet |
| | | | i ³ | | 120 - 122 | I - V | | |
| | | | c ² | | 123 - 126 | I - I | | |
| | | | | | | | | |
| coda | X ¹ | y ² | 126 - 129 | | I - I | orquestra | | |
| | | y ³ | 129 - 132 | | I - I | | | |

Quadre 019.

Missa Ecce sacerdos magnus:
Qui tollis.

| Estructura | | | | | | | |
|----------------------|----------------|----------------------|---------|---------|----------------------------------|---------------|--|
| Secció | Subsecció | Frag. | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos |
| Introducció | | <i>x</i> | 1-3 | D | I - V - I | orquestra | |
| A | A | <i>a</i> | 3-6 | D | I - V | tutti | Qui tollis peccata mundi miserere nobis. |
| | | <i>b</i> | 7-12 | a, g, d | modulant | | |
| | A ¹ | <i>a'</i> | 12-15 | h | V - V | | |
| | <i>c</i> | 16-27 | D | I - I | Suscipe de preccationem nostram. | | |
| A¹ | A ² | <i>a²</i> | 27-32 | D | I - I | tenor | Qui sedes ad dexteram patris... |
| | | <i>d</i> | 33-36 | | IV - I | | |
| | B | <i>e</i> | 37-42 | d | V - V | tiple / tenor | miserere nobis. |
| | | <i>e'</i> | 43-48 | g | V - V | | |
| enllaç | | <i>x'</i> | 49-51 | G | I - I | orquestra | |
| B | C | <i>f</i> | 52-56 | G | I - I | tiple | Quoniam tu solus sanctus, |
| | | <i>f'</i> | 57-60 | | IV - I | tenor | |
| | D | <i>g</i> | 61-65 | C | V - I | tiple / tenor | tu solus dominus, |
| | | <i>g'</i> | 66-71 | | V - V | | tu solus altissimus Jesu Christe. |
| C | B ¹ | <i>e²</i> | 72-77 | c | V - V | | |
| | | <i>e³</i> | 78-73 | g | V - V | | |
| | E | <i>h</i> | 84-88 | G | V - I | | |
| | | <i>h'</i> | 89-93 | | V - I | | |
| | F | <i>i</i> | 93-98 | | I - V | | |
| | | <i>j</i> | 98-104 | | V - I | | |
| conclusió | | <i>x²</i> | 104-105 | | I - I | orquestra | |

Quadre 020.

Missa Ecce sacerdos magnus.
Cum sancto Spiritu.

| Estructura | | | | | | | | |
|----------------------|----------------------|----------------|----------------|------------------|--------------|-------------------|---|-------|
| Secció | Subsecció | Fragment | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos | |
| Introducció | Z | z | 1 - 3 | G | I - I | Cor 1 (a capella) | Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris amen. | |
| | | z' | 3 - 5 | | I - I | Cor 2 | | |
| | Y | y | 4 - 6 | C, G, e | modulant | Cor 1 | | |
| | | y' | 5 - 10 | | | Cor 2 | | |
| X | x | 11 - 14 | G | I - V | tutti | | | |
| A | 1ª entr. | subjecte | 15 | e, a, d, G, C, d | V | alt | cor 1 | |
| | | resposta | 18 | | I | tiple | | |
| | | CF. | 21 | | V | baix | | |
| | 2ª entr. | subjecte | 22 | | V | tenor | cor 2 | |
| | | resposta | 25 | | I | tenor | | |
| | | CF. | 28 | | V | tiple | | |
| | 3ª entr. | CF. | 29 | | I | alt | cor 1 | |
| | | subjecte | 31 | | V | baix | | |
| | B | divertiment 1 | a | | 35 - 38 | D | V - I | tutti |
| b | | | 39 - 46 | modulant | | | | |
| divertiment 2 | | c | 46 - 50 | I - V | | | | |
| | | d | 50 - 56 | V - I | | | | |
| | | e | 56 - 59 | I - I | | | | |
| A¹ | 4ª entr. | Subjecte | 60 | G | V | tenor | cor 1 | |
| | | Resposta | 63 | | I | alt | | |
| | | CF. | 66 | | V | baix | | |
| | 5ª entr. | Subjecte | 67 | | V | tiple | cor 2 | |
| | | CF. | 71 | | I | alt | | |
| | 6ª entr. | subjecte | 74 | | V | tenor | cor 1 | |
| | | resposta | 77 | | I | baix | | |
| | | CF. | 80 | | V | tiple | | |
| | 7ª entr. | Resposta | 81 | | I | baix | cor 2 | |
| | | Subjecte | 84 | | V | baix | | |
| | 8ª entr. | Subjecte | 87 | | e | V | baix | cor 1 |
| | | resposta | 90 | | | I | baix | cor 2 |
| | B¹ | divertiment 3 | a ¹ | | 93 - 98 | G, e, G | modulant | tutti |
| b ¹ | | | 98 - 106 | G | V - I | | | |
| divertiment 4 | | e ¹ | 106 - 109 | | I - V | | | |
| | | d ¹ | 109 - 115 | V - I | | | | |
| | | e ² | 115 - 118 | I - I | | | | |

Quadre 021.

Missa Ecce sacerdos magnus:
Credo.

| Estructura | | | | | | | | |
|----------------------|----------------|----------------------|---------|--------|----------------------|---------------------------|---|--|
| Secció | Subsecció | Fragment | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos | |
| Introducció | | <i>z</i> | 1 - 3 | G | I - V | Tutti | Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae, | |
| A | A | <i>a</i> | 4 - 10 | | V - V | | | |
| | | <i>b</i> | 11 - 18 | G, e | modulant | Cor 1 | Visibilibus et omnium invisibilibus. | |
| | A ¹ | <i>b¹</i> | 18 - 24 | e, G | modulant | Cor 2 | Et in unum Dominum | |
| | | <i>a¹</i> | 24 - 28 | G | V - I | Tutti | Jesum Christum filium Dei unigenitum. | |
| B | B | <i>c</i> | 29 - 33 | | G | I - I | Tenor solista | Et ex patre natum ante omnia saecula. |
| | | <i>c¹</i> | 34 - 40 | I - V | | Tenor /baix | | |
| | C | <i>e</i> | 40 - 44 | e | V - V | Tutti | Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. | |
| | | <i>e¹</i> | 45 - 51 | | V - I | | | |
| Enllaç | | <i>y</i> | 51 - 53 | e, G | modulant | Orquestra | | |
| B¹ | B ¹ | <i>c²</i> | 53 - 57 | G | I - I | Tiple solista | Genitum non factum | |
| | | <i>c³</i> | 58 - 62 | | V - I | Tiple / Tenor | Consubstantialem patri | |
| | D | <i>f</i> | 63 - 67 | | I - I | perquem omnia facta sunt, | | |
| | | <i>g</i> | 67 - 74 | | I - V | | Cor 1 | qui propter nos homines et propter nostram salutem |
| | | <i>h</i> | 75 - 87 | | V - I | | Tutti | Descendit de coelis |
| | | Conclusió | | | <i>z¹</i> | | 87 - 89 | I - I |

Quadre 022.

Missa Ecce sacerdos magnus:
Et incarnatus est.

| Estructura | | | | | | | |
|------------|----------------------|----------------------|----------|------------------|--------------|---------------|----------------------------|
| Secció | Subsecció | Fragment | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos |
| A | A | <i>a</i> | 1 - 5 | g | I - I | Cor 1 | Et incarnatus est |
| | | <i>b</i> | 5 - 10 | g, c, d, g | modulant | | de Spiritu sancto |
| | | <i>c</i> | 11 - 15 | g | V - I | | |
| | A¹ | <i>c¹</i> | 15 - 19 | g, c, B | modulant | | et Maria virgine |
| | | <i>c²</i> | 19 - 24 | D, c, B,
d, g | modulant | | et homo factus est |
| | | <i>d</i> | 24 - 27 | g | I - I | | |
| | | Petita coda | <i>z</i> | 27 - 28 | G | I - I | orquestra |
| B | B | <i>e</i> | 29 - 31 | G | I - I | Cor 1 | Crucifixus etiam pro nobis |
| | | <i>f</i> | 31 - 33 | | I - V | Tiple / tenor | Sub Pontio Pilato, passus |
| | C | <i>g</i> | 33 - 36 | G, e | Modulant | Cor 1 | |
| | | <i>h</i> | 36 - 38 | e | I - V | | et sepultus est. |

Quadre 023.

Missa Ecce sacerdos magnus:
Et resurrexit.

| Estructura | | | | | | | | | |
|----------------|---------------|---------------|---------------|---------------|--------------|-------------|--|--------------------------------------|-------|
| Secció | Subsecció | Fragment | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos | | |
| A | A | <i>a</i> | 1 – 8 | G | I – V | tutti | Et resurrexit tertia die saecundum scripturas | | |
| | | <i>a'</i> | 9 – 15 | D | I – I | tenor / alt | et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris. | | |
| | | <i>a''</i> | 15 – 21 | | I – I | | | | |
| | B | <i>b</i> | 20 – 29 | G | I – I | cor 1 | Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. | | |
| | | <i>c</i> | 29 – 33 | | | | | | |
| | | <i>d</i> | 33 – 39 | | | | | | |
| B | C | <i>e</i> | 40 – 47 | G | I – I | tiple | Et in Spiritum sanctum, Dominum et vivificantem qui ex Patre filioque procedit, qui cum Patre et filio simul adoratur. | | |
| | | <i>e'</i> | 48 – 55 | G, C | Modulant | | | | |
| | | <i>f</i> | 54 – 62 | C, G | Modulant | | | alt / tenor / baix | |
| | D | <i>g</i> | 62 – 70 | G | I – I | cor 1 | Et con glorificatur qui locutus est per profetas. | | |
| | | <i>h</i> | 70 – 82 | G, e, G | Modulant | tutti | Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam ecclesiam. | | |
| | | <i>i</i> | 82 – 94 | G | V – I | tenor | Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum | | |
| | E | <i>j</i> | 94 – 101 | D, g, C, d | G | I – I | baix | et expecto resurrectionem mortuorum. | |
| | | <i>k</i> | 101–111 | | | | | | |
| | | <i>l</i> | 112 -122 | | | | | | |
| | | <i>l'</i> | 122 -124 | | | | | | G, D |
| | C | F | 1ª entr. | Subjecte | 125 | G | V | tiple | cor 1 |
| | | | | Contras. | 126 | | I | tenor | |
| 2ª entr. | | | Resposta | 128 | I | | alt | | |
| | | | Contras. | 130 | V | | baix | | |
| 3ª entr. | | | Subjecte | 132 | V | | tiple | cor 2 | |
| | | | Contras. | 133 | I | | tenor | | |
| 4ª entr. | | | Resposta | 135 | I | | alt | | |
| | | | Contras. | 137 | V | | baix | | |
| F ¹ | | Divertiment 1 | 139 -151 | G, e, D, G, D | modulant | tutti | | | |
| F ² | | 5ª entr. | Subjecte | 152 | G | I | tenor | cor 1 | |
| | | | Contras. | 154 | | V | alt | | |
| | | 6ª entr. | Resposta | 156 | | V | tiple | | |
| | | | Contras. | 157 | | I | baix | | |
| | | 7ª entr. | Subjecte | 159 | | V | tenor | cor 2 | |
| | | | Contras. | 160 | | I | alt | | |
| 8ª entr. | | Resposta | 162 | I | tiple | | | | |
| | Contras. | 164 | V | baix | | | | | |
| F ³ | Divertiment 2 | 166 -178 | G, e, A, D, G | modulant | tutti | | | | |
| Conclusió | | 178 -181 | G | I - I | orquestra | | | | |

Quadre 024.

Quadre comparatiu de l'alternància dels processos.

| fragment | duració en compassos | efectius utilitzats | textures | volum general | tònica | textos | |
|-----------------------|----------------------|---------------------|-----------|---------------|------------|---|----------------------------|
| <i>a</i> | 8 | Dos cors | Homòfona | <i>f</i> | G | Et resurrexit tertia die saecundum scripturas | |
| <i>a</i> ¹ | 7 | Tenor / alt | Melòdica | <i>p</i> | D | et ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris. | |
| <i>a</i> ² | 7 | | | <i>f</i> | | | |
| <i>b</i> | 10 | Quartet | Imitativa | <i>f</i> | | Et iterum venturus est cum gloria, | |
| <i>c</i> | 5 | | Homòfona | | | <i>p</i> | judicare vivos et mortuos, |
| <i>d</i> | 7 | | Dos cors | | | Imitativa | <i>f</i> |
| <i>e</i> | 8 | Tiple | Melòdica | <i>p</i> | G | Et in Spiritum sanctum, Dominum et vivificantem | |
| <i>e</i> ¹ | 8 | | | | G, C | qui ex Patre filioque procedit, | |
| <i>f</i> | 9 | Tercet | Imitativa | <i>f</i> | C, G | qui cum Patre et filio simul adoratur. | |
| <i>g</i> | 9 | Quartet | Homòfona | <i>p</i> | G | Et con glorificatur qui locutus est per profetas. | |
| <i>h</i> | 13 | Dos cors | Imitativa | <i>f</i> | G, e, G | Et unam sanctam Catholicam et Apostolicam ecclesiam. | |
| <i>i</i> | 13 | Tenor | Melòdica | <i>p</i> | G | Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum et expecto resurrectionem | |
| <i>j</i> | 8 | Baix | | | | | |
| <i>k</i> | 11 | Quartet | Homòfona | <i>pp</i> | D, g, C, d | mortuorum. | |
| <i>l</i> | 11 | Dos cors | Imitativa | <i>f</i> | G | Et vitam venturi saeculi, amen. | |
| <i>l</i> ¹ | 3 | Dos cors | Homòfona | <i>p</i> | G, D | | |

Quadre 025.

Missa Ecce sacerdos magnus:
Sanctus / Benedictus.

| Estructura | | | | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|---------|------------------------|---------------------|-----------|--|-------|
| Secció | Sub-secció | Frag-ment | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos | |
| A | A | a | 1 – 3 | G | I – VI _b | Tutti | Sanctus, sanctus, sanctus | |
| | | b | 4 – 10 | G, D, H,
E, a, D, G | modulant | Cor 1 | Domine Deus Sabaoth. | |
| | A ¹ | a ¹ | 10 – 14 | | | G | V – V | Tutti |
| | | d | 14 – 16 | | | | | |
| B | B | e | 16 – 19 | C | I – I | Tutti | Hosanna in excelsis. | |
| | | e ¹ | 19 – 22 | | | | | |
| | | e ² | 22 – 25 | a | I – I | | | |
| | | f | 25 – 30 | G, a, G | modulant | | | |
| | B ¹ | e ³ | 30 – 36 | G | V – I | | | |
| | | e ⁴ | 36 – 41 | | | | | I – V |
| | | g | 40 – 44 | | | | | I – I |
| Conclusió | | z | 44 – 45 | | I – I | orquestra | | |
| introducció | | y | 46 – 48 | | I – I | | | |
| C | | h | 49 – 52 | | I – V | Cor 1 | Benedictus qui venit in nomine Domini. | |
| | | h ¹ | 52 – 56 | G, C | modulant | | | |
| B ¹ | B ² | e | 56 – 59 | G | V – IV | Tutti | Hosanna in excelsis. | |
| | | e ¹ | 59 – 62 | C | I – I | | | |
| | | e ² | 62 – 65 | a | I – I | | | |
| | B ³ | f | 65 – 70 | G, a, G | modulant | | | |
| | | e ³ | 70 – 80 | G | V – I | | | |
| g | 81 – 84 | I – I | | | | | | |
| Conclusió | | z ¹ | 84 – 85 | | I – I | orquestra | | |

Quadre 026.

Missa Ecce sacerdos magnus:
Agnus Dei.

| Estructura | | | | | | | | |
|-------------|----------------|-----------------------|-----------------------|------------------|------------------|-----------------|-------------------------------------|-----------|
| Secció | Subsecció | Fragment | cc. | Tònica | Procés tonal | Efectius | Textos | |
| Introducció | | <i>z</i> | 1 - 2 | G | I - I | Orquestra | | |
| | | <i>y</i> | 3 - 4 | | I - I | | | |
| A | A | 1ª entr. | Subjecte | 5 | g, c, g,
d, D | V | Tiple | Cor 1 |
| | | | Contras. | 6 | | I | Baix | |
| | | 2ª entr. | Resposta | 8 | | I | Alt | |
| | | | Contras. | 10 | | V | Tenor | |
| | | 3ª entr. | Subjecte | 12 | | V | Tiple | Cor 2 |
| | | | Contras. | 13 | | I | Tenor | |
| | | 4ª entr. | Resposta | 15 | | I | Alt | |
| | | | Contras. | 17 | | V | baix | |
| | A ¹ | | <i>h</i> | 18 - 21 | I - V | tutti | | |
| | | | <i>a</i> | 21 - 26 | modulant | Cor 1 | Miserere nobis | |
| B | B | <i>b</i> | 26 - 33 | D, h, e,
a, D | | tutti | Agnus Dei qui tollis peccata mundi. | |
| | A ² | <i>a</i> ¹ | 33 - 39 | g, A, D | Cor 1 | Miserere nobis. | | |
| | | <i>a</i> ² | 39 - 42 | | Cor 2 | | | |
| C | C | <i>c</i> | 43 - 47 | G | V - I | tutti | Agnus Dei qui tollis peccata mundi. | |
| | D | <i>d</i> | 48 - 55 | | I - I | | Dona nobis pacem. | |
| | | <i>d</i> ¹ | 55 - 62 | | I - I | | | |
| | Conclusió | | <i>y</i> ¹ | | 62 - 63 | | I - I | orquestra |

Quadre 027.

Missa Ecce sacerdos magnus.

Comparació de l'ordre de les entrades a les fugues.

| Kyrie | | | Cum Sancto Spiritu | | | Et resurrexit | | | Agnus Dei | | |
|----------|----------------------------|------------|----------------------|----------------------------|------------|---------------|----------------------------|------------|-----------|----------------------------|------------|
| Secció | Ordre de les entrades | | Secció | Ordre de les entrades | | Secció | Ordre de les entrades | | Secció | Ordre de les entrades | |
| B | Alt Tenor
Tiple
Baix | Primer cor | A | Alt Tiple
Baix
Tenor | Primer cor | F | Tiple Alt
Tenor
Baix | Primer cor | A | Tiple Baix
Alt
Tenor | Primer cor |
| | Tiple Tenor
Alt
Baix | Segon cor | | Tenor Tiple
Alt
Baix | Segon cor | | Tiple Alt
Tenor
Baix | Segon cor | | Tiple Alt
Tenor
Baix | Segon cor |
| | Tiple Baix
Alt
Tenor | Primer cor | A¹ | Tenor Alt
Baix
Tiple | Primer cor | | Tenor Alt
Baix
Tiple | Primer cor | | | |
| | Tenor Baix
Tiple
Alt | Segon cor | | Tiple Alt
Tenor
Baix | Segon cor | | Tenor Alt
Baix
Tiple | Segon cor | | | |
| | | | | | | | | | | | |

Quadre 028.

Quadre de diferències entre els materials de Còrdova i l'esborrany de València.

| Moviment o Temps | Núm. de cc. | Temps / Part | Instrument o veu | Arxiu de música de la catedral de Còrdova | Arxiu de música de la catedral de València | |
|------------------|-------------|--------------|----------------------|--|--|---------------|
| Kyrie | | | | | | |
| 18 | 4 | VI.1 | | Sol \sharp | Sol \flat | |
| | | VI.2 | | Sol \sharp | Sol \flat vuitena baixa | |
| 19 | 1 | VI.1 | | Sol \sharp negra | Sol \flat , Fa corxeres | |
| | | VI.2 | | Sol \sharp negra vuitena | Sol \flat , Fa corxeres | |
| | | Baixos | | La, Do, blanques | La, negra
Re, negra | |
| | 2 | VI.1 | | La negra | La, Fa, corxeres | |
| | | VI.2 | | La negra, vuitena | La, Fa, corxeres | |
| | | Ob.1 | | Fa corxera amb puntet,
Sol semicorxera | Fa, negra | |
| | | Ob.2 | | La, corxera amb puntet;
Si, semicorxera | La, negra | |
| | | 3 | VI.1 | | Re, negra | Mi, apoiatura |
| | | | VI.2 | | Re, negra | Mi, apoiatura |
| | Ob.1 | | | La, dues corxeres | Fa, negra | |
| | Ob.2 | | | Do, dues corxeres | La, negra | |
| | 4 | VI.1 | | Re, negra | silenci | |
| | | VI.2 | | Re, negra | silenci | |
| | | Ob.1 | | Si, La, corxeres | Fa, negra | |
| Ob.2 | | | Re, Do, corxeres | La, negra | | |
| 20 | 1 | Ob.1 | | La, negra | Fa, negra | |
| | | Ob.2 | | Do, negra | La, negra | |
| 22 | | tutti | Falten sis compassos | existeixen | | |
| 28 | 1 | Ob.2 | | Sol, negra amb puntet | semicorxeres | |
| 36 | 1 | VI.1 | | Sol, dues vuitenes | Sol \flat | |
| | 2 | | | Re \flat | Dobles cordes | |
| 51 | 1 | Baix cor 1 | | Sol, blanca | silenci | |
| | 3 | | | Sol, negra | silenci | |
| | | | Tiple cor 1 | | Mi, mordent | |
| 52 | 1 | Baix cor 1 | | Mi, blanca | silenci | |
| | 3 | | | Sol, negra | silenci | |
| 53 | 1 | | | La, blanca amb puntet | silenci | |
| 54 | 1 | | | Re, negra | Blanca amb puntet | |
| | 2 | | | Re, negra vuitena | | |
| 55 | 1 | | | Si, blanca | Si, La, corxeres | |
| | 3 | | | Sol, negra | Si, sol, corxeres | |
| 56 | 1 | | | Re, negra | Re, vuitena alta | |

| | | | | |
|-----|---|--|---------------------------------------|---|
| | 2 | | | |
| | 3 | Tenor cor 2 | Mi, mordent | |
| 58 | 3 | Ten. cor 1 | Mi, mordent | |
| 59 | 1 | Baix cor 1 | Sol, negra | Corxera i dues semicorxeres |
| 60 | 1 | | Re, negra | Vuitena alta |
| | | Baix cor 2 | Re, negra | Vuitena baixa |
| 63 | 3 | Alt cor 1 | Sol, corxera amb puntet i semicorxera | Fa \flat , corxera amb puntet i semicorxera |
| 64 | 2 | Tenor cor 2 | Re, blanca | Negra amb puntet |
| | 3 | | | Re, corxera |
| 79 | 1 | Baix cor 1 | Re, rodona | Dues blanques |
| 82 | 2 | | Fa, negra | Re, negra |
| 84 | 1 | | Sol, blanca | Sol, negra |
| | 3 | | La, negra | Vuitena baixa |
| | 4 | | Si, negra | |
| 85 | 1 | | Do blanca | Do, negra vuitena baixa |
| | 3 | | Do blanca | Mi, negra |
| | | Alt cor 1 | Sol, negra | Negra amb puntet |
| | 4 | | La, negra | Corxera |
| 86 | 1 | Baix cor 1 | Sol, negra | Sol, rodona |
| | 2 | | Si, negra | |
| | 3 | | Do, negra | |
| | 4 | | Re, negra | |
| 87 | 1 | | Mi, negra | Sol, blanca |
| | 2 | | Fa \flat , negra | |
| | 3 | | Mi, negra | Sol, blanca |
| | 4 | | Re, negra | |
| 88 | 3 | | Sol, blanca | Vuitena baixa |
| 89 | 1 | | Do, blanca amb puntet | Blanca |
| | 4 | | Mi, negra | Silenci |
| 93 | 4 | Tenor cor 1 | Do, Re, corxeres | Re, negra |
| 100 | 1 | | Mi, rodona | Blanca amb puntet |
| | | Tenor cor 2 | Mi, blanca amb puntet | Mi, rodona |
| | 4 | | Mi, negra | |
| 103 | 1 | Tenor cor 1 | La, rodona | Blanca amb puntet |
| 107 | 1 | Baix cor 2 | Sol, negra | Blanca |
| | 2 | | Sol, negra | |
| 108 | 1 | | Do, blanca amb puntet | Rodona |
| | 4 | | Do, negra | |
| 111 | 1 | | Mi, negra | Blanca |
| | 2 | | Mi, negra | |
| 112 | 1 | | La, blanca amb puntet | Rodona |
| | | Tenor cor 2 | Re, mordent | |
| | 4 | Baix cor 2 | La, negra | |
| 113 | 1 | | Re, negra | Blanca |
| | 2 | | Re, negra | |
| 114 | 1 | Tenor cor 2 | Do, mordent | |
| 115 | 1 | Baix cor 2 | La, rodona | Vuitena baixa |
| | | Tenor cor 1;
Alt, Tenor i
Baix cor 2 | Un compàs repetit de més | |
| 138 | 1 | Baix cor 1 | Re, blanca | Blanca amb puntet |
| | 3 | | Re, blanca | |
| 139 | 2 | | Do, negra | Fa, negra |
| | 3 | | Si, negra | Sol, blanca |
| | 4 | | La, negra | |

| | | | | |
|-----|---|-------------|--------------------------|---------------------------|
| 140 | 3 | | Re, negra | Blanca, vuitena baixa |
| | 4 | | Re, negra vuitena baixa | |
| 144 | 1 | | Re, rodona | Re, blanca vuitena alta |
| 145 | 4 | Baix cor 2 | Do, negra | Do \sharp |
| 146 | 1 | Baix cor 1 | Re, blanca | Re, rodona, vuitena baixa |
| | 3 | | Re, blanca vuitena baixa | |
| 150 | 3 | | Sol, blanca | Silenci |
| 152 | 1 | Baix cor 2 | Sol, blanca | Vuitena baixa |
| 154 | 1 | Baix cor 1 | Sol, blanca | Sol, rodona |
| | 3 | | Sol, blanca | |
| | 4 | Tenor cor 2 | Do, negra | Do \sharp |
| 163 | 1 | Tenor cor 1 | Do, rodona | Blanca amb puntet |
| 167 | 1 | Alt cor 2 | Mi, blanca | Mi, negra |
| | | Tenor cor 1 | Do, rodona | Blanca amb puntet |
| | 2 | Alt cor 2 | | Mi, negra |
| | 4 | Tenor cor 1 | | Do, negra |
| 169 | 1 | Baix cor 2 | Sol, blanca | Vuitena baixa |

Gloria

| | | | | | |
|----|----|-------------|---|-----------------------|---|
| 11 | 1 | VI.1 | Sol, vuitenes | Sol ₃ | |
| | 19 | | 1 | Si, dues semicorxeres | Si ₄ + Re ₃ dobles cordes |
| | 29 | | 1 | Do, mordent | |
| 33 | 1 | Tenor cor 1 | Do, mordent | | |
| 34 | 4 | Baix cor 2 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres | |
| 35 | 4 | Baix cor 1 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres | |
| 36 | 4 | Baix cor 2 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres | |
| 39 | 2 | VI.1 | Do \sharp | Do \sharp | |
| | | VI.2 | Do \sharp | Do \sharp | |
| | 3 | Baix cor 1 | Re, vuitena baixa | | |
| 42 | 2 | | Corxera amb puntet i semicorxera | negra | |
| 42 | 4 | Baix 2n Cor | Si \sharp | Si \sharp | |
| 45 | 2 | Baix cor 1 | Do, corxera amb puntet;
La, semicorxera | La, negra | |
| | 3 | | Mi, negra | Negra amb puntet | |
| | 4 | | Mi, corxera amb puntet;
Re, semicorxera | | |
| 46 | 3 | VI.1 | Re, La, Fa, negres amb puntet | La, Fa dobles cordes | |
| 49 | 4 | Baix cor 1 | Mi, corxera amb puntet;
Sol, semicorxera | Mi, dues corxeres | |
| 50 | 1 | | Si, negra | Negra amb puntet | |
| | 2 | | Si, negra | Corxera | |
| 52 | 3 | | Sol, negra | Silenci | |
| | 4 | | Sol, negra | Silenci | |
| 53 | 1 | | La, negra | Silenci | |
| | 2 | | La, negra | Silenci | |

| | | | | | | | | |
|-----|----|-------------|--------------------------|---|--------------------------|---|------------|--------------|
| | 54 | 1 | | Sol, negra amb puntet | Blanca | | | |
| | | 2 | | Sol, corxera | | | | |
| | | 3 | | Sol, negra | Vuitena alta | | | |
| | 55 | 3 | | Sol, negra | Silenci | | | |
| | | 4 | | Sol, negra | Silenci | | | |
| | 56 | 1 | | La, negra | Silenci | | | |
| | | 2 | | La, negra | Silenci | | | |
| | 57 | 1 | | Tiple cor 1 | La, mordent | | | |
| | | | | Tenor cor 1 | Do, mordent | | | |
| | 58 | | | Baix cor 1 | Vuitena alta | Vuitena baixa | | |
| | 62 | | | | | | | |
| | 68 | | | | 2 | | Sol, negra | Vuitena alta |
| | 70 | | | | 2 | | Sol, negra | Vuitena alta |
| | 75 | 1 | | Tutti excepte vls. | Negra | Blanca | | |
| | 77 | 2 | | Baix cor 1 | Sol, negra | Vuitena alta | | |
| | 79 | 2 | | | Sol, negra | Vuitena alta | | |
| | 88 | 1 | | Tiple cor 1 | Mi, mordent | | | |
| | 89 | 3 | | | La, mordent | | | |
| | 89 | 3 | | VI.1 | Re, apoiatura; Do, negra | Re ₃ , Do ₄ , dobles cordes | | |
| | | | | VI.2 | Si, apoiatura; La, negra | La, negra | | |
| 94 | 1 | Tiple cor 1 | Re, mordent | | | | | |
| 98 | 3 | | Re, mordent | | | | | |
| 98 | 3 | VI.1 | Re, apoiatura, Do, negra | Re ₃ , Do ₄ , dobles cordes | | | | |
| 114 | 1 | | La, negra | Si, mordent | | | | |
| | 2 | | Fa, negra | Sol, mordent | | | | |
| | 3 | | Re, negra amb puntet | Mi, mordent | | | | |
| 115 | 1 | VI.1 | Re, mordent; Do, negra | Re ₃ , Do ₄ , negres | | | | |
| 118 | 1 | | La, negra | Si, mordent | | | | |
| | 2 | | Fa, negra | Sol, mordent | | | | |
| | 3 | | Re, negra amb puntet | Mi, mordent | | | | |
| 120 | 1 | | Sol, Si, corxeres dobles | Si, negra | | | | |

Gratias

| | | | | | |
|----|---|------------|---|--|---|
| | 2 | 3 | Ob.1 | Do, mordent | Si, corxera |
| | | | Ob.2 | Mi, mordent | Re, corxera |
| | | | VI.1 | Mi, mordent | Mi ₃ , Re ₄ , dobles cordes |
| 17 | 1 | Baix cor 1 | La, negra amb puntet | Negra | |
| | | | Mi, corxera | Negra | |
| 18 | 3 | VI.1 | Mi, mordent | Re, corxera | |
| 19 | 3 | Baix cor 1 | La, mordent; Sol, corxera; Fa, Mi, semicorxeres | Sol, corxera amb puntet; Mi, semicorxera | |
| 22 | 1 | | La \sharp , mordent | | |
| | 3 | | La \natural , Sol, Fa, Mi, semicorxeres | Sol, corxera amb puntet; Mi, semicorxera | |
| 24 | 1 | | La \sharp mordent | | |
| | 3 | | La \natural , Sol, Fa, Mi, semicorxeres | Sol, corxera amb puntet; Mi semicorxera | |

| | | | | |
|----|---|-------------------|--------------------------------------|---|
| 25 | 1 | | Dues corxeres | Negra amb puntet |
| | 2 | | Mi, Do, corxeres | Mi, corxera |
| | 3 | | La, negra | Do, La, corxeres |
| 26 | 1 | | Mi, blanca | Negra |
| | 3 | | Mi, negra | Sol, negra |
| 27 | 1 | | Mi, blanca | La, negra |
| | 3 | | Mi, negra | Do, negra |
| 28 | 1 | VI.1 | Si, Do, mordents | Re, negra amb puntet |
| | | Baix cor 1 | Sol, negra amb puntet | Re, negra amb puntet |
| | 3 | | La, negra | Do, La, corxeres |
| 29 | 1 | | Mi, Fa, corxeres | Mi, negra |
| | 2 | | Mi, Re, corxeres | Mi, negra |
| | 3 | | Do, Si, corxeres | Silenci |
| 30 | 1 | | La, negra | Silenci |
| | 2 | | La, negra | Silenci |
| | 3 | Tiple cor 1 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres |
| | | Tenor cor 1 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres |
| 31 | 1 | Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | | Tenor cor 1 | La, mordent | |
| | | Ob.1 | Do, mordent | Si, negra |
| 33 | 3 | Tiple cor 1 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres |
| | | Tenor cor 1 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres |
| 34 | 1 | Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | | Tenor cor 1 | La, mordent | |
| 39 | 3 | Ob.1; Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | | Ob.2; Tenor cor 1 | Do, mordent | |
| 40 | 1 | Tenor cor 1 | Re, mordent | |
| 43 | 1 | Alt cor 1 | Sol, mordent | |
| 46 | 2 | VI.1 | Mi, corxera | La, Mi, dobles cordes |
| 47 | 1 | Tenor cor 1 | Re, mordent | |
| | 3 | Ob.1; Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | | Ob.2; Tenor cor 1 | Do, mordent | |
| 48 | 1 | VI.1 | La, negra amb puntet | Dobles cordes |
| 49 | 3 | | Quatre semicorxeres | Dobles cordes |
| 50 | 3 | VI.2 | Quatre semicorxeres | Dobles cordes |
| | | Baix cor 1 | Mi, Re, Do, Re, semicorxeres | Re, negra |
| 51 | 1 | | Do, corxera amb puntet i semicorxera | Vuitena alta |
| | 2 | | Do, negra | Vuitena alta |
| 52 | 1 | | La, negra | Vuitena alta |
| | 2 | | La, negra | Vuitena alta |
| | | VI.1 | Mi, corxera | La ₃ , Mi ₃ , dobles cordes |
| 53 | 3 | Ob.1; Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | | Ob.2; Tenor cor 1 | Do, mordent | |
| 54 | 1 | Baix cor 1 | Silenci | La, blanca |
| | 3 | | Silenci | Sol, La, corxeres |

| | | | | | |
|-----|---|-------------------|------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------|
| 55 | 1 | Alt cor 1 | Re \sharp , mordent | Re \natural | |
| | | Baix cor 1 | Silenci | Mi, negra | |
| | 2 | Alt cor 1 | Re \sharp , mordent | Re \natural | |
| | | Baix cor 1 | Silenci | Mi, negra | |
| 56 | 2 | | Fa, negra | Negra amb puntet | |
| | 3 | | Fa, negra | Corxera | |
| 57 | 1 | Alt cor 1 | Re, Do, mordents; Re, negra | Mi, Re, mordents; Mi, negra | |
| | 2 | | Re, Do, mordents; Re, negra | Mi, Re, mordents; Mi, negra | |
| | 3 | | Re, Do, mordents; Re, negra | Mi, Re, mordents; Mi, negra | |
| 58 | 1 | Baix cor 1 | Mi, blanca | Negra | |
| | 3 | | Mi, negra | Corxera | |
| 62 | 1 | | Blanca | Negra | |
| | 3 | | Re, negra | Si, corxera | |
| 64 | 1 | | | La, negra | Corxera amb puntet i semicorxera |
| | 2 | | VI.1 | Sol, Mi, dobles cordes | Si, Sol, Mi, triples cordes |
| | 3 | | Fa, Re \sharp , dobles cordes | Si, Fa, Re \sharp , triples cordes | |
| 73 | 1 | VI.1 | \approx sobre corxera amb puntet | | |
| 78 | 3 | VI.1 | Si, mordent | | |
| 82 | 1 | Tenor cor 1 | Mi, mordent | | |
| 91 | 3 | Alt cor 1 | Corxera amb puntet o semicorxera | Dues corxeres | |
| | | Baix cor 1 | Corxera amb puntet o semicorxera | Dues corxeres | |
| 92 | 1 | Ob.1 | Sol, mordent | | |
| 96 | 1 | | | | |
| 108 | 1 | Tiple cor 1 | Corxera amb puntet o semicorxera | Dues corxeres | |
| | | Baix cor 1 | Corxera amb puntet o semicorxera | Dues corxeres | |
| 109 | 1 | Ob.1; Tiple cor 1 | Do, mordent | | |
| | | Ob.2; Baix cor 1 | La, mordent | | |
| 112 | 1 | Tiple cor 1 | Corxera amb puntet o semicorxera | Dues corxeres | |
| | | Baix cor 1 | Corxera amb puntet o semicorxera | Dues corxeres | |
| 113 | 1 | Ob.1; Tiple cor 1 | Do, mordent | | |
| | | Ob.2; Baix cor 1 | La, mordent | | |
| 114 | 1 | Ob.1; Tiple cor 1 | Re, mordent | | |
| | | Ob.2; Baix cor 1 | Si, mordent | | |
| 116 | 1 | Tiple cor 1 | La, Sol, mordents | | |
| | 2 | | La, Sol, mordents | | |
| | 3 | | La, Sol, mordents | | |

| | | | | | | |
|------------|-------------|---|---|--|---|----------------------|
| | 124 | 1 | VI.1 | Fa \sharp Blanca barrada | La ₄ , Fa \sharp ₄ barrades | |
| | 125 | 1 | Baix cor 1 | Mi, blanca amb puntet | Blanca, vuitena alta | |
| | 126 | 1 | | La, negra | Vuitena alta | |
| Qui tollis | | | | | | |
| | 2 | 3 | Baix cor 1 | Semicorxera | Corxera | |
| | 5 | 2 | | Re, negra | Vuitena baixa | |
| | 10 | 2 | | Re, negra | Fa \flat | |
| | 11 | 1 | Alt cor 2 | Re, corxera amb puntet i semicorxera | Re, corxera amb puntet i Fa \flat , semicorxera | |
| | | 2 | | Re, negra | Fa \flat , negra | |
| | | 3 | | Mi, negra | Sol, negra | |
| | Tenor cor 2 | | La, corxera amb puntet; Do, semicorxera | Mi, negra | | |
| | 12 | 1 | Tiple cor 1 | La, negra | Re, negra | |
| | | | | Fa \sharp , negra | La, negra | |
| | | | | Re, negra | Fa \sharp , negra | |
| | | 4 | Tenor cor 1 | La, negra | Re, negra | |
| | 16 | 1 | VI.1 | Re, corxera; bordadura | Dobles cordes | |
| | 20 | 1 | Baix cor 1 | Do, Re, corxeres | La, negra | |
| | | 2 | | Mi, Re, corxeres | La, negra | |
| | | 3 | | Mi, Do, corxeres | La, negra | |
| | 21 | 1 | Baix cor 1 | Re, negra | La, negra amb puntet | |
| | | 2 | | Re, negra | La, corxera | |
| | | 3 | | Re, negra | Sol, Fa, corxeres | |
| | 23 | 2 | Baix cor 1 | Sol, negra | La, dues corxeres | |
| | | 3 | | Mi, negra | La, dues corxeres | |
| | 24 | 1 | Baix cor 1 | Fa, Sol, corxeres | La, negra | |
| | | 2 | | La, Sol, corxeres | Re, negra | |
| | | 3 | | La, Re, corxeres | Re, dues corxeres | |
| | 25 | 1 | Baix cor 1 | Sol, blanca | Negra amb puntet | |
| | | 3 | | Re, negra | Dues corxeres | |
| | 26 | 1 | Baix cor 1 | La, blanca | Blanca amb puntet | |
| | | 2 | | Tenor cor 1 | Mi, negra amb puntet | Re, negra amb puntet |
| | | 3 | | Baix cor 1 | La, negra vuitena baixa | |
| | 30 | 2 | VI.1 | Si, mordent | | |
| | 32 | 1 | VI.1 | La ₄ , Fa \sharp ₄ dobles cordes | +Re ₄ triples cordes | |
| | 34 | 1 | Ob.1 | Fa, blanca | Fa, rodona | |
| | | 3 | | La blanca | | |
| | | | Tenor cor 1 | Mi, mordent | | |
| | 37 | 4 | Tiple cor 1 | Re, mordent | | |
| | 38 | 1 | VI.1 | Fa \flat | Fa \sharp | |
| | | 4 | Tenor cor 1 | Do, mordent | | |

| | | | | | |
|--------------------|-----|---|-------------|---|-------------------------------------|
| | 40 | 4 | | Re, mordent | |
| | 41 | 4 | Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | | | Tenor cor 1 | Mi, mordent | |
| | 43 | 2 | Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | 46 | 2 | Tenor cor 1 | La, mordent | |
| | 47 | 4 | Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | 55 | 1 | Tiple cor 1 | Do \sharp , negra | Mi |
| | 56 | 1 | VI.1 | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes | Sol ₄ |
| | | | Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | 60 | 4 | Tenor cor 1 | Si, Sol, corxeres | Corxera amb puntet i
semicorxera |
| | 61 | 3 | VI.2 | Sol, Re, dobles cordes | |
| | 62 | 1 | Tiple cor 1 | Re, mordent | |
| | | 2 | VI.1 | Re, mordent | |
| | | 3 | Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | 63 | 1 | | Sol, mordent | |
| | 63 | 2 | VI.1 | Si, mordent | |
| | 64 | 1 | Tiple cor 1 | Re, mordent | |
| | | | VI.1 | La, negra | Silenci |
| | | 3 | Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | 66 | 2 | VI.1 | Sol, mordent | |
| | 67 | 2 | | Mi, mordent | |
| | | 3 | Tenor cor 1 | Fa, mordent | |
| | 68 | 2 | | Sol, mordent | |
| | 69 | 2 | VI.1 | Mi, mordent | |
| | | 3 | Tenor cor 1 | Fa, mordent | |
| | 71 | 3 | | Do \sharp | Do \natural |
| | | | VI.2 | Do \natural | Do \sharp |
| | 72 | 4 | Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | 73 | | Tutti | Canvi d'armadura | |
| | | 4 | Tenor cor 1 | La \flat , corxera, Sol, La,
semicorxeres | La \flat , negra |
| | 76 | 4 | Tiple cor 1 | Si, mordent; La \flat , corxera;
sol, La, semicorxeres | La \flat , negra |
| | 79 | 4 | | La, mordent | |
| | 81 | 1 | Tenor cor 1 | La, blanca amb puntet | Silenci |
| | 83 | 1 | | Sol, mordent | |
| | 83 | 4 | VI.1 | Silenci de negra | Re, negra |
| | 97 | 1 | Ob.2 | Sol, rodona | Mi \natural |
| | 101 | 1 | VI.2 | La, blanca barrada | Re, La, dobles cordes |
| | 103 | 1 | | La, blanca barrada | Re, La, dobles cordes |
| Cum Sancto Spiritu | | | | | |
| | 3 | 1 | VI.1 | Re, Si, dobles cordes | Si |
| | | | Alt cor 2 | Do, mordent | |
| | | | Tenor cor 2 | La, mordent | |

| | | | | |
|----|---|-------------|----------------------------|---------------------------------|
| | 2 | Alt cor 2 | Do, mordent | |
| | | Tenor cor 2 | La, mordent | |
| | 3 | Alt cor 2 | Do, mordent | |
| | | Tenor cor 2 | La, mordent | |
| | | VI.1 | Re, La, dobles cordes | La |
| | | VI.2 | Re, La, dobles cordes | La |
| 6 | 1 | | Mi, Do, dobles cordes | Mi, Do, Mi, triples |
| 8 | 1 | VI.1 | Si ₃ | Si, vuitenes, dobles cordes |
| 9 | 1 | Alt cor 1 | Mi, blanca | Blanca amb puntet |
| | 3 | | Mi, negra | |
| 11 | 1 | VI.1 | Re | Sol, Re, dobles cordes |
| | | Alt cor 1 | Silenci de negra | Re, negra |
| | | Baix cor 1 | Si, blanca | Vuitena baixa |
| | 3 | | Si, negra | |
| 12 | 1 | | La, blanca | Do, blanca |
| | 3 | | Sol, Fa, corxeres | Do, negra |
| 13 | 1 | | Mi, negra | Do \sharp , blanca amb puntet |
| | 2 | | Do \sharp , negra | |
| | 3 | | La, negra | |
| 19 | 1 | VI.2 | La, Fa, dobles cordes | Fa |
| 25 | 1 | Baix cor 1 | Sol, rodona | Vuitena alta |
| 28 | 1 | VI.1 | Blanca amb puntet | Rodona |
| 29 | 1 | Baix cor 1 | Sol, blanca | Vuitena baixa |
| 31 | 1 | | Re, rodona | Blanca amb puntet |
| 32 | 1 | | Sol, rodona | Blanca |
| 33 | 1 | | Re, rodona | Blanca, vuitena baixa |
| 38 | 1 | VI.1 | Blanca | Blanca barrada |
| 41 | 1 | Baix cor 1 | La, negra | Do |
| | 2 | | Sol, negra | Si |
| | 3 | | Fa, negra | La |
| | 4 | | Mi, negra | Sol |
| 46 | 1 | | Fa, negra | Fa, blanca |
| | 2 | | Mi, negra | |
| | 3 | | Fa, negra | Re, blanca |
| | 4 | | Sol, negra | |
| 54 | 1 | Tiple cor 2 | Mi, rodona | Silenci |
| | | Alt cor 2 | Sol, rodona | |
| | | Tenor cor 2 | La, rodona | |
| | | Baix cor 2 | La, rodona | |
| 55 | 1 | Tiple cor 2 | Mi, rodona | |
| | | Alt cor 2 | Mi, rodona | |
| | | Tenor cor 2 | La, rodona | |
| | | Baix cor 2 | Do, rodona | |
| 56 | 1 | Tiple cor 2 | La, blanca | |
| | | Alt cor 2 | Fa, blanca | |
| | | Tenor cor 2 | La, blanca | |
| | | Baix cor 2 | Re, blanca | |
| 55 | 1 | Baix cor 1 | La, rodona | Do, rodona |
| 56 | 1 | VI.1 | Fa, blanca | Re, La, Fa, triples cordes |
| 60 | 1 | VI.2 | La ₄ | Vuitenes |
| 71 | 3 | | Re, blanca | La, rodona |
| 73 | 1 | VI.1 | Sol, Mi, dobles cordes | Mi |
| 74 | 1 | | Re, La, dobles cordes | La |
| 75 | 1 | | Sol, negra | Sol, vuitenes |
| 76 | 1 | Baix cor 1 | Re, blanca | Re, rodona, vuitena baixa |
| | | | Re, blanca vuitena baixa | |
| 77 | 1 | VI.1 | Re, Si, Re, triples cordes | Si, Re, dobles cordes |

| | | | | | |
|-----|---|-------------|--------------------------|----------------------------|---|
| | | 3 | | Re, Si, Re, triples cordes | Si, Re, dobles cordes |
| 78 | 1 | | | Re, Si, Re, triples cordes | Si, Re, dobles cordes |
| | | Baix cor 1 | | Re, blanca | Vuitena baixa |
| | 3 | VI.1 | | Re, Si, Re triples cordes | Si, Re, dobles cordes |
| | | Baix cor 1 | | Si, blanca | Vuitena baixa |
| 79 | 1 | VI.1 | | Do, Mi, dobles cordes | Mi |
| | | Baix cor 1 | | Do, blanca | Do, rodona, vuitena baixa |
| | 3 | | Do, blanca vuitena baixa | | |
| 82 | 4 | VI.1 | | Re, vuitenes dobles cordes | Re |
| 100 | 3 | Tiple cor 2 | | Fa, blanca | Sol, blanca |
| 101 | 1 | | | Fa, blanca | Sol, blanca |
| 107 | 1 | Baix cor 1 | | Re, blanca | Vuitena baixa |
| | 3 | | | Re, blanca | |
| 108 | 1 | VI.1 | | Sol, negra | Re, Si, Sol, triples cordes |
| | | VI.2 | | Sol, negra | Re, Si, Sol, triples cordes |
| 113 | 1 | Tiple cor 2 | | Do, rodona | Silenci |
| | | Alt cor 2 | | Fa, rodona | |
| | | Tenor cor 2 | | La, rodona | |
| | | Baix cor 2 | | Re, rodona | |
| 114 | 1 | Tiple cor 2 | | La, rodona | |
| | | Alt cor 2 | | Re, rodona | |
| | | Tenor cor 2 | | Fa, rodona | |
| | | Baix cor 2 | | Re, rodona | |
| 115 | 1 | Tiple cor 2 | | Si, blanca | |
| | | Alt cor 2 | | Re, blanca | |
| | | Tenor cor 2 | | Si, blanca | |
| | | Baix cor 2 | | Sol, blanca | |
| | | VI.2 | | Sol, blanca | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes |
| | | Baix cor 1 | | Sol, blanca | Vuitena alta |

Credo

| | | | | | |
|---------|---|-------------|--------------|-----------------------|---|
| | 2 | 1 | VI.2 | Si | Re, Si, dobles cordes |
| 3 | 1 | 3 | Baix cor 1 | Re, blanca | Vuitena baixa |
| | | | Tiple cor 1 | Calderó | |
| | | | Alt cor 1 | Calderó | |
| | | | Tenor cor 1 | Calderó | |
| 4 | 1 | 3 | VI.2 | Do | Re, Do, dobles cordes |
| | | | 2 | | |
| | | | 3 | | |
| 6 | 1 | VI.1 | | Fa, negra | La, Fa, dobles cordes |
| 7 | 2 | | | Re, Do, dobles cordes | Do |
| 9 | 1 | | | Sol, negra | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes |
| 10 | 1 | | | La, Fa, dobles cordes | Re, La, Fa, triples |
| 12 | 1 | VI.2 | | Si, Re, corxeres | Si, Sol, corxeres |
| 13 | 1 | Tiple cor 1 | | Si, mordent | |
| 14 | 3 | VI.2 | | Re, negra | ‡ |
| 15 / 17 | | | Tiple 1º cor | | Desplaçada tota la escriptura una negra |
| 17 | 1 | VI.1 | | Si, mordent | |
| | | VI.2 | | Re, negra | Mi, Re, corxeres |
| 24 | 2 | Tiple cor 2 | | Re, negra | Silenci |
| | | Alt cor 2 | | La, negra | |
| | | Tenor cor 2 | | Fa, negra | |
| | | Baix cor 2 | | Re, negra | |

| | | | | |
|----|---|-------------|--|---|
| | 3 | Tiple cor 2 | Re, negra | |
| | | Alt cor 2 | La, negra | |
| | | Tenor cor 2 | Fa, negra | |
| | | Baix cor 2 | Re, negra | |
| | | Baix cor 1 | Re, negra | Do, negra |
| 26 | 1 | VI.2 | Do, blanca amb puntet | Do, blanca |
| | 3 | | | Mi, negra |
| 27 | 2 | Baix cor 1 | Re, negra | Negra amb puntet |
| | 3 | | Re, negra | Re, corxera |
| 29 | 3 | Alt cor 1 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres |
| 32 | 1 | VI.2 | Si, negra | La, negra |
| 33 | 2 | VI.1 | Sol, corxera | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes |
| 34 | 1 | | 2 ^a veu, Sol, blanca amb puntet | Sol, negra |
| 35 | 1 | | | Re, mordent |
| 36 | 1 | Baix cor 1 | Re, corxera; Do _# , Re, semicorxeres | Silenci |
| | 2 | | Do _b , negra | |
| | 3 | | Si, negra | |
| 37 | 1 | Tenor cor 1 | Mi, mordent | |
| | | Baix cor 1 | Si, mordent; La, blanca | Silenci |
| | 3 | | Sol, negra | |
| 38 | 1 | Tenor cor 1 | Si, mordent | |
| | | Baix cor 1 | Fa, negra amb puntet | Silenci |
| | 2 | | Fa, corxera | |
| | 3 | | Sol, negra | |
| 39 | 1 | | Mi, blanca | |
| | 3 | | La, negra | |
| 40 | 1 | | Re, negra | |
| 44 | 1 | Tiple cor 1 | Si, mordent | |
| 45 | 2 | VI.1 | Si, Fa _# , Re _# triples cordes | Fa _# , Re _# |
| | 3 | | Si, La, Fa _# triples cordes | La, Fa _# |
| 48 | 1 | Tiple cor 1 | Si, blanca amb puntet | negra |
| 52 | 1 | VI.2 | Mi, Sol, corxeres | Mi, Mi, corxeres |
| | 2 | | Fa, Mi | Re, Do |
| | 3 | | Re, Do | Si, La |
| 53 | 1 | Tiple cor 1 | Sol, blanca | Blanca amb puntet |
| | 3 | | La, corxera amb puntet; Fa, semicorxera | |
| 54 | 1 | | Sol, negra | La, Fa, mordents |
| 55 | 1 | VI.2 | Si, negra | Re, Si, dobles cordes |
| 57 | 1 | Tiple cor 1 | Si, mordent | |
| 61 | 2 | VI.1 | Re, Do, La, triples cordes | Re, Fa, Re, La |
| 65 | 1 | | La, Fa, dobles cordes | Fa |
| | 2 | | La, Fa, dobles cordes | Fa |
| | 3 | | Si, sol, dobles cordes | Sol |
| 67 | 1 | | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes | Sol |
| 70 | 1 | Baix cor 1 | Sol, semicorxera | Vuitena alta |
| | 2 | | Sol, negra | |
| 73 | 1 | VI.2 | Sol | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes |
| | | Alt cor 1 | Sol, blanca | negra |
| | 2 | | | La, Sol, corxeres |

| | | | | | |
|---------------|----|-------|-------------------|----------------------------------|-----------------------|
| | | 3 | | Sol, Mi, corxeres | Fa, Mi |
| | 79 | 3 | Baix cor 1 | Sol, negra | Vuitena baixa |
| | 84 | 2 | Tiple cor 1 | Sol, negra | La, negra |
| Et incarnatus | | | | | |
| | 2 | 1 / 2 | VI.1 | Re, Si, corxera i síncopa llarga | Negra amb puntet |
| | | | VI.2 | Sol, corxera; Re, síncopa llarga | Negra amb puntet |
| | | 3 | Baix cor 1 | Silenci | Re, negra |
| | 3 | 1 | VI.1; Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | | | Baix cor 1 | Sol, negra | Sol, blanca |
| | | 2 | | Sol, negra | |
| | 4 | 1 | Ten cor 1 | Si, mordent | |
| | 5 | 1 | VI.2 | | La, mordent |
| | | | Tenor cor 1 | Si, mordent | |
| | | | Baix cor 1 | Sol, blanca | Dues corxeres |
| | | 2 | | | Negra |
| | 6 | 3 | | Sol, corxera a contratemps | Silenci |
| | | | | Re, negra | |
| | | | | Re, negra | |
| | 8 | 1 | Tiple cor 1 | Re, mordent | |
| | | | VI.2 | Fa, mordent | |
| | 9 | 1 | VI.1 | Fa, mordent | |
| | | | Baix cor 1 | Do, negra | Do, blanca |
| | | 2 | | Do, negra | |
| | 10 | 1 | VI.1 | | La, mordent |
| | | | Baix cor 1 | Re, negra | Re, blanca |
| | | 2 | | Re, negra | |
| | | | Tenor cor 1 | Si, mordent | |
| | | | VI.1 | Fa, negra | La, Fa, dobles cordes |
| | 12 | 1 | Tiple cor 1 | Si, mordent | |
| | 14 | 1 | VI.1 | Re, mordent | |
| | | | Tenor cor 1 | Re, mordent | |
| | | | VI.2 | Fa, mordent | |
| | 15 | 1 | VI.1 | Sol, negra | Sol, dues corxeres |
| | | | Baix cor 1 | Sol, negra | Vuitena alta |
| | 18 | 1 | Tenor cor 1 | Do, negra | Dues corxeres |
| | | 2 | | La, blanca | Negra amb puntet |
| | | | Alt cor 1 | Mi, negra amb puntet | Mi, blanca |
| | | 3 | Baix cor 1 | Fa, negra | Vuitena alta |
| | 24 | 3 | | Si, negra | |
| | 25 | 1 | | Do, blanca | |
| | | 3 | | Si, negra | |
| | 26 | 1 | VI.2 | Fa, mordent | |
| | | | Baix cor 1 | Do, negra | Vuitena alta |
| | | 2 | | Re, negra | |
| | | | | Sol, negra | |
| | 27 | 1 | | | |
| | 30 | 1 | VI.1 | Re, Si, Sol, triples cordes | |
| | | 2 | VI.2 | Fa | La, Fa, dobles cordes |
| | 32 | 3 | Tenor cor 1 | Re, mordent | |
| | 33 | 1 | Ob.2 | Mi, mordent | Do, mordent |
| | | 2 | VI.1 | Re, Fa, corxeres | Re, Re |

| | | | | | | | | |
|---------------|------|-----------------------|-------------------------|-----------------------------|-------------|----------------------------|------------------------|---|
| 35 | 1 | VI.2 | Sol, rodona, segona veu | Si | | | | |
| | | Baix cor 1 | Si, rodona | Si, negra vuitena alta | | | | |
| | | | | Si, blanca vuitena alta | | | | |
| | 2 | | | Si, negra vuitena alta | | | | |
| | 3 | | | Si, blanca vuitena alta | | | | |
| 36 | 1 | | Si, blanca | Si, negra vuitena alta | | | | |
| | 2 | | | Si, negra vuitena alta | | | | |
| Et resurrexit | | | | | | | | |
| 1 | 1 | Alt cor 2 | Sol, blanca | Vuitena alta | | | | |
| | | | | | 2 | 2 | VI.1 | Re, Si, Sol, triples cordes |
| 4 | 1 | VI.1 / VI.2 | Si, Sol | Re, Si, Sol, triples cordes | | | | |
| | | | | | Baix cor 1 | Sol, negra | Vuitena baixa | |
| | 3 | VI.1 | La, blanca, segona veu | Do # | | | | |
| | | | | | Baix cor 1 | La, blanca | Re, negra | Mi, negra |
| 6 | 1 | Alt cor 1 | Sol, Fa, corxeres | Fa, negra | | | | |
| | | | | | 2 | VI.2 | | La, blanca segona veu |
| 3 | VI.1 | Fa, Re, dobles cordes | Re | | | | | |
| | | | | 4 | 4 | | Mi, Do # dobles cordes | Do # |
| 16 | 1 | VI.1 | La, blanca segona veu | | | | | |
| | | | | 2 | Tenor cor 1 | La, negra | La, negra amb puntet | |
| | | | | | | | | 3 |
| 17 | 1 | VI.1 | La, blanca segona veu | Fa, negra | | | | |
| | | | | | 2 | Tenor cor 1 | La, negra | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes |
| | | | | | | | | |
| 18 | 1 | Alt cor 1 | La, negra | Negra amb puntet | | | | |
| | | | | | 2 | Tenor cor 1 | Fa, negra | Negra amb puntet |
| | | | | | | | | |
| 22 | 4 | Tota la corda | Corxera i silenci | negra | | | | |
| | | | | | Baix cor 1 | La, negra | Vuitena alta | |
| 23 | 1 | VI.2 | Fa, La, blanca barrada | Re, Re, vuitenes | | | | |
| | | | | | Baix cor 1 | Re, negra amb puntet negra | Vuitena alta | |
| | 3 | VI.1 | Fa, La, blanca barrada | Re, Re, vuitenes | | | | |
| | | | | | 4 | VI.1 | Re, negra | Mi, Mi, vuitenes |
| 24 | 1 | Baix cor 1 | La, negra | Mi, Mi, vuitenes | | | | |
| | | | | | 2 | Baix cor 1 | La, negra | Do # |
| | | | | | | | | |
| 26 | 4 | Tota la corda | Corxera i silenci | Negra | | | | |
| | | | | | Baix cor 1 | La, negra | Vuitena alta | |
| 27 | 1 | VI.1 | Re, negra amb puntet | Re, Re, vuitenes | | | | |
| | | | | | 4 | VI.1 | Re, negra | Mi, Mi, vuitenes |
| 28 | 1 | Baix cor 1 | La, blanca amb puntet | Mi, Mi, vuitenes | | | | |
| | | | | | 4 | VI.1 | Re, negra | Mi, Mi, vuitenes |
| 28 | 1 | Baix cor 1 | La, blanca amb puntet | Mi, Mi, vuitenes | | | | |
| | | | | | 4 | VI.1 | Re, negra | Mi, Mi, vuitenes |

| | | | | |
|----|---|---------------|--------------------------------|------------------------|
| | 2 | | | Do ♯ dues corxeres |
| | 3 | | | La, negra |
| 34 | 2 | | Re, corxera | Re, Re, vuitenes |
| 36 | 2 | V.1 | Re, corxera | Re, Re, vuitenes |
| | 3 | Baix cor 1 | La, negra amb puntet | La, blanca |
| | 4 | | Sol, corxera | |
| 41 | 1 | VI.2 | La, negra segona veu | Re |
| 45 | 4 | Ob.2 | Si, Do, corxeres | La, Do |
| 46 | 1 | VI.1 | Re, negra | Do, negra |
| | 4 | | Fa, La, dobles cordes | La |
| 48 | 1 | VI.2 | Re, Do, corxeres | La, Do |
| 50 | 1 | VI.1 | Sol, Mi, dobles cordes | Mi |
| | 2 | | Mi | Mi, Mi, vuitenes |
| 55 | 1 | VI.2 | Sol, Mi, dobles cordes | Mi |
| 56 | 4 | Tota la corda | Corxera i silenci | negra |
| 57 | 1 | Baix cor 1 | Do, blanca | Do, negra |
| | 2 | | | Sol, negra |
| | 3 | | Do, sol, corxeres | Mi, negra |
| | 4 | | Mi, Do, corxeres | Do, negra vuitena alta |
| 58 | 1 | VI.1 | Sol, Re, dobles cordes | Sol, Sol, Re, triples |
| | | Baix cor 1 | Sol, negra amb puntet | Re, Do, corxeres |
| | 2 | | Sol, corxera | Si, La, corxeres |
| | 4 | VI.1 | Sol, Fa, dobles cordes | Fa |
| | | Baix cor 1 | Silenci | Fa ♭, negra |
| 59 | 1 | VI.1 | Sol, Mi, dobles cordes | Mi |
| | | Baix cor 1 | Silenci | Mi, negra amb puntet |
| | 2 | | Re, corxera | |
| | 3 | | Do, negra | |
| 60 | 2 | VI.1 | Sol, corxera i silenci | Do, Sol, dobles cordes |
| | 4 | Tota la corda | Corxera i silenci | Negra |
| 61 | 1 | VI.1 | Sol, Mi, Do, triples cordes | Mi, Do, dobles |
| | | Baix cor 1 | Do, blanca | Do, negra |
| | 2 | | Sol, negra | |
| | 3 | | Do, Sol, corxeres | Mi, negra |
| | 4 | | Mi, Do, corxeres | Do, negra vuitena alta |
| 62 | 1 | | Sol, negra | Re, Do, corxeres |
| | 2 | | Sol, negra | Si, La, corxeres |
| | 3 | | Silenci | Sol, negra |
| 63 | 1 | | Re, rodona | Silenci |
| 64 | 1 | VI.1 | La, La, vuitenes dobles cordes | Re, La, La, triples |
| | 1 | Baix cor 1 | Re, negra | Silenci |
| 65 | 1 | | Sol, blanca | Sol, negra |
| | 2 | | | Re, negra |
| | 3 | | Sol, negra | Si, negra |
| | 4 | | Si, Sol, corxeres | Sol, negra |
| 66 | 1 | | Re, negra | Vuitena baixa |
| | 4 | | Re, negra | Re, dues corxeres |
| 67 | 1 | | Sol, rodona | Sol, blanca amb puntet |
| | 4 | | | Sol, negra |
| 68 | 3 | Tenor cor 1 | Re, mordent | |
| | | Baix cor 1 | Do, negra | Vuitena alta |
| 4 | | Do, negra | | |

| | | | | | |
|----|------------|--|---|---|-------------------|
| 69 | 1 | | Re, rodona | Re, blanca vuitena alta | |
| | 3 | | | Re, blanca, vuitena baixa | |
| 70 | 1 | VI.1 | Sol, negra | Vuitena alta | |
| | 2 | | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes | Sol | |
| 72 | 1 | | Si, Sol, dobles cordes | Re, Si, Sol, triples | |
| | 2 | | Sol | Si, Sol, dobles cordes | |
| 73 | 2 | | Mi, negra | Re, negra | |
| 74 | 3 | | Sol, negra | Re, Si, Sol, triples cordes | |
| 75 | 3 | | Sol, negra | Re, Si, Sol, triples cordes | |
| 76 | 1 | | La, Re, negra dobles cordes | Si, Re | |
| 77 | 1 | | Baix cor 1 | Do, blanca | Blanca amb puntet |
| | 3 | Do, blanca | | | |
| | 4 | | | Do, negra vuitena alta | |
| | 2 | VI.1 | Mi, corxera | Mi, Mi, dobles corxera vuitenes | |
| 82 | 2 | | Mi, corxera | Mi, Mi, dobles cordes | |
| 83 | 1 | Tenor cor 1 | Do, mordent; Si, blanca amb puntet | Blanca | |
| | 3 | | | La, Sol, corxeres | |
| | 4 | | La, Sol, corxeres | Sol, negra | |
| 81 | 1 | Alt cor 2 | Mi, blanca | Mi, negra | |
| | 2 | | | Mi, negra | |
| | 3 | | Fa, blanca | Fa, negra amb puntet | |
| | 4 | | | Fa, corxera | |
| 82 | 1 | Tiple cor 2 | Sol, negra | Si, negra | |
| 84 | 1 | VI.1 | Sol, blanca, segona veu | | |
| | | Tenor cor 1 | La, negra | Sol, blanca amb puntet | |
| | 2 | | Sol, vuitena blanca | | |
| 87 | 1 | | Sol, negra | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes | |
| 89 | 1 | | Si, corxera | Re, Si, dobles cordes | |
| | 3 | | Si, corxera | Re, Si, dobles cordes | |
| | 4 | | Si, corxera | Re, Si, dobles cordes | |
| 93 | 1 | Tenor cor 1 | Sol, negra amb puntet | Sol, blanca | |
| | 2 | | La, corxera | | |
| | 3 | | ♯ sobre La, blanca | | |
| 94 | 1 | Baix cor 1 | Silenci de negra | Sol, blanca amb puntet | |
| | 2 | | Sol, blanca | | |
| | 4 | | Sol, mordent; Fa, corxera; Mi, Fa, semicorxeres | Fa, negra | |
| 96 | 1 | | Silenci de negra | La, blanca amb puntet | |
| | 2 | | La, blanca | | |
| | 4 | | La, mordent; Sol, corxera; Fa, Sol, semicorxeres | Sol, negra | |
| 97 | 4 | | | Silenci | Re, dues corxeres |
| 98 | 1 | | | Silenci de negra | Sol, negra |
| | 2 | | VI.1 | Re, blanca | Si, negra |
| | | ♯ sobre la corxera amb puntet | | | |
| 4 | Baix cor 1 | Re, mordent; Do, corxera; Si, Do, semicorxeres | | Do, negra vuitena baixa | |
| 99 | 1 | | Si, negra | Si, vuitena baixa | |

| | | | | |
|-----|-----|-------------|---|---|
| | 2 | | Sol, negra | Re, negra |
| | | VI.1 | ↯ sobre la corxera amb puntet | |
| | 3 | Baix cor 1 | Re, negra | Silenci de negra |
| | 4 | | Re, mordent; Do, corxera; Si, Do, semicorxeres | Do, negra vuitena baixa |
| 100 | 1 | | Si, negra | Si, vuitena baixa |
| | 2 | | Sol, negra | Re, negra |
| | | VI.1 | ↯ sobre la corxera amb puntet | |
| | 3 | Baix cor 1 | Re, negra | Silenci de negra |
| | 4 | | Re, mordent; Do, corxera; Si, Do, semicorxeres | Do, negra vuitena baixa |
| 101 | 1 | | Si, negra | Silenci |
| 107 | 1 | Tiple cor 1 | Do \sharp | Do \natural |
| 109 | 1 | Baix cor 1 | Fa, blanca amb puntet | Sol, blanca amb puntet |
| | 4 | | Fa \sharp , negra | Fa \natural , negra |
| 113 | 2 | VI.1 | Sol, Si, Si, sol semicorxeres | Silenci de Semicorxera, sol tres semicorxeres |
| 116 | 3 | | Re | Re, Re, vuitenes dobles cordes |
| 117 | 3 | Baix cor 1 | Sol, negra | Vuitena baixa |
| 118 | tot | | | |
| 125 | 1 | VI.1 | Do \sharp | Do \natural |
| | | Tiple cor 1 | Re, negra | Blanca amb puntet |
| 130 | 1 | VI.1 | Blanca | Negra |
| 133 | 1 | Baix cor 1 | Sol, La, corxeres | Sol, blanca |
| | 2 | | Si, La, corxeres | |
| | 3 | | Sol, Fa, corxeres | Sol, negra |
| 134 | 1 | VI.1 | Mi | Mi, Mi, vuitenes dobles cordes |
| 135 | 1 | Baix cor 1 | Si, blanca | Si, blanca amb puntet |
| | 3 | | Si, negra | |
| 136 | 3 | | Sol, negra | Vuitena baixa |
| | | Tiple cor 2 | Corxera amb puntet i semicorxera | Dues corxeres |
| 137 | 1 | Baix col | Re, blanca | Re, blanca amb puntet |
| | 3 | | Re, negra vuitena alta | |
| 138 | 1 | | Sol, blanca | Sol, negra |
| | 2 | | | Silenci de negra |
| 140 | 1 | VI.1 | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes | Sol |
| | 2 | | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes | Sol |
| | 3 | | Sol ₃ , Sol ₄ , dobles cordes | Sol |
| 154 | 1 | Alt cor 1 | Sol \sharp , corxera | Sol \natural |
| | | VI.1 | Sol \sharp , corxera | Sol \natural |
| | | VI.2 | Sol \sharp , corxera | Sol natural |
| | | Baixos | Sol \sharp , corxera | Sol natural |
| 162 | 1 | Baix cor 1 | Si, blanca | Si, blanca amb puntet |

| | | | | | |
|-----|---|---|----------------------|--------------------------------|------------------------|
| | | 3 | | Si, negra | |
| 163 | 1 | | VI.1 | Mi, blanca | Sol, Mi, dobles cordes |
| | | | Baixos | Do, negra | La, negra |
| | 2 | | Do, negra | La, negra | |
| | 3 | | VI.1 | Sol, negra | Vuitena baixa |
| 164 | 1 | | Baix cor 1 | Re, blanca | Re, blanca amb puntet |
| | | | Baix cor 2 | Re, Do _# , corxeres | |
| | 3 | | Baix cor 1 | Re, negra vuitena alta | |
| 172 | 1 | | Totes les cordes | Sol _# | Sol |
| 181 | 1 | | Tots els instruments | Blanca | negra |

Sanctus / Benedictus

| | | | | | |
|---------|---|-------------|--------------------------|----------------------------------|--------------------------------|
| 2 | 1 | Baix cor 1 | Re, blanca | Vuitena baixa | |
| | 3 | Tiple cor 1 | Calderó | | |
| 3 | 1 | VI.1 | Sol | Do _# , Sol, dues veus | |
| | 2 | | | | |
| | 3 | | Sol, semicorxera | Mi _b | |
| | 4 | | | | |
| 5 | 1 | Baix cor 1 | Silenci de negra | Silenci | |
| | 2 | | Sol, negra | | |
| | 3 | | Sol, negra | | |
| | 4 | | Sol, negra | | |
| 6 | 1 | Baix cor 1 | Re, blanca | Vuitena baixa | |
| | 3 | | Re, negra, vuitena baixa | | |
| | 4 | | Silenci de negra | | |
| 7 | 2 | Baix cor 1 | La, negra | Vuitena baixa | |
| | 3 | | La, negra | | |
| | 4 | | La, negra | | |
| 12 | 4 | Tenor cor 2 | Do, Re, corxeres | Do, dues corxeres | |
| 15 | 4 | Baix cor 1 | Sol, Mi, corxeres | Sol, negra | |
| 22 / 62 | 2 | Baix cor 1 | Do, negra | Vuitena alta | |
| 26 / 66 | 1 | | Fa, blanca amb puntet | Silenci | |
| 27 / 67 | 1 | | Si, blanca | | |
| | 2 | | La, negra | | |
| 29 / 69 | 1 | | Fa, blanca | | |
| | | | Tiple cor 1 | La, blanca | Fa, blanca |
| 30 / 70 | 1 | Baix cor 1 | Sol, negra | Silenci | |
| | 2 | | Re, negra | Re, blanca amb puntet | |
| 31 / 71 | 1 | Baix cor 1 | Re, blanca vuitena alta | Vuitena baixa | |
| | 3 | | Si, blanca | | |
| 32 / 72 | 1 | | Si, negra | | |
| | 3 | | Re, blanca | | |
| 33 / 73 | 1 | | Re, negra | | |
| | | | Mi, blanca amb puntet | | |
| 34 / 74 | 1 | | Re, blanca amb puntet | | |
| 35 / 76 | 1 | | Do, blanca amb puntet | | |
| 36 / 77 | 1 | | Sol, blanca | | Sol, blanca amb puntet vuitena |
| | 3 | | Sol, negra | | baixa |

| | | | | |
|---------|------------|-------------|------------------------|-------------------------------------|
| 37 / 78 | 1 | | La, blanca | La, blanca amb puntet vuitena baixa |
| | 3 | | La, negra | |
| | 1 | Baix cor 2 | Mi, blanca | Mi, blanca amb puntet |
| | 3 | | Mi, negra | |
| | 1 | Alt cor 1 | La, negra | La, blanca |
| | 2 | | La, negra | |
| 38 / 79 | 1 | Baix cor 1 | Sol, blanca amb puntet | Sol, negra vuitena baixa |
| | | Baix cor 2 | Sol, blanca | Sol, blanca amb puntet |
| | 2 | Baix cor 1 | | Sol, negra |
| | 3 | | | Sol, negra |
| | | Baix cor 2 | Sol, negra | |
| 40 / 81 | 1 | Tiple cor 1 | Si, blanca | Si, blanca amb puntet |
| | 3 | | Si, negra | |
| 41 / 82 | 1 | Baix cor 1 | Mi, blanca | Do, blanca |
| | 3 | | Mi, negra | Do, negra |
| 42 / 83 | 3 | | Si, negra | Sol, negra |
| 26 | 1 | VI.1 | Do, Re, mordents | |
| 50 | 1 | Baix cor 1 | Sol, blanca | Sol, negra |
| 51 | 1 | | Do, blanca | Do, negra vuitena alta |
| | 3 | | Sol, negra | Sol, La, corxeres |
| | 4 | | Sol, negra | Si, Sol, corxeres |
| 52 | 1 | VI.1 | La, Fa, semicorxeres | La, Do, semicorxeres |
| | | Baix cor 1 | Re, negra amb puntet | Re, blanca |
| | 2 | | Re, corxera | |
| | 3 | | Sol, negra | Sol, blanca |
| 4 | Sol, negra | | | |
| 54 | 1 | | La, blanca | La, negra amb puntet |
| | 2 | | | La, corxera |
| | 3 | | Sol, negra amb puntet | Sol, negra |
| | 4 | | Sol, corxera | Sol, negra |
| 55 | 1 | Tiple cor 1 | Do, negra amb puntet | Do, negra |
| | | Baix cor 1 | Do, negra | Do, negra vuitena baixa |
| | 2 | Tiple cor 1 | Do, corxera | Do, dues corxeres |
| | | Baix cor 1 | Do, dues corxeres | Vuitena baixa |

Agnus Dei

| | | | | |
|----|---|-------------|---|---|
| 21 | 1 | VI.1 | | Re, dues corxeres, segona veu |
| | | Tenor cor 2 | Re, blanca | Do, blanca |
| | 2 | VI.1 | Re, dues corxeres | Segona veu a vuitena |
| 24 | 1 | Baix cor 1 | La \sharp mordent | |
| | | | La \natural , Sol, Fa, Mi, semicorxeres | Sol, corxera amb puntet; Mi semicorxera |
| | | | La, negra | La, negra amb puntet |
| | | | La, negra vuitena baixa | Mi, corxera |
| | | | Mi, La, corxeres | Do, La, corxeres |
| | | | | |
| 26 | 1 | | Mi, blanca | Mi, negra |
| | | | | Fa, negra |
| | | | Mi, negra | Sol, negra |
| 27 | 1 | | Mi, blanca | La, negra |
| | | | | Si, negra |
| | | | Mi, negra | Do, negra |
| 28 | 1 | | Sol, negra amb puntet | Re, negra amb puntet |
| | | VI.1 | Si, Do, mordents | |

| | | | | |
|----|-----------|--------------------|--|---|
| | 3 | Baix cor 1 | La, negra | Do, La, corxeres |
| 30 | 1 | Tiple cor 1 | Re, corxera amb puntet;
Do, semicorxera | Dues corxeres |
| | | Tenor cor 1 | Si, corxera amb puntet;
La, semicorxera | Dues corxeres |
| 31 | 1 | Ob.1 / Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | | Tenor cor 1 | La, mordent | |
| 33 | 3 | Tiple cor 1 | Re, corxera amb puntet;
Do, semicorxera | Dues corxeres |
| | | Tenor cor 1 | Si, corxera amb puntet;
La, semicorxera | Dues corxeres |
| 34 | 1 | Ob.1 / Tiple cor 1 | Do, mordent | |
| | | Tenor cor 1 | La, mordent | |
| 39 | 3 | Ob.1 / Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | | Ob.2 / Tenor cor 1 | Do, mordent | |
| 43 | 1 | Tenor cor 1 | Sol, mordent | |
| 46 | 2 | VI.1 | Mi, corxera | La, Mi, dobles cordes |
| 47 | 1 | Tenor cor 1 | Mi, mordent | |
| | 3 | Ob.1 / Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | | Ob.2 / Tenor cor 1 | Do, mordent | |
| 48 | 1 | VI.1 | La, negra amb puntet | La, dues octaves a dobles cordes |
| 49 | 3 | | Quatre semicorxeres | Dues veus, segona Mi, negra |
| 50 | 3 | VI.2 | Quatre semicorxeres | Dues veus, segona Mi, negra |
| | | Baix cor 1 | Mi, Re, Do, Re, semicorxeres | Re, negra |
| 51 | 1 | | Do, corxera amb puntet;
Do, semicorxera | Vuitena baixa |
| | 2 | | Do, negra | |
| | 3 | | Do, Si, La, Si, semicorxeres | Si, corxera amb puntet; Si, semicorxera |
| 52 | 2 | VI.1 | Mi, corxera | La, Mi, dobles cordes |
| 53 | 3 | Ob.1 / Tiple cor 1 | La, mordent | |
| | | Ob.2 / Tenor cor 1 | Do, mordent | |
| 54 | 1 | Baix cor 1 | Silenci | La, blanca |
| | 3 | | | Sol, La, corxeres |
| 55 | 1 | Alt cor 1 | Mi, Re _# , mordents | Mi, Re ₁ , mordents |
| 56 | 2 | Baix cor 1 | Silenci | Mi, negra |
| | 2 | | Fa, negra | Fa, negra amb puntet |
| | 3 | | Fa, negra | Fa, corxera |
| 57 | 1 | Alt cor 1 | Re, Do, mordents; Re, negra | Mi, Re, mordents; Mi, negra |
| | | Alt cor 2 | Sol, rodona | Sol, blanca amb puntet |
| | 2 | Alt cor 1 | Re, Do, mordents; Re, negra | Mi, Re, mordents; Mi, negra |
| | | 3 | | Re, Do, mordents; Re, negra |
| 4 | Alt cor 2 | | Sol, negra | |

| | | | | | |
|-----|---|-----------------------------|--|--|-------------------|
| 58 | 1 | Baix cor 1 | Mi, blanca | Mi, negra | |
| | | Alt cor 2 | Sol, rodona | Sol, blanca | |
| | 2 | Baix cor 1 | | Mi, negra amb puntet | |
| | | | 3 | Mi, negra | Mi, corxera |
| 59 | 1 | Alt cor 2 | Sol, rodona | Sol, blanc amb puntet | |
| | | | 4 | | Sol, negra |
| 62 | 1 | | Re _# , blanca | Re _# , Negra | |
| | | | 2 | | Negra, amb puntet |
| | | | 3 | Re _# , negra | Si, corxera |
| 64 | 1 | | La, negra | La, corxera amb puntet;
semicorxera | |
| 73 | 1 | VI.1 | ↯ sobre blanca amb
puntet | | |
| 78 | 3 | | Si, mordent | | |
| 82 | 1 | Tenor cor 1 | Mi, mordent | | |
| 91 | 3 | Alt cor 1 | Corxera amb puntet i
semicorxera | Dues corxeres | |
| | | Baix cor 1 | | | |
| 92 | 1 | Ob.1 | Sol, mordent | | |
| 96 | 1 | | Sol, mordent | | |
| 108 | 3 | Tiple cor 1 | Corxera amb puntet i
semicorxera | Dues corxeres | |
| | | Baix cor 1 | | | |
| 109 | 1 | Ob.1 / Tiple
cor 1 | Do, mordent | | |
| | | Ob.2 / Baix
cor 1 | La, mordent | | |
| 110 | 1 | Tiple cor 1 | Re, mordent | | |
| | | Baix cor 1 | Si, mordent | | |
| 112 | 3 | Tiple cor 1 /
Baix cor 1 | Corxera amb puntet i
semicorxera | Dues corxeres | |
| 113 | 1 | Ob.1 / Tiple
cor 1 | Do, mordent | | |
| | | Ob.2 / Baix
cor 1 | La, mordent | | |
| 114 | 1 | Tiple cor 1 | Re, mordent | | |
| | | Baix cor 1 | Si, mordent | | |
| 116 | 1 | Tiple cor 1 | La, Sol _# , mordents | | |
| | 2 | | | | |
| | 3 | | | | |
| 124 | 1 | VI.1 | Fa, blanca | La, Fa, dues veus | |
| | 3 | | La, negra | La, dues veus a vuitena | |
| 125 | 1 | Baix cor 1 | Do, corxera amb puntet;
Mi, semicorxera | Do, negra | |
| | 3 | | Mi, blanc amb puntet | Mi, blanca vuitena alta | |
| 126 | 1 | | La, negra | Vuitena alta | |

VI. CATÀLEG PROVISIONAL

VI. 1. Música litúrgica

| TITOL | SIGNAT ³ | SUBTITOL | PARTS VOcALS | PARTS INSTRUM | MAT | NOTES |
|------------------|---------------------|--|--------------|--------------------------------------|----------------------|---|
| Missa a 8 | AMCC 245 | Sobre la antífona ecce sacerdos magnus | SATB, SATB | 2ob, 2bson, 2hn, 2vl, guia, org, acc | 18 ps | |
| Missa | AMCV 131/6 | a 9 [en ReM] | SSATB, SATB | 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, bso, org | 35 ps | |
| Missa | AMCV 131/5 | a 5 [en Si bemoll M] (1.791) | S, SATB | 2ob, 2hn, 2vl, bso | part 75 fulls, 28 ps | |
| Missa | AMCS 61/1 | a 4 [en Si bemoll M] | SATB | 2 ob, 2hn, 2vl, vla, vc, cb | part 15 fulls | incompleta |
| Missa | AMCV 151/6 | a 8 [en Sol M] (1.786) | SATB, SATB | 2ob, 2hn, 2vl, bso | part 39 fulls | sobre la antífona Ecce sacerdos magnus |
| Missa | AMCG LVII/59 | a 4 y a 8 | SSATB, SATB | 2ob, 2hn, 2vl, org | part 79 fulls, 17 ps | incomplet sols Kyrie i Gloria |
| Missa | AMCG LVI/51 | Sobre el himne Deus tuorum militum a 8 | SATB, SATB | 2ob, 2hn, 2vl, acc, org | part 46 fulls, 17 ps | a més un esborrany amb 92 fulls que conté el Kyrie i el Gloria |
| Missa | AMMM ms 4.069 | | SAB, SATB | 2fl, 2ob, 2hn, 2clnes, acc, org | 19 ps | incompleta, prové de l'Encarnació |
| Missa | AMPO 356 | [en Si bemoll M] | SATB | 2 ob, 2hn, 2vl, vla, bso, org | 13 ps | |
| Missa | BNC ms 691/6 | Dedicada al glorios San Narcís Patro de Gerona | SATB, SATB | Chirimia, sacabuche, 2vl, acc | part 9 fulls | Incompleta, sense text, quasi il·legible, duplicat et incarnatus crucifixus en part de 1 full |
| Misa | AMCG 54/2; 54/1 | A 5 y a 9 con violines, óboes, trompas y bajo | SATB, SATB | 2ob, 2hn, 2vl, acc | part, 15 ps | |

³ **AMCC**: Córdoba / Catedral / Archivo de música. **AMCG**: Granada / Catedral / Archivo de música. **AMCP**: València / Casa Profesa / Arxiu de música. **AMCO**: Oriola / Catedral / Arxiu de música. **AMCS**: Segorbe / Catedral / Archivo de música. **AMCSA**: Salamanca / Catedral / Archivo de música. **AMCSC**: Santiago de Compostela / Catedral / Archivo de música. **AMME**: Madrid / Monasterio de El Escorial / Archivo de música. **AMML**: Loyola / Guipúscoa / Monasterio de Nuestra Señora de Aranzazu / Archivo de música. **AMMM**: Barcelona / Monestir Benedictí de Montserrat / Arxiu de música. **AMP**: València / Real col·legi seminari de Corpus Christi Patriarca / Arxiu de música. **AMPN**: Navarrés (La Canal de Navarrés) / Arxiu parroquial. **AMPO**: Olot, Girona / Parròquia de Sant Pere / Arxiu de música. **AMSN**: València / Parròquia de Sant Nicolau / Arxiu parroquial. **BNC**: Barcelona / Biblioteca Nacional de Catalunya / Arxiu de manuscrits musicals. **BNE**: Madrid / Biblioteca Nacional de España. **HJMP**: Vallada (La costera) / Hereus de J. M. Martínez Penadés.

VI.2. Música religiosa.

| TITOL | SIGNAT | SUBTITOL | PARTS VOCALS | PARTS INSTRUM | MAT | NOTES |
|--|--------------|---|-------------------|-----------------------------|---|---|
| A la Asunción de Ntra. Señora | AMCG LVII/64 | Gozos a 9 | SSATB, SATB | org | part 12 fulls | |
| A la virgen de los Dolores | AMCG LVII/63 | Gozos a 9 (1.791) | SSATB, SATB | 2ob, 2vl, | part 101 fulls | |
| Al ver al Dios humanado... | AMPN s/sig | Dolores a María Santísima | SS | acc de org | part 1 full, 1 ps vocal | |
| Agnus a 4 con... | AMCC 463 | | SATB | 2vl, 2hn, acc | part 4 fulls, 3 ps | part en col·lecció, falta la part de tiple |
| Aleph. Ego vir videns | AMCV 137/7 | Lamentación 3ª de viernes santo a 6 (1.815) | T, SSATB | bso | 8 ps | és la mateixa música de 137/8 canviat el text |
| Aleph. Quomodo obscuratum est aurum | AMCV 137/8 | Lamentación 2ª de sábado santo a 6 (1.815) | T, SAATB | bso | 9 ps. | és la mateixa música de 137/7 canviat el text |
| Assumpsit Jesus | AMCV 136/2 | Motete del 2º Domingo de cuaresma a 4 | SATB | org | 5 ps | Còpia de 1.805 |
| Assumpsit Jesus | AMCS 61/5 | Motete para la transfiguración del Señor a 4 | SATB | org | part 5 fulls | còpia de 1.855 |
| Assumpsit Jesus | AMP 17/14 | Motete a la transfiguración del Señor a 8 | SATB SATB | org xifrat, bso | 10 ps | còpia de 1.855 |
| Ave María | AMCSC 145/2 | | Bajo solo | acc | part 7 fulls, 17 ps | part en col·lecció |
| Ave María a 4 con... | AMCC 463 | | SATB | 2vl, 2hn, acc | part 4 fulls, 3 ps | part en col·lecció, falta la part de tiple |
| Beata dei genitrix | AMCV 136/7 | Responsorio 5º de navidad a 10 | SB, SATB, SATB | vló, bso, org | 15 ps, part, 8 fulls i 25 ps posteriors | Afegit posterior: 2 cl, 2 hn, 2 vl |
| Beata Dei genitrix | AMCSC 145/1 | Responsorio 5º a 6 | SB SATB | 2cl, 2hn, 2vl, vlón, bajo | 15 ps | |
| Beata Dei genitrix | AMCSC 145/2 | Responsorio 5º | Tenor solo | acc | part, 7 fulls, 17 ps | part en col·lecció |
| Beata Dei genitrix | AMP 17/17 | Responsorio 5º de navidad, a 6 | SS SATB | 2clnes, org, vlón | 10 ps | |
| Beata que credi | AMCSC 145/2 | | SS | acc | part 7 fulls, 17 ps | part en col·lecció |
| Beata virgo | AMCSC 145/2 | | Bajo solo | acc | part 7 fulls, 17 ps | part en col·lecció |
| Beata viscera | AMCV 136/5 | “compositum ex variis operum fragmentis D. Joseph Pons” | SSATB, SATB, SATB | vló, bs, org | part, 7 fulls, 23 ps | |
| Benedictus a duo | AMCG LVI/55 | | SS | org xifrat | part 3 fulls | |
| Cantemos Humillados | AMPO 356 | Coros al Smo. Sacramento con recitado y Rondon de alto | SATB | 2fl, 2hn, 2vl, violeta, acc | 12 ps | |
| Cántico al Smo. Sacramento | AMPO | | | | | Sense referències |

| | | | | | | |
|--|-----------------|---|----------------------|--|---------------------------|--|
| stantes
te | AMCG
55/1 | Responsorio de
Kalenda a 9 | SSATB, SATB | 2fl, 2bjns, 2hn,
2vl, vlón, cb | 19 ps | |
| Joseph
itis | AMP
17/13 | Motete al
Patriarca San
José a 3 | SSS | org xifrat | 4 ps | |
| ine, Dixit,
tus, Laudate,
gnificat, Iste
fessor | AMCV
132/1 | Vísperas para
la beatificación
de Juan de
Ribera | SSATB, SATB | 2fl, 2ob, 2fg, 2hn,
2vl, 2vla, bso,
org. | part, 11 fulls, 48
ps. | el segon salm <i>Confiteor</i>
musicat el 4º vers
“memoriam fecit” |
| is hic laetus | AMCV
135/4 | Himno de
vísperas a S.
Juan de Ribera
(1.808) | SSATB | | part, 8 fulls, | |
| riel angelus | AMP
17/15 | Deprecación a
la Virgen
Santíssima a 3 | STB | org | part | |
| ria a 4 con... | AMCC
463 | | SATB | 2vl, 2hn, acc | part 4 fulls, 3 ps | part en col·lecció, falta la
part de tiple |
| os a la
gen | AMPO | | | | | Sense referències |
| ria | AMPO
356 | | | | | Sense referències |
| ria eterna
taremos... | AMPO
356 | Cantico | STB | 2fl, fg, 2hn, 2vl,
acc | 11 ps | |
| os a la
nción de Ntr. | AMCG
LVII/64 | 6 | ST SATB | org | 7 ps | incompleta |
| os del
ioso y mártir
Narciso | AMCG
LVI/49 | a 5 | SSATB | 2fl, cl, 2hn, 2vl,
org | 12 ps | incompleta |
| os a San
ciso | AMCG
LVI/50 | a 5 | SATB | 2fl, 2hn, 2vl, acc | 13 ps | |
| os al glorioso
Narciso,
po, mártir,
ono de
ona | AMCG
LVI/52 | a 5 y a 9 | SSATB, STB | 2fl, 2hn, 2vl, acc | 15 ps | incompleta |
| h. Cogitavit
ninus | AMCG
53/5 | Lamentación 1ª
de feria 6ª a 9
con... | SSATB, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, vlón,
cb | part, 17 ps | |
| lie nobis
orum rex | AMCV
136/4 | “Ex variis
gerum
fragmentis
compositum” | SSATB,
SATB, SATB | vc, cb, org | part. 10 fulls, 15
ps | |
| lie nobis
orum rex | AMCS
61/3 | Responsorio de
los máitines de
navidad a 4 | SATB | org | part.10 fulls | |
| lie nobis de
o pax vera | AMCV
137/2 | Responsorio 2º
de navidad a 11 | SSB, SATB,
SATB | vc, cb, org | part, 10 fulls, 11
ps | 22 ps posteriors i part de
J.B.Guzmán |
| etud
runt... | AMCSA
s/sig | Antífona a 8
(1.789) | SATB SATB | acc | part 14 fulls | exercicis de l'oposició a
Salamanca |
| Manum
n misit hostis | AMCG
53/2 | Lamentación 3ª
del miercoles
con... | Tenor solo | 2fl, 2bjns, 2hn,
2vl, vc, bso | part, 11 ps | |
| est Beatus
us | AMCG
LVI/54 | Responsorio 1º
in festo Sancti
Petri nonasco
(1.785) | SSATB SATB | org | 10 ps | |
| . Manum
n misit hostis | AMCV
137/5 | Lamentación 3ª
de feria 5ª in
Coena Domini | solo de tenor | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl,
vla, vc, cb | 17 ps | |
| . Manum
n misit hostis | AMCV
137/6 | Lamentación 3ª
de jueves santo
a 6 | T, SSATB | bso | 7 ps | |
| . Manum
n | AMCG
61/4 | Lamentación 3ª
para el | B | fltn, 2fl, 2hn,
figle, bucsen, 2vl, | part ¿ 15 ps | |

| | | | | | | |
|---|--------------|---|-------------------|--------------------------------------|---|---|
| suam | 61/4 | miércoles santo a solo | | vla, vc, cb, clv, | | |
| Kyrie eleison | AMCV 138/1 | Letanía a ntra. Sra. a 5 | SSATB | 2fl, 2hn, 2vl, vc, cb | part, 14 fulls, 20 ps | |
| Lamed. Matribus suis | AMCV 137/4 | Lamentación 2ª de feria VI a 6 | SS SATB | org | 7 ps | 3 ps posteriors |
| Lamed. Matribus suis dixerunt | AMCG 53/4 | Lamentación 2ª de feria 6ª con... | Tenor solo | 2fl, 2 bajons, 2vl, vlón, vc, cb | part, 10 ps | |
| Lamentación 1ª de feria 6ª con... | AMCG LVII/62 | In Parasceve (1.792) | SSATB SATB | 2fg, 2hn, 2vl, acc | part 97 fulls, 16 ps | |
| Lamentación 2ª de feria 5ª in cena Domini con... | AMCG LVII/61 | Se canta miércoles Santo | SSATB | 2fg, 2hn, 2vl, voletta, acc de cb | part 4 fulls, 13 ps, | part posterior |
| Lamentación 2ª de feria 6ª con... | AMCG LVII/62 | Se canta jueves Santo (1.791) | Tenor solo | 2fl, 2fg, vla, acc | part 4 fulls, 7 ps | part posterior |
| Lamentación 3ª de feria 5ª con... | AMCG LVII/61 | Se canta miércoles Santo (1.791) | Tenor solo | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl, acc | 10 ps | còpia recient |
| Letanía a 4 con... | AMCC 463 | | SATB | 2vl, 2hn, acc | part 44 fulls, 3 ps | part en col·lecció, falta la part de triple |
| Letanía de Ntra. Señora con... | AMCG LVII/60 | | SATB | 2fl, 2hn. 2vl, vla, vlón, acc | part 19 fulls, 13 ps | |
| Libera me | AMP 17/11 | Responso de difuntos a 8 | SATB SATB | 2hn, crtin, 2tbn, vlón, cb | 15 ps | |
| Libera me domine | AMCV 136/3 | Responsorio de difuntos | SATB, SATB | vl, cb, bso | 13 ps | |
| Mas que temor... | AMMM ms 688 | Para las oposiciones de tenor a la Catedral de Valencia (1.796) | Tenor solo | org | 2 ps | Còpia de Magf Bosch |
| Miserere a toda orquesta | BNC ms 1.801 | Salmo a 8 | SATB, SATB | fl, 2cl, 2fg, 2hn, 2vl, vla, vc, cb | part 22 fulls | |
| Miserere | AMCV 133/1 | Salmo a 10 (1.818) | SSATBB, SATB | fg, tbn, vc, cb | part, 36 fulls, 19 ps. 20 ps, més moderns | musicats els versos impars |
| Miserere | AMCV 133/2 | | SSATB, SATB, SATB | bso | par, 16 fulls, 16 ps | amb diferents lletres |
| Miserere | AMCV 133/3 | Salmo a 9 (1.847) | SSATB, SATB | 2fg, vc, cb, bso | 19 ps. | |
| Miserere | AMCV 133/4 | Salmo a 8 (1.799) | SATB, SATB | vc, cb, bso, clve, | 13 ps. | musciats els versos impars |
| Miserere | AMCV 133/5 | Salmo a 9 | SSATB, SATB | 2ob, 2hn, 2vl, 2vla, vc, cb | 25 ps | musicats els versos impars |
| Miserere | AMCV 134/1 | Salmo a 9 Cor mundum a 12. | SSATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl, 2vla, baso, clve | part, 38 fulls, 28 ps | musicats els versos impars |
| Miserere | AMCV 134/2 | Salmo a 9 (1.794) | SSATB, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, vla, vc, cb | 24 ps. | musicats els versos impar |
| Miserere | AMCV 134/3 | Salmo a 9 | SSATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl, 2vla, vc, cb | 26 ps | musicats els versos impars |
| Miserere | AMCV 137/10 | Salmo a 12 (1.792) | SATB, SATB, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, bso | part, 66 fulls, | musicats els versos impars |
| Miserere | AMCV 138/3 | Salmo a 13 | SATTB, SATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, tbó, 2vl, vla, cb | part, 64 fulls, 25 ps | part, impresa |
| Miserere | AMCV 135/1 | Salmo a 4 | SATB | 2cl, 2fg, 2hn, 2vl, 2vla, vc, cb | part, vocal 18 fulls, 35 ps | còpia de 1.850, musicats els versos impars |
| Miserere | AMCG 53/6 | A tres coros con ... | SATB, SATB, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, vc, cb | part, 20 ps | “Violoncello obligado” |

| | | | | | | |
|--|------------------|--|------------------------|--|--------------------------|---|
| recorderis | AMP
17/12 | Responsorio a 8 | SATB SATB | vlon, cb, org
xifrat | | és la mateixa música que
"Libera me" diferent text
i reducció dels instr. |
| tis recolitur | AMME
LP 18/10 | Motete a duo
de Tiple y
Tenor con... | ST | 2fl, 2hn, 2vl, vla,
cb | part 5 fulls | |
| magnum
terium | AMCSC
145/2 | Responsorio 4º
a 9 | SSATB SATB | fl, 2cl, 2vl, cl, org | part 7 fulls, 17 ps | part en col·lecció |
| magnum
terium | AMP
17/19 | Responsorio IV
de navidad a 9 | SSATB SATB | vlon, cb, org | 12 ps | |
| magnum
terium | AMCV
137/1 | Responsorio 4º
de navidad a 13 | SS, ATB,
SATB, SATB | vc, bso, org | 17 ps | part 9 i fulls, 25 ps
posteriors, afegits 2 vl |
| magnum
terium | AMCS
61/2 | Responsorio 4º
de los maitines
de navidad a 5 | SSATB | org | 11 ps | |
| imis Fèlix | AMCG
LVI/56 | Responsorio 7º
in festo Sancti
Petri no nasco
(1.785) | SSATB SATB | org | 10 ps | |
| itorio a 4 | BNC
783/16 | El Sacristán de
Cobisa... | SATB | 2fl, 2ob, 2cl, fg,
2hn, 2vl, vla, acc | Part 53 fulls | |
| itorio a la
gen de los
ores | AMCG
LVII/63 | a 9 (1.791) | SSATB SATB | 2ob, 2hn, 2vl | 15 ps | incompleta |
| itorio de San
ciso | AMCG
LVI/48 | | Bajo solo | 2ob, 2hn, 2vl, bso,
acc | 8ps | |
| iatam
ilibus | AMCG
LVII/66 | Responsorio 1º
del segundo
nocturno | SSATB SATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl,
acc | 18 ps | |
| re nuestro,
ria... | AMCV
137/11 | Rosario a 5 | SSATB | 2fl, fg, 2hn, 2vl,
cb | 23 ps | |
| re nuestro,
ria... | AMCG
LVII/57 | Rosario a 5 | SSATB | 2fl, 2hn, 2vl, vc,
cb | 11 ps | |
| toem
imus | AMCV
136/1 | Himno a 8
(1.792) | SATB, SATB | bso | part, 12 fulls, 22
ps | de l'oposició de València |
| toem
imus | AMP
17/18 | Himno a 8 | SATB SATB | acc | part | de l'oposició de
València, còpia de 1.795 |
| perum patri | AMCV
135/4 | Himno a S.
Tomás de
Villanueva | SSATB | | part, 4 fulls, 14
ps. | |
| um vidistis
tores | AMCV
136/8 | Responsorio 3º
de navidad a 13 | SS, ATB,
SATB, SATB | vc, cb, org | 15 ps, | part 10 fulls, i 22 ps
posteriors |
| dedit... | AMCG
LVI/54 | Responsorio 3º
in festo Sancti
Petri nonasco
(1.785) | SSATB SATB | org | 10 ps | |
| cumque
um
teritis | AMCV
135/5 | Himno al
corazón de
Jesús a 4
(1.817) | SATB | vc, cb, org | part, 5 fulls, 13 ps | |
| itado y aria
bajo | AMCG
LVI 48 | | Bajo solo | 2ob, 2hn, 2vl, acc | Part 28 fulls | |
| itado y area
bajo | AMPO
356 | A ti consuelo... | | | | Sense referències |
| itado y area
bajo | AMPO
356 | Si Dios
omnipotente... | Bajo solo | 2fl, 2hn, 2vl,
violwttta, acc | 9 ps | |
| itativo y
idó de alto | AMPO
356 | | | | | Sense referències |
| re a 9 con... | AMCG
LVI/53 | | SSATB SATB | 2fg, hn, 2vl, vla,
acc | 15 ps | incompleta |
| re Regina | AMP
17/21 | Antífona a 4 | SATB | ob, 2hn, 2vl, acc | part | |
| re regina | AMCV
137/9 | Antífona a 5 | SSATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl,
vla, vc, cb | 54 ps | de diferents còpies |

| | | | | | | |
|--|----------------|--|--------------------|---|----------------------------|---|
| Sancta et immaculata virginitas | AMCV
136/9 | Responsorio 6º de navidad a 9 | SSATB, SATB | cb, org | part, 9 fulls, 12 ps, | 18 ps posteriors |
| Te Deum laudamus | AMCV
135/2 | Himno en d a 9 | SSATB, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, vla, vc, cb, bso; reduc. d'orgue | part, 24 fulls, 36 ps | per a la beatificació de Juan de Ribera |
| Te Deum Laudamus | AMCS
61/7 | Himno a 4 y a 8 | TB, SSATB | 2fl, 2cl, 2hn, 2vl, vla, org | part ¿? 11 ps | en realitat és a 7 veus |
| Tu nostra terge | AMP
17/21 | Motete al corazón de Jesús a 3 | SSS | org | 4 ps | |
| Vau. Et egressus est | AMCV
137/3 | Lamentación 2ª de feria 5ª a 6 (1.815) | SSATBB | bso | 6 ps | |
| Vau. Et egressus est | AMCG
53/1 | Lamentación 2ª de feria 5ª, a 5 | SSATB | 2fl, 2hn, 2vl, vc, cb | part, 13 ps | in Cena Domini |
| Verbum caro | AMCSC
145/3 | Responsorio a 3 y 8 voces | STB SATB
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vc, cb, acc | part 4 fulls, 21 ps | En realitat és a 11 veus |
| Verbum caro | AMP
17/20 | Responsorio VIII de navidad a 7 | SST
SATB | fl, 2ob, 2hn, 2vl, cb, org, | 16 ps | |
| Verbum caro factum est | AMCV
136/6 | Responsorio 3º de navidad a 11 | SSB, SATB,
SATB | vc, cb, org | part, 8 i 10 fulls, 15 ps. | 15 ps posteriors i 16 més recients afegits fl, 2 ob, 2 hn, 2 vl |

VI.3. Villancets en llengua romanç

| TITOL | SIGNAT | SUBTITOL | PARTS VOCALS | PARTS INSTRUM | MAT | NOTES |
|---|----------------|---|----------------|--|--------------------------|---|
| Aire halagüeño, tierra florida | AMCV
139/4 | Villancico al santísimo, a 4 con...(1.795) | SATB | 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, vc, cb | 20 ps | |
| Al besar tu pie nevado | AMCV
148/5 | Villancico al nacimiento de Ntro. Señor a 8 con... | SATB,
SATB | fl, 2cl, 2hn,
2fg, 2vl, vla,
vc, cb | 26 ps | |
| Al besar tu pie nevado | AMCS
61/8 | Villancico al nacimiento a 4 con.. | SATB | | | incomplet |
| Al besar tu pie nevado | AMCO | Villancico al nacimiento de Ntro. Señor a 7 | TBB, SATB | 2fl, 2cl, 2hn,
2vl, acc, org | 26 ps | |
| Al cordero que quita todo pecado | AMCV
139/10 | Villancico al nacimiento de Cristo, a 9 con... (1.793) | SSATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
cb, org | 20 ps | |
| Al cordero que quita todo pecado | BNC
697/15 | Villancico al nacimiento de Cristo a 8 (1.793) | SATB
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
2vla, acc | Part 13 fulls | |
| Al justo cual rocío | AMCV
144/4 | Villancico de navidad, a 8 con... (1.804) | SATB,
SATB | 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part, 18
fulls, 26 ps | |
| Al mirar al caro niño | AMCV
144/3 | Villancico de navidad, a 9 (1.796) | SSATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2hn, 2vl, 2vla,
vc, cb | part, 18
fulls, 23 ps | part autògrafa |
| Al rayar el alba | AMCV
147/6 | Villancico de navidad, a 4 (1.809) | SATB | 2fl, 2ob, 2hn,
2vl, vla, cb | part, 36
fulls, 26 ps | |
| Al son ronco de la hórrida tropa | AMCV
150/10 | Coros para la representación de un belén, a 4 con... | SATB | 2ob, 2hn, 2vl,
vla, cb | | |
| Al verte niño hermoso | AMCV
146/4 | Villancico de navidad, a 8 (1.802) | SATB,
SATB | fl, 2ob, 2hn,
2vl, vla, cb | part 13
fulls, 22 ps | |
| Alégrese el jilguerillo | AMCS
61/8 | Villancico a la natividad a 4 con... | SATB | | | incomplet |
| Alta señora | AMCV
148/3 | Villancico para la adoración de los ángeles a María, a 8 con... (1.796) | SATB,
SATB | 2fl, fg, 2hn,
2vl, vla, cb,
bso | part 12
fulls, 25 ps | |
| Ante tus pies humillados, rendimos adoraciones | AMCV
138/6 | Villancico al santísimo sacramento, a 8 con... (1.798) | SATB,
SATB | 2fl, ob, 2hn,
2vl,vla, bso | part 7 fulls,
21 ps | |
| Arrollaos, sombríos horrores | AMCV
150/9 | Villancico de navidad, a 8 con... (1.804) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part 26 fulls | |
| A ti creador y padre | AMCV
148/1 | Villancico de navidad, a 8 con... | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb | 26 ps | |
| A ti criador y padre clemente | H JMP | Villancico de navidad, a 4 | SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, baso,
org | 18 ps | les parts de cor estan duplicades, sense els solos i amb la indicació |

| | | | | | | |
|---|-----------------|---|----------------|--|-------------------------|--|
| | | | | | | “2º coro” |
| Ay qué angustia | AMCV
139/9 | Villancico para la salve de navidad, a 9 con... (1.794) | SSATB,
SATB | 2ob, 2fg, 2hn,
2vl, vla, cb | part 23
fulls, 25 ps | partitura
autògrafa |
| Bendito siempre sea | AMCV
140/1 | Villancico al nacimiento, a 8 con... (1.802) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb | part 17
fulls, 25 ps | |
| Benigno has oído | AMCV
144/2 | Villancico a la natividad, a 8 con... (1.800) | SATB,
SATB | fl, 2ob, 2hn,
2vl, vla, vc, cb | part 29
fulls, 25 ps | introdueix una
gran overtura |
| Cabaña deliciosa | AMCV
148/2 | Villancico de navidad, a 8 con... (1.812) | SATB,
SATB | fl, 2ob, 2hn,
2cl, 2fg, 2vl,
vla, vc, cb | part 15
fulls, 27 ps | una altra part
posterior |
| Cándido velo tu rostro cubre | AMCV
138/4 | Villancico al Stmo. Sacramento, a 8 con... (1.816) | SATB,
SATB | fl, 2ob, 2vl,
vla, cb | part 13
fulls, 22 ps | |
| Cantemos al duelo excelso | AMCV
149/4 | Villancico a 8 con... (1.802) | SATB,
SATB | 2fl, 2ob, 2fg,
2hn, 2vl, vla,
bso | 28 ps | Per a l'entrada de
Carlos IV a la
catedral |
| Cantemos al encumbrado | AMCV
145/2 | Villancico de navidad, a 8 con... (1.801) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb | part 25
fulls, 25 ps | partitura
autògrafa, |
| Cantemos humillados | AMCV
138/8 | Villancico al Stmo. Sacramento a 8 con... | SATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
vla, cb, bso | 21 ps | |
| Caros pastores, ya llegó el día | AMCV
143/5 | Villancico a la navidad a 8 con... (1.802) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb | part 13
fulls, 25 ps | partitura
autògrafa |
| Como el Señor lo dijo | AMCV
143/6 | Villancico de navidad a 8 con... (1.806) | SATB,
SATB | fl, 2ob, 2hn,
2vl, vla, cb,
bso | part 19
fulls, 24 ps | partitura
autògrafa, |
| Como vieron los zagales | AMCG
LVII/58 | Villancico de navidad a 9 con.. (1.792) | SSATB,
SATB | 2ob, 2hn, 2vl,
prg | part 70 fulls | |
| Corro, mas donde os espero? | AMCV
143/1 | Villancico para la salve de navidad a 9 (1.796) | SSATB,
SATB | ob, 2hn, 2vl,
2vla | part 21 fulls | partitura
autògrafa |
| Correr pastorcillas, zagales volad | AMCV
142/4 | Villancico de navidad a 8 con... | SATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
2vla, bso | 22 ps | |
| Cual despunta la mañana | AMCV
149/5 | Villancico a 4 con... | SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | 15 ps | |
| Cuanto cuesta tu delito | AMCV
143/3 | Villancico de navidad a 9 con... (1.797) | SSATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
2vla, vc, bso | part 21
fulls, 24 ps | partitura
autògrafa |
| Cual destroza el feliz torbellino | AMCV
144/6 | Villancico de navidad a 8 con... (1.802) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part 30
fulls, 25 ps | |
| Decid caros pastores | AMCV
146/6 | Villancico de navidad a 9 (1.807) | SSATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part 17
fulls, 25 ps | |
| De Israel y de Siria potentes | AMCV
141/4 | Villancico de navidad a 8 (1.800) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb,
bso | part 18
fulls, 26 ps | partitura
autògrafa |
| De Israel y de Siria potentes | AMP
17/23 | Villancico a 4 y a 8 | SATB
SATB | org | part | |
| De las altas celestes esfera | AMCV
145/7 | Villancico de navidad a 9 (1.798) | SSATB,
SATB | 2fl, 2fg, 2hn,
2vl, vla, vc, cb,
org | part 17
fulls, 26 ps | partitura
autògrafa |

| | | | | | | |
|--|-----------------|---|----------------|--|-------------------------|---------------------|
| Decid canoras voces | AMCS
61/8 | Villancico de navidad a 4 | SATB | org | 5 ps | |
| Del Dios eterno | AMCS
61/9 | Villancico para los nocturnos de navidad a 4 con... | SATB | fl, 2hn, org | 9ps | |
| Del Dios eterno | AMP
17/16 | Villancico a la natividad a 5 | SSATB | org | part, 6 ps | |
| Del Dios que a su gente miró compasivo | AMCV
145/4 | Villancico de navidad a 8 (1.806) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part 14
fulls, 24 ps | |
| Del Dios que a su gente miró compasivo | AMCS
61/9 | Villancico para los nocturnos de navidad a 4 con... | SATB | fl, 2hn, org | 9 ps | |
| De ti el consuelo espera | AMCV
138/7 | Villancico al Stmo. Sacramento a 8 con... (1.806) | SATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
vla, bso | part 9 fulls,
19 ps | |
| De una virgen pura | AMCV
147/3 | Villancico de navidad a 8 (1.806) | SATB,
SATB | fl, 2hn, 2vl,
vla, cb, | part 18
fulls, 26 ps | |
| Dios grande, Dios terrible | AMCV
143/7 | Villancico de navidad a 9 (1.801) | SSATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso. | part 22
fulls, 26 ps | partitura autògrafa |
| Donde me escondo | AMCV
149/1 | Villancico a nuestra señora a 9 con... (1.798) | SATTB,
SATB | 2fl, 2fg,
2hn,2vl, 2vla,
vc, bso | part 25
fulls, 23 ps | |
| Dormid pastores | AMCV
142/1 | Villancico de navidad a 8 con... | SATB,
SATB | fl, fg, ob, hn,
2vl, vla, cb | 26 ps | |
| Dulce campo abundoso | AMCV
141/2 | Villancico de navidad a 9 con... | SSATB,
SATB | 2fl, 2hn, fg,
2vl, 2vla, vc,
cb | part 10
fulls, 24 ps | |
| El monte con sus reflejos | AMCG
LVII/65 | Villancico de navidad a 9 con... (1.791) | SSATB,
SATB | 2ob, 2hn, 2vl,
org | part 76 fulls | |
| El monte con reflejos | AMCV
139/5 | Villancico de navidad a 9 con... (1.793) | SSATB,
SATB | 2ob, fg, 2hn,
2vl, vc, bso,
org | part 23
fulls, 22 ps | violón oblig |
| El sol hoy apresure su rápida carrera | AMCV
142/2 | Villancico de navidad a 6 con... (1.806) | SATTBB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part 34
fulls, 27 ps | partitura autògrafa |
| Eternos loores, Señor | AMCV
150/4 | Villancico a 8 con.. (1.805) | SATB,
SATB | | part 14 fulls | |
| Gloria en las alturas | AMCV
139/8 | Villancico al nacimiento a 8 con... (1.794) | SATB,
SATB | 2fl, hn, 2vl,
vla, vc, cb, org | part 23
fulls, 28 ps | |
| Gran Dios a nuestro ruego | AMCV
148/7 | Villancico de navidad a 8 con... | SATB,
SATB | fl, 2cl, 2fg,
2hn, 2vl, vla,
vc, bso | part 42
fulls, 27 ps | |
| Gran Dios a nuestro ruego | AMCS
61/6 | Villancico de navidad a 8 con... | SATB,
SATB | fl, 2cl, fg, 2hn,
2vl, vla, org | 19 ps | |
| Hermosura incomparable | AMCS
61/8 | Villancico de navidad a 4 | SATB | org | | |
| Hoy está, que dolor, puesto en el suelo | AMCV
143/4 | Villancico de navidad a 9 (1.793) | SSATB,
SATB | 2fl, 2ob, 2fg,
2hn, 2vl, vla,
cb | part 12
fulls, 24 ps | |

| | | | | | | |
|--|---------------|---|----------------|---|-------------------------|--|
| La inefable bondad | AMCV
139/3 | Villancico al nacimiento a 9 con... (1.794) | SSATB,
SATB | 2ob, fg, 2hn,
trbó, 2vl, vla,
vc, cb | part 11
fulls, 22 ps | fg, oblig |
| La sacra mano extiende | AMCS
61/9 | Villancico para los nocturnos de navidad a 4 con... | SATB | fl, 2hn, org | 9 ps | en col·lecció |
| La tierra y el cielo ensalzan tu gloria | AMCV
150/5 | Villancico a 8 (1.807) | SATB,
SATB | | part 13 fulls | |
| Le acaricia, le adora | AMCV
140/3 | Villancico al nacimiento a 8 con... | SATB
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla,bso | 26 ps | |
| Levanta larga noche | AMCV
144/5 | Villancico de navidad a 8 | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb | 22 ps | |
| Llegó ya el día | AMCS
61/9 | Villancico para los nocturnos de navidad a 4 con... | SATB | fl, 2hn, org | 9 ps | en col·lecció |
| Llegad almas dichosas | AMCV
142/5 | Villancico de navidad a 8 (1.805) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part 17
fulls, 24 ps | partitura
autògrafa |
| Llorad tristes hijuelos | AMCV
145/5 | Villancico a la Stma. Virgen a 8 | SATB,
SATB | fl, 2 ob, fg,
2hn, 2vl,
vla,vc, cb | 27 ps | |
| Llorad tristes hijuelos | BNE | Villancico a la Stma. Virgen a 8 | SATB
SATB | Fl, cl, fg, 2vl,
2vla, bso | Part impesa | Lira Sacro
Hispana. I, sèrie
1:179 |
| Lloved, oh cielos al salvador | AMCV
140/6 | Villancico de navidad a 8 (1.814) | SATB,
SATB | fl, 2 cl, 2fg,
2hn, 2vl, vla,
vc, bso | 26 ps | |
| Los pastores que vigilan | AMCV
146/5 | Villancico de navidad a 8 (1.799) | SATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
vla, bso | part 11
fulls, 22 ps | partitura
autògrafa |
| Mi belleza mi tesoro | AMCV
140/4 | Villancico al nacimiento a 9 con... (1.795) | SSATB,
SATB | 2fl, 2f, 2hn,
2vl, vc, cb, org | part 10
fulls, 25 ps | |
| Mi dolor cual va creciendo | AMCV
147/1 | Villancico al nacimiento a 8 con... (1.799) | SATB,
SATB | 2fl, fg, 2hn,
2vl, vla, vc, cb | part 20
fulls, 24 ps | |
| Mis zagalejos, pastores míos | AMCV
145/5 | Villancico de navidad a 8 | SATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
vla, bso | 21 ps | |
| Niño de toda el alma | AMCV
139/6 | Villancico a la natividad a 8 con... (1.794) | SATB,
SATB | 2fl, 2hn, 2vl,
vla, vc, cb, org | part 12
fulls, 22 ps | |
| No cabe, no en el suelo | AMCV
145/6 | Villancico de navidad a 8 (1.800) | SATB,
SATB | fl, 2ob, 2hn,
2vl, vla, vc,
bso | part 15
fulls, 23 ps | |
| Oh que amoroso! | AMCS
61/9 | Villancico de navidad a 4 | SATB | fl, 2hn, 2vl, org | 9 ps | en col·lecció |
| Oh, Rebeca, destierra esos temores | AMCV
148/6 | Villancico de navidad a 8 (1.812) | SATB,
SATB | fl, 2cl, fg, 2hn,
2vl, vla, bso | part 28
fulls, 23 ps | |
| Paced mis ovejas | AMCV
146/3 | Villancico de navidad a 8 (1.805) | SATB,
SATB | fl, 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb | part 50
fulls, 24 ps | |
| Padre, esposo | AMCV
139/1 | Villancico al Stmo. Sacramento a 6 con... (1.795) | SAATBB | 2ob, fg, 2hn,
2vl, vla, cb | part 18
fulls, 23 ps | |
| Por ti niño | AMCS | Villancico de | SATB | org | | |

| | | | | | | |
|--|-------------|--|-------------|--|----------------------|---|
| cariñoso | 61/8 | navidad a 4 | | | | |
| Pastorcillos simples, los pasos tened | AMCV 142/6 | Villancico de navidad a 9 (1.797) | SSATB, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, vla, vc, cb | part 9 fulls, 21 ps | |
| Pastores dichosos | AMCV 147/2 | Villancico de navidad a 4 (1.798) | SATB | 2fl, 2hn, 2vl, vla, cb | part 9 fulls, 24 ps | partitura autògrafa |
| Piedad, Señor, piedad | AMCV 140/5 | Villancico al nacimiento a 8 (1.814) | SATB, SATB | fl, 2ob, 2cl, fg, 2hn, 2vl, vla, vc, bso | 25 ps | |
| Piedad, Señor, piedad | AMCV 147/4 | Villancico de navidad a 8 (1.795) | SATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl, vla, vc, cb | part 23 fulls, 24 ps | partitura autògrafa |
| Piedad, Señor terrible | AMCV 147/5 | Villancico de navidad a 9 (1.903) | SSATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, bso | 25 ps | |
| Por mi sufre el duro invierno | AMCV 145/1 | Villancico de navidad a 8 | SATB, SATB | fl, cl, fg, 2hn, 2vl, vla, bso | 23 ps | |
| Qué dulce en la cabaña | AMCV 150/8 | Villancico de navidad a 8 (1.807) | SATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, bso | part 18 fulls | |
| Qué haces, compañero? | AMCV 146/2 | Villancico de navidad a 8 | SATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, bso | 19 ps | |
| Que pesaroso va faltando el día | AMCV 139/11 | Villancico para la salve de navidad a 9 con... (1.793) | SSATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, vl, bso, org | part 28 fulls, 22 ps | partitura autògrafa |
| Qué plácido consuelo | AMCV 141/1 | Villancico de navidad a 8 | SATB, SATB | fg, 2hn, 2vl, vla, bso | 26 ps | |
| Señor de cielos y tierra | AMCV 143/2 | Villancico al nacimiento de nro. Señor Jesucristo a 9 con... (1.795) | SSATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl, vla, bso | part 12 fulls, 23 ps | partitura autògrafa |
| Suenen cantos de alegría | AMCV 138/9 | Villancico a 8 | SATB, SATB | fl, 2cl, 2fg, 2hn, 2vl, vla, vc, cb | 26 ps | 26 ps posteriors arreglats per Piqueras adaptant el text: "Cantemus Domino" |
| Suspende Ángel de Dios | AMCV 146/1 | Villancico al nacimiento a 8 con... (1.798) | SATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl, vla, vc, bso | part 21 full, 22 ps | |
| Tierno Amor nuestros labios inflama | AMCV 141/3 | Villancico para la salve de navidad a 8 con... (1.799) | SATB, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, vc, cb | part 26 fulls, 22 ps | partitura autògrafa |
| Todo eres bello | AMCV 144/1 | Villancico a la natividad a 8 (1.799) | SATB; SATB | 2 fl, fg, 2hn, 2vl, vla, cb | part 16 fulls, 23 ps | partitura autògrafa |
| Tus pies besa alborozado | AMCV 139/7 | Villancico al nacimiento a 8 con... (1.794) | SATB, SATB | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl, vla, cb, org | part 24 fulls, 24 ps | |
| Vamos pastorcillos, oh que noche placentera | AMCV 146/7 | Villancico de navidad a 8 con... (1.804) | SATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, cb | part 16 fulls, 23 ps | |
| Vamos Pastorcillos, vamos a la cueva | AMCV 151/2 | Villancico de navidad a 8 (1.801) | SATB, SATB | fl, 2ob, 2hn, 2vl, vla, cb, | part 16 fulls, 21 ps | |
| Ved allí mis soldados | AMCV 150/3 | Villancico a 9 (1.797) | SSATB, SATB | 2fl, fg, 2hn, 2vl, vla, | part 24 fulls, | |

| | | | | | | |
|--|------------|---|------------------|--------------------------------------|----------------------|---|
| Ven grande rey | AMCP | Villancico a 8 | btno, SATB, SATB | Org. | 11 ps. | diversos encunys de Gandia i de la casa professa de València. |
| Ven Jacob al ancho seno | AMCV 145/3 | Villancico de navidad a 8 (1.803) | SATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, bso | part 17 fulls, 25 ps | |
| Venid mortales | AMCV 139/2 | Villancico al stmo. Sacramento a 9 con... (1.794) | SATB, SSATB | 2fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, vc, bso | part 15 | partitura autògrafa |
| Venid mortales | AMCV 138/5 | Villancico al stmo. Sacramento a 8 con... (1.807) | SATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, bso | part 9 fulls, 23 ps | |
| Venid pastores | AMCS 61/9 | Villancico para los nocturnos de navidad a 4 con... | SATB | fl, 2hn, 2vl, org | 9 ps | en col·lecció |
| Venid pastores al que engrandece el suelo | AMCV 142/3 | Villancico de navidad a 8 (1.800) | SATB, SATB | fl, 2ob, 2vl, vla, vc, cb | part 17 fulls, 21 ps | partitura autògrafa |
| Volvió la primavera | AMCV 149/2 | Villancico a nuestra Señora a 8 con... (1.803) | SATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, cb | part 16 fulls, 23 ps | |
| Ya llega el feliz momento | AMCV 140/2 | Villancico al nacimiento a 8 con... (1.807) | SATB, SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl, vla, bso | part 19 fulls, 25 ps | |
| Zagalillos tiernos | AMCS 61/8 | Villancico de navidad a 4 | SATB | org | 5 ps | |

VI.4. Música orquestral

| TITOL | SIGNAT | SUBTITOL | PARTS VOCALS | PARTS INSTRUMENT | MAT | NOTES |
|-----------------|------------------|--|--------------|---------------------------------------|---------------------------|--|
| Obertura | AMCV
149/6 | A toda orquesta | | fl, fg, 2ob, 2hn, 2vl,
vla, vc, cb | 13 ps | en Re M |
| Obertura | AMCV
149/7 | A toda orquesta | | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl,
vla, cb | part 12
fulls 12
ps | en Fa M |
| Obertura | AMCV
149/10 | A toda orquesta | | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl,
vla, cb | 13 ps | en Re M |
| Obertura | AMCV
152/3 | A toda orquesta | | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl,
vla, cb | part 12
fulls | en Re M |
| Obertura | AMSL
A6/71/7 | | | 2fl, 2ob, 2fg, 2hn,
2vl, vla, cb | part 20
fulls | en Sol M |
| Obertura | BNC ms
698/34 | Con violines,
flautas y
trompas... | | 2 fl, Vl, vla, hn | 5 ps | incompleta |
| Sinfonía | AMCV
149/9 | A toda orquesta | | 2fl, 2ob, 2fg, 2hn,
2vl, vla | 14 ps | en Sol M |
| Sinfonía | AMCV
149/8 | A toda orquesta | | fl, ob, cl, 2fg, 2hn,
2vl, 2vla | 14 ps | en Sol M |
| Sinfonía | AMCV
151/1 | | | | part 8
fulls | “traducida a música
militar porsu discípulo
Mechor Gomis Colome” |
| Sinfonía | AMCV
151/4 | A toda orquesta | | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl,
vla, cb | part 12
fulls | en Si bemoll M |
| Sinfonía | AMSL
A6/71/8 | [fl 2ª o cl 8ª
basa] | | 2fl, 2fg, 2hn, 2vl,
vla, bso | part 20
fulls | en Sol M |
| Sinfonía | AMCSC
145/4 | | | 2fl, 2ob, 2hn, 2fg,
2vl, vla, bso | | en Sol M |
| Sinfonía | AMCSC
145/5 | [fl 2ª o cl 8ª
basa] | | 2fl, 2ob, 2fg, 2hn,
2vl, vla, bso | | en Sol M |
| Sinfonía | AMCSC
145/6 | | | fl, 2ob, 2fg, 2hn, 2vl,
vla, bso | | en Re M |

VI.5. Varia

| titol | signat | subtitol | parts vocals | parts instrument | mat | notes |
|---|----------------|--|--------------|--------------------------------|------------------------|--|
| Dia 23 julio 1789.
Primer exercicio | AMCSA
s/sig | [Diversos
exercicis de
contrapunt] | | | part 6 fulls
cosits | Sòn el
exercicis de
tots els
opositors.
Pons la 1ª pàg |
| Dia 23 julio 1789.
Segundo exercicio | AMCSA
s/sig | [Diversos
exercicis de
contrapunt] | Tres veus | Tres pentagrames
sense text | part 6 fulls
cosits | Sòn el
exercicis de
tots els
opositors.
Pons la 5ª pag |
| Dia 23 julio 1789
4ª voz. Tercer
exercicio | AMCSA
s/sig | [Diversos
exercicis de
contrapunt] | SATB | | part 6 fulls
cosits | Sòn el
exercicis de
tots els
opositors.
Pons la 1ª pàg |

VI.6. De dubtosa atribució

| TITOL | SIGNAT | SUBTITOL | PARTS
VOCALS | PARTS
INSTRUMENT | MAT | NOTES |
|---|---------------|--|-----------------|---------------------------------------|------------------|---|
| Madre de los
redentores | AMCV
150/7 | Villancico a
nuestra señora de
la Merced a 4 | SATB | fl, 2ob, fg, 2hn, 2vl,
vla, bso | part 13
fulls | porta una altra lletra
dedicada a la Mare
e Deu dels
Desemparats |
| Oh, Juan
dichoso | AMCV
149/3 | Villancico a San
Juan de Ribera a
5 | B, SATB | 2fl, 2hn, 2vl, bso | 19 ps | |
| Oh,
admirable
sacramento | AMCV
150/6 | Verso a 4 | SATB | 2fl, ob, 2fg, 2hn,
2vl, vla, | 16 ps | |
| Te deum
laudamus | AMCV
134/4 | Himno a 9 | SSATB, SATB | 2fl, 2ob, 2fg, 2hn,
2vl, 2vla, bso | 40 ps | |