

**El repertori litúrgic marià a Catalunya  
a finals del segle XVII.  
(Les antífoes marianes majors de l'M 1168 del  
“Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya)**

**Volum I**

**Tesi doctoral  
de  
Josep Maria Salisi i Clos**

**Dirigida pel  
Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

**i amb la tutoria del  
Prof. Dr. Francesc Bonastre i Bertran**

**Departament d'Art  
Facultat de Filosofia i Lletres**

**Universitat Autònoma de Barcelona  
2012**

## VI- Anàlisi comparativa (diacrònica i sincrònica) amb altres autors

**E**n aquest capítol que ara s'enceta no es pretén analitzar les antífones marianes majors més del que ja s'ha fet, sinó que es té la intenció de poder cercar —entre cadascuna de les quatre antífones— punts de contacte o de convergència —o divergència— entre cadascuna de les quatre antífones marianes, de trobar-ne referents sobre la seva elaboració, o de com els compositors solucionen una determinada situació o problemàtica (tenint present l'aspecte geogràfic i cronològic dels diversos autors); també si existeixen, o no, traces comunes dins el conjunt d'obres del fons musical verduní, comparant-les amb altres antífones marianes majors, i a la vegada, poder-ne oferir, a partir d'una panoràmica general de la música occidental de l'època, possibles models o pautes d'estudi sobre aquest tipus de composicions religioses. No es tracta, doncs, de ser ara exhaustius, si més no de apropar-nos al que podríem considerar com, més o menys, el lloc on col·locar als compositors reflectits en el fons verduní dins el seu context més ampli. Per això, es procedirà a triar una sèrie de factors o elements significatius de diverses obres més o menys representatives i triades de diversos autors, per tal d'apropar-nos a una visió de conjunt de les antífones marianes objecte d'estudi.

Per a una primera valoració i comparació sobre les quatre antífones —*Alma Redemptoris mater, Ave Regina, Regina caeli i Salve Regina*—, s'ha optat per observar-ne alguns dels paràmetres comuns i veure'n les afinitats o les diferències de cadascuna de les quatre antífones per separat. En tot cas però, cal tenir present que són unes composicions que s'interpreten en el moment de cloure l'hora de *Completas*, i que el seu text té una extensió determinada, fins i tot, alguna de les antífones és bastant breu

—com és el cas de *Regina caeli*, amb tan sols quatre versets pel que fa al text—, o algunes menys musicades que altres —com en el cas de l'*Alma Redemptoris mater*—. En tot cas però, cal ser conscients de les limitacions que ofereix l'anàlisi només de les catorze antífones estudiades en la present tesi doctoral —tres *Alma Redemptoris*, tres *Ave Regina*, tres *Regina caeli*, i cinc *Salve Regina*—. En realitat, el que es presenta són uns models de treball que permetin aproximar-se, descobrir i valorar aquesta tipologia d'obres; i per no haver de resultar massa extensiu, ha calgut cenyir-se tan sols a aquest nombre d'obres —catorze—, composicions totes elles que pertanyen al conjunt unitari del que es coneix com a “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya.

En aquest sentit, les antífones marianes presenten —com ja s'ha dit anteriorment— un ventall temporal que abasta tot l'any litúrgic, això és: l'*Alma Redemptoris*, del primer diumenge d'Advent fins a la festa de la Purificació (2 de febrer); l'*Ave Regina caelorum*, del 3 de febrer fins al Dimecres de Setmana Santa; el *Regina caeli*, del Dissabte Sant al dissabte de la Pentecosta; i *Salve Regina*, des del diumenge de la Pentecosta fins al primer dissabte d'Advent. Així doncs, l'estudi i el que es pugui extreure de les antífones verdunines, com a mostra, o com a model del que es practicava als centres eclesiàstics durant les celebracions religioses al segle XVII, permet conèixer-ne una bona mostra de la música mariana que s'interpretava a la península, i en concret a Catalunya.

A la vegada, l'estudi de les antífones treballades es pot complementar i/o ampliar amb l'aportació que pugui fer-se de les altres antífones contingudes dins el fons verduní de la Biblioteca de Catalunya, i anant més lluny, amb altres antífones marianes majors de compositors de fora de l'àmbit geogràfic i temporal de les obres analitzades. A més, per tal de veure'n la possible evolució o variació que sofriren aquestes obres tant abans com després de l'època que s'estudia en aquest treball doctoral —finals del segle

XVII—, caldrà remetre's també a les composicions de diversos autors d'àmbits geogràfics ben distanciats i diferenciats entre ells. S'ha de tenir en compte què, donat que les antífonas marianes triades pertanyen a la litúrgia catòlica, apostòlica i romana, aquest fet ha deixat fora del nostre àmbit alguns compositors i àrees geogràfiques concretes no catòliques. Sóc conscient de que el treball que es pugui fer en aquest sentit no podrà ser exhaustiu ni, fins i tot, potser molt representatiu; però, malgrat tot, ha semblat interessant, a manera d'experiment o de prova de laboratori (d'experiència pilot, podríem dir), una vegada estudiades les peces verdunines soles, i entre sí, poder oferir una altra panoràmica, una mica més ampla, que pugui col·locar la música verdunina, local, en un context, d'aquell moment, internacional.

La idea ha estat escollir compositors forasters (en la seva majoria, estrangers) anteriors a l'època objecte d'estudi (últim quart de segle XVII i primers anys de segle XVIII), després, altres d'estrictament coetanis dels nostres compositors treballats, i finalment, un tercer bloc de compositors posteriors, tot tractant d'oferir diferents extraccions pel que fa a l'àmbit compositiu: alemany, francès, italià, i hispànic en el seu sentit més ampli.

A la vegada, en el moment de fer la tria dels autors i de les obres, s'ha tingut present de triar-ne obres —quan això ha estat possible— dels autors més destacats del moment. Tot i així, cal tenir present que no tots els autors més o menys coneguts o representatius de cada moment o àmbit geogràfic varen compondre les quatre antífonas marianes —alguns només en composaren alguna—. En aquest cas però, el criteri d'elecció ha estat el de fer-ne una “cata”, un tastet, una tria el més diversificada possible, tenint present sempre la dificultat en l'obtenció de les partitures de les obres d'alguns dels autors. El que sí ha estat considerat és que les obres triades havien de

presentar-se sempre en la versió que s'apropés més a l'original, fet aquest que ens apropa molt més directament a la creació de l'autor.

Cal tenir present també que en la tria s'ha preferit oferir un ventall el més ampli possible pel que fa a veus i instruments, passant des d'una sola veu amb acompanyament instrumental fins a la policoralitat; aquest fet, permet poder-ne obtenir una mostra el més variada possible de cadascuna de les quatre antífones marianes majors.

### ***Alma Redemptoris mater:***

La primera de les quatre antífones marianes majors —segons el seu ús en el cicle litúrgic— és l'*Alma Redemptoris mater*, i possiblement, aquesta antífona sigui la que menys s'hagi musicat en l'època que estem tractant, i encara menys, pel que fa als compositors posteriors a les obres verdunines. Podria haver decaïgut l'atenció sobre aquesta composició (concebuda principalment per a l'Advent i el temps immediatament posterior al Nadal), potser per tal de no treure protagonisme —o, al contrari, per donar-los-hi més rellevància— a les festivitats de Nadal? S'ha de tenir en compte, a més, que durant el temps de l'Advent, els compositors ocupats en l'àmbit eclesiàstic, tindrien molta feina amb la preparació (la composició, els assaigs, la supervisió de la impressió de fulles volants amb els textos que anaven a musicalitzar...) de la seva participació en les festes nadalenques, com, de fet, consta molt sovint per la documentació conservada arreu.

En els manuscrits musicals M 1168, M 1637 i M 1638 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, s'hi troben dinou musicalitzacions a vèries veus —entre cinc i deu veus— de l'antífona *Alma Redemptoris mater*; en concret són: sis obres a 5 veus de

Joan Prim<sup>732</sup>; dues d'anònimes<sup>733</sup>; quatre a 6 veus, de Josep Martí<sup>734</sup>, de Magí Nuet<sup>735</sup>, de Francesc Soler<sup>736</sup>; quatre a 8 veus, de Miquel Casals<sup>737</sup>, de Francesc Soler<sup>738</sup>; quatre a 9 veus, d'Anton Font<sup>739</sup>, de Rafel Simon<sup>740</sup>, de Francesc Soler<sup>741</sup>; i una a 10 veus, de Josep Soler<sup>742</sup>.

Com ja s'ha esmentat, d'aquestes antífones verdunines se'n va triar tres per a fer-ne l'anàlisi i l'estudi de les antífones *Alma Redemptoris mater*, estudi presentat en el capítol anterior. En la següent taula es presenten alguns dels trets particulars de cadascuna de les tres antífones treballades per tal de veure'n els aspectes concordants i/o discordants entre elles —extensió, durada aproximada en minuts, veus o parts, la plantilla usada pel compositor, les diverses seccions i temes o motius, etc.—. A la vegada s'hi presenta també el percentatge pel que fa al nombre de compassos en que intervenen cadascun dels *coros* en la composició, en aquest sentit es veurà la participació en major o menor mesura d'aquests *coros* i la importància que l'autor en dóna a cadascun.

**Taula 52**

	<b>Magí Nuet</b> (1677)	<b>Josep Martí</b> (1695)	<b>Miquel Casals</b> (17. 2d)
Extensió	87 cc.	86 cc.	102 cc.
Durada (aprox.)	2.50'	3'	3.15'
Veus o parts	6	6	8
Plantilla	<i>Coro 1º: Tiple, Tenor;</i>	<i>Coro 1º: Tiple, Tenor;</i>	<i>Coro 1º: Tiple 1º, Tiple</i>

<sup>732</sup> M 1168, pp.772-773; M 1637-I/2; M 1637-III/18; M 1637-I/29 – IV/14, 15, 16, 25 – VI/28, 30 – VII/7.

<sup>733</sup> M 1637-I/7, 18 – IV/4, 15, 17, 29 – VI/25; M 1637-II/57.

<sup>734</sup> M 1168, pp.122-123 (estudiada en el present treball); M 1637-V/23.

<sup>735</sup> M 1168 pp.186-188 (estudiada en el present treball).

<sup>736</sup> M 1638, pp.442-446.

<sup>737</sup> M 1168, pp.417-419 (estudiada en el present treball) i M 1637-I/17 – IV/16.

<sup>738</sup> M 1637-IV/16 – VI/19; M 1638 pp.132-133.

<sup>739</sup> M 1637-I/20, VII/4; M 1637-III/24, IV/17, 23, 27 – V/9, 17 – VI/10 – VII/2.

<sup>740</sup> M 1638, pp.65-67.

<sup>741</sup> M 1638, pp.15-16.

<sup>742</sup> M 1637-V/28.

	<i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>	<i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>	<i>2º, Alto, Tenor; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>
Seccions	4	9	6
Signe “indicial”	C - $\phi$ 3/2 - C	C	C - $\phi$ 3/2 - C
Temes o motius	10	9	8
Motius gregorians	-	-	-
Tons o modes (a la transcripció)	Do, per natura, en claus altes: 8è to segons Nassarre / 12è segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa	Fa, per bemoll, en claus altes: 5è to segons Nassarre / 5è accidental segons Lorente / 11è transportat segons Cerone, Valls i Rabassa	Fa, per bemoll, en claus altes: 5è to segons Nassarre / 5è accidental, segons Lorente / 11è transportat segons Cerone, Valls i Rabassa
Participació dels coros	<i>Coro 1º: 88 %, Coro 2º: 70 %</i>	<i>Coro 1º: 67 %, Coro 2º: 67 %</i>	<i>Coro 1º: 80 %, Coro 2º: 60 %</i>

En concret però, i prenent les tres obres analitzades en aquest treball —la de Josep Martí, de Magí Nuet i de Miquel Casals— es pot destacar que les tres composicions, pel que fa a l’extensió, tenen un nombre aproximat de compassos (86, 87 i 102 respectivament)<sup>743</sup>. També la durada de les tres peces és molt semblant, com també succeeix en el cas del nombre de veus triat pels compositors, dels tipus de compàs, la participació dels cors, el nombre de temes o motius utilitzats, la manca de referències a la melodia del cant pla, l’ús dels tons (tots ells en Do, sense alteracions, o en Fa amb un únic bemoll, tonalitats molt senzilles i que permetien ser doblades instrumentalment, fins i tot amb instruments transpositors com les xeremies), etc. Amb tot això, podem concloure que existia, veritablement, una certa regularitat en la manera de concebre i d’escriure aquest tipus de composició, potser un “model” de composició no escrit però potser sí transmès oralment de mestres a deixebles, que va originar una certa “tipologia” de composició pel que fa a l’*Alma Redemptoris mater*, una peça que,

<sup>743</sup> En aquest cas, l’obra de Casals, amb més participació de mitjans que les altres dues obres —a 8 veus o parts— té una mica més d’extensió que les altres dues composicions —de 6 veus cadascuna—. Aquestes tres composicions difereixen però també una mica en el tractament arquitectònic de l’obra: en 9, 4 i 6 seccions respectivament.

pel que s’ha vist, no va gaudir de gaire predicament entre els compositors, limitats aquí, pel que es pot deduir, a fer una tasca artesanal, purament “d’ofici” (sense que allò no signifiqui, és clar, que cada compositor no hagi pogut deixar, amés, la seva empremta personal i, inclús, fins a cert punt, artística).

Malgrat això, el tractament musical donat a cadascuna de les parts (és a dir, l’exploració musical que, de manera personal i intransferible, fa el compositor d’un text fix i que no canvia, un text immutable), sí que es diferencia en cada una de les obres, la qual cosa suggereix que els autors presentats sí que varen tractar, almenys, d’individualitzar una poc la seva feina. Tot això es pot comprovar a la taula següent, on es mostra de manera acolorida l’extensió del text dins de cada secció de les tres *Alma Redemptoris mater* analitzades.

**Taula 53**

Magí Nuet	Josep Martí	Miquel Casals
(secció A, 15cc.) <b>Alma</b>	(secció A, 11cc.) <b>Alma Redemptoris mater.</b>	(secció A, 16cc.) <b>Alma Redemptoris mater,</b>
(secció B, 29cc.) <b>Redemptoris mater,</b> <b>quae pervia caeli porta</b> <b>manes,</b> <b>et stella maris,</b> <b>succurre cadenti,</b>	(secció B, 7cc.) <b>quae pervia caeli porta manes,</b> <b>et stella maris,</b>	<b>quae pervia caeli porta manes,</b> <b>et stella maris,</b>
(secció C, 10cc.) <b>surgere qui curat populo:</b>	(secció C, 10cc.) <b>succurre cadenti,</b>	(secció B, 14cc.) <b>succurre cadenti,</b> <b>surgere qui curat populo:</b>
(secció D, 33cc.) <b>Tu quae genuisti,</b> <b>natura mirante,</b> <b>tuum sanctum Genitorem:</b> <b>Virgo prius ac posterius,</b> <b>Gabrielis ab ore</b> <b>sumens illud ave,</b> <b>peccatorum miserere.</b>	(secció D, 11cc.) <b>surgere qui curat populo:</b>	(secció C, 13cc.) <b>Tu quae genuisti,</b> <b>natura mirante,</b>
(total, 87cc.)	(secció E, 5cc.) <b>Tu quae genuisti,</b> <b>natura mirante,</b>	(secció D, 15cc.) <b>tuum sanctum Genitorem:</b> <b>Virgo prius ac posterius,</b>
	(secció F, 16cc.) <b>tuum sanctum Genitorem:</b>	(secció E, 11cc.) <b>Gabrielis ab ore</b>
	(secció G, 11cc.) <b>Virgo prius ac posterius,</b>	(secció F, 33cc.) <b>sumens illud ave,</b> <b>peccatorum miserere.</b>
	(secció H, 3cc.) <b>Gabrielis ab ore</b>	(total, 102cc.)
	(secció B, 23cc.) <b>sumens illud ave,</b> <b>peccatorum miserere.</b>	
	(total, 86cc.)	



L'antífona *Alma Redemptoris mater* de Magí Nuet es pot desglossar en quatre seccions, presentant un inici certament desmesurat en relació a la resta del text de l'obra, això és l'*Alma* inicial, una salutació que ocupa els quinze primers compassos de la composició. En realitat però el text es reuneix fonamentalment en dos grans blocs i dues seccions en cada bloc, tal com en veu en la taula anterior; això és, un bloc en dues seccions: en colors vermell i verd la primera, i en blau i fúcsia la segona. Ambdós grans blocs no suposen massa rellevància textual —és quasi testimonial, un text seguit, sense massa pretensions, i sense canvis—, però amb molta importància musical, ja que talment condensen musicalment el missatge simbòlic de tota l'obra: *Alma*, “Santa Mare del Redemptor... porta del cel... estrella del mar...; vine en socors del teu poble... i apiada't dels pecadors”. L'obra de Nuet presenta de manera concisa en els dos grans blocs el doble sentit del text de l'antífona: primerament el de lloança, i després, el de súplica.

Per altra banda, Josep Martí, en la seva antífona en fa una dissecció gairebé extrema del material que presenta, pràcticament, cada frase del text es correspon amb una frase musical (vers els 10 cc.). Tot i així, en el centre de l'obra (en color gris a la taula anterior) en comprimeix el text —dues frases en 5cc.—, i en el final (també en gris) el “dilata”, ara són també dues frases, però aquest cop en 23cc. La resta de l'obra manté una estructura bastant equilibrada (entre 10 i 16cc.), no obstant, cap al final de l'antífona (i en color groc), presenta una frase de 3cc. sense donar-li massa importància; es tracta de la frase “Gabrielis ab ore”, que passa com de puntetes, de manera ràpida, com traient-li importància. Sembla ser que Josep Martí aquí no dóna rellevància a la nova de l'arcàngel, sembla que no concebi l'obra como una Anunciació, i en canvi, sí que li dona importància al color gris final (amb 23cc.): *pecctaorum miserere* (tinguis

pietat de nosaltres, els pecadors...), on clama la intercessió de Maria, l'advocada dels humans.

Miquel Casals organitza de manera més racional la musicalització del text, pràcticament dues frases per a cada 13 compassos aproximadament. Però tot i així, tracta diferent l'inici i el final de l'obra: al principi, reuneix major quantitat de text (tres frases, en un extens enunciat) en tan sols 16 compassos (en color vermell a la taula anterior); en aquest sentit doncs, pot arribar a semblar que li tregui importància a aquest text. Però, en contraposició, al final de l'obra en "dilata" la musicalització (ara en color verd ampolla): són dues frases per a 33 compassos de musicalització —el doble dels compassos de l'inici—. Novament, tal i com es pot veure en les altres dues obres anteriors, Miquel Casals dóna més importància al "peccatorum miserere" (tinguis pietat dels pecadors) del final de l'obra, aquest amb 33 compassos.

La plantilla vocal i/o instrumental que aquestes obres presenten no sobresurt del que és habitual en el període del barroc musical en que han estat escrites les composicions, això és, un *Coro 1º* a dues o a quatre veus o parts, i un *Coro 2º* a quatre veus; donant més importància, a nivell de participació, al *Coro 1º* que al *Coro 2º* (segons els percentatges d'intervencions que ja s'han vist). Sí que en destaca però l'*Alma Redemptoris mater* de Josep Martí, on els dos *coros* hi tenen idèntica intervenció a l'antífona, característica aquesta que permet veure la intenció de l'autor per tal de donar la mateixa importància a la participació dels dos *coros*, tenint present però, que la diferència radica principalment en el volum sonor: dues veus en el *Coro 1º*, *versus* quatre en el *Coro 2º*. En aquest sentit, els dos *coros* es presenten de manera dialogant: el *Coro 1º* enceta els temes o motius i el *Coro 2º* els reafirma i desenvolupa, en certa manera, una exposició-reafirmació, quasi de manera *antifonal* per tal de donar més representativitat i rellevància al text i que aquest incideixi en els fidels.

Les tres obres presenten de manera diferenciada la participació dels *coros* que intervenen a la composició. En el cas de Nuet, el *Coro 1º* pren un percentatge de participació de 88% enfront del *Coro 2º* que en pren un poc més, en aquest cas, un 70%, amb una diferència d'un 18% entre els dos *coros*. De manera similar es troba a l'*Alma Redemptoris* de Casals, en aquesta obra el *Coro 1º* pren un 80% de participació, i el *Coro 2º*, un 60%, això és un 20% de diferència (molt similar al 18% de l'obra de Magí Nuet). Ara bé, en l'antífona de Josep Martí, ens trobem que els dos *coros* tenen idèntica participació, un 67%. Això ens ve a indicar la importància que donen al *Coro 1º* enfront del *Coro 2º* tant Nuet com Casals, ja que es tracta del *coro* —*Coro 1º*— que presenta els temes que es troben a la composició, a més de tractar-se de *coros* de veus solistes (un *coro* amb un paper protagonista, un paper rellevant, molt més que el *Coro 2º*), els que estaven situats en un espai diferenciat del segon *coro*. Mentre que en l'obra de Martí (cronològicament, la posterior) els dos *coros* tenen ja la mateixa rellevància (en un esquema “concertato” que recorda ja lleugerament la contraposició de masses sonores, com als concertos grossi); així doncs, Martí n'equilibra la participació dels dos *coros*, apartant-se així del que era comú fins llavors en l'època, la preeminència dels solistes, dels cantors, dels que tenien un lluïment major en la interpretació de l'antífona (i, així, Martí es presenta com una mica més “modern”... —la qual cosa, a més, es relativament lògica, ja que és una mica posterior en el temps—).

Pel que fa als temes o motius musicals que s'hi troben, aquests són d'un nombre similar en les tres *Alma Redemptoris*, això és, 9, 10 i 8 temes o motius breus. Tots ells es presenten de manera més aviat breu, de sis a deu compassos, tot i que també se n'hi troba algun de quinze compassos. Principalment els temes són presentats pel *Coro 1º* i de manera imitativa, responent el *Coro 2º* gairebé sempre homofònicament. Aquest és un procediment enfàtic, no taxatiu però, i que cerca la intencionalitat de “convèncer”

als fidels: el *Coro 2º* repeteix a curta distància el que acaba d'exposar el *Coro 1º*, i després, els dos *coros* a la vegada (procediment emprat ja en els cors grecs) ho ratificaran: es busca adoctrinar a l'audiència (“docere” per una banda, i “convincere” per l'altra), als assistents a l'acte, es tracta a la vegada de convèncer-la d'una manera no explícita (subtil, amagada), esperant que al final, en quedi un pòsit, una sensació mariana i cristològica en la mentalitat de l'oient i del fidel.

A la vegada, les *Alma Redemptoris* estudiades no presenten cap semblança ni cap relació amb les melodies gregorianes de la mateixa antífona, fet que en atansa a unes obres creades totes elles de nou, sense guiar-se ni usar cap motiu temàtic pertanyent a les pròpies antífoes gregorianes, ni sobre cap *cantus firmus*.

Aquestes obres són de creació pròpia, sense les imposicions de les mateixes antífoes en cant pla ja establertes en l'ús litúrgic des de temps. Els oients ja estaven acostumats a escoltar les melodies gregorianes, i tot i així, el compositor els cridarà l'atenció emprant melodies i harmonitzacions desacostumades, “novedoses”, de nova factura, i que segurament, atrauran l'atenció dels oients. Aquest fet, en un altre tipus d'obres litúrgiques, podria ser gairebé inconcebible, però aquí, el mestre s'ho pot permetre: no està tan subjecte a la rigidesa d'una tradició litúrgica de segles; en aquest cas, el context esdevé més relaxat (es tracta d'una antífona per a les completes dels dissabtes d'Advent), i tal vegada, s'escriuen les antífoes en la forma que recorda en certa manera el motet (com a obres imitatives, en les que es desplega el contrapunt; o bé, tot i salvant les distàncies, en el cas dels *villancicos*), com si es tractés d'uns himnes i/o cants d'alabança o lloança. Encara què, en aquest cas, no son de plena lloança, sinó més aviat de súplica, i a la vegada, també se'ls hi dóna un caràcter positivista: és una súplica, però una súplica amb una certa alegria, plena d'esperança.

Tanmateix, els motius temàtics, en certa manera no tenen recordança ni semblança del gregorià perquè són per a un moment relativament relaxat, un moment d'espiritualitat íntima, mirífica, poètica, lírica, contemplativa... “Alma” pot esdevenir un llenguatge poètic, sense concretar res, de caràcter simbòlic; curull d'aspectes impersonals, com ara, la bondat, la dolçor, l'esperança, etc. Uns aspectes que coincideixen plenament amb l'esperit contrareformista espanyol —catòlic, apostòlic i romà— del moment en que ens trobem (finals del segle XVII); i certament allunyat del protestantisme, en el sentit que no són aspectes incisius, que no es plantegen, no es pregunten o qüestionen els fets religiosos i ascètics que promulga l'església romana, limitant-se a “contemplar” com ho fa aquesta buscant un estat de l'ànima que es lliuri a la meditació i unió amb Maria i, en el fons, amb Déu.

Les tres *Alma Redemptoris* estudiades estan escrites pràcticament totes tres amb signe de compàs de mig cercle, en “C” (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*), exceptuant-ne en dues de les antífonas, i on en tan sols una frase es presenta el signe “ $\phi 3/2$ ” —*compàs partit de proporció major*—. A la taula següent es mostra la distribució del compassos en les tres antífonas: en color gris el compàs de *mig cercle*, i en color blau el de *proporció major*.

Curiosament, en les dues antífonas en que s'hi troba el compàs ternari, s'hi pot veure que, aquest signe indicial s'usa en moments estratègics del text, just en els punts en els què, anteriorment —a la taula 54—, s'ha vist que hi posava una particular atenció (com en el *surgere qui curat populo* de l'*Alma Redemptoris* de Magí Nuet —en dita taula, durant 10 compassos i en color blau—; i en el *Gabrielis ab ore* de l'antífona de Miquel Casals —durant 11 compassos i en color gris—). Ara bé, en el cas de Magí Nuet, el ternari es col·loca a la meitat de l'obra (en quant al text), segurament per tal de cridar l'atenció sobre aquest terme —*surgere*— (es passa del binari al ternari just en

aquest indret, quan el poble “sorgeix” —es vol aixecar— de la seva entrebancada i la seva caiguda. En aquest sentit, hi ha una sensació de trastocament i es presenta en un canvi d’accentuació —de balanceig o titubeig— i amb una sensació de major velocitat—. Posteriorment, en “Tu quae genuisti...” es tornarà a la monotonia anterior (al binari), de manera que, on es troben els deu compassos en ternari, aquests actuaran com una mena de subratllat musical del discurs compositiu, que es realçarà el text de l’antífona.

**Taula 54**

Magí Nuet	Josep Martí	Miquel Casals
<p>(C) <i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, (44cc.)</i>  <math>(\varnothing 3/2)</math> <i>surgere qui curat populo: (10cc.)</i>            (C) <i>Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere. (33cc.)</i></p>	<p>(C) <i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat populo: Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere. (86cc.)</i></p>	<p>(C) <i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat populo: Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, (58cc.)</i>  <math>(\varnothing 3/2)</math> <i>Gabrielis ab ore 11cc.)</i>            (C) <i>sumens illud ave, peccatorum miserere. (33cc.)</i></p>

En el cas de Casals però, el passatge en ternari es desplaça cap al final de la composició, aproximadament, envers els dos terços de l’obra (58cc. +11cc. + 33cc.), de manera que es genera una relació de *tripla real* (3 a 1, o la proporció *tripla*, o el que seria l’interval de 12a), quan el text diu: “Gabrielis ab ore” (de la boca de Gabriel). En quant a la notació, es passa de C a proporció major, i després, torna a C; a la vegada però, es genera de nou una relació matemàtica en l’estructuració de l’obra pel que fa als

passatges en un o altre tipus de compàs; aquest cop, es tracta de la *sesquiàltera* — l'interval de cinquena (3 a 2)—. A més, es tracta de la musicalització de tan sols tres paraules i en una extensió d'11 compassos (11 a 3 el que seria la proporció *tripla superbi parciens tercia*), donant-li una destacada importància musical a quelcom que, en aparença, textualment en té poca rellevància —“Gabrielis ab ore”—. De manera que, en aquesta obra sí que sembla ser que es subratlla el tema de l'anunciació de l'arcàngel, fet que encaixa molt bé en el temps d'Advent on s'interpretava l'antífona. A la vegada, i curiosament, en aquest punt de la composició s'hi troben, a part de les ja esmentades, altres proporcions matemàtico-musicals, com ara: els 11 compassos del *Gabrielis ab ore* enfront als 33 compassos del text final que li segueixen —aquests en color gris a la taula 54—, esdevenint la relació 33/11 o el que seria 3/1, la proporció *tripla*. Cal recordar també que Magí Nuet presentava una darrera secció de 33 compassos —ja s'ha vist anteriorment, i amb prou profusió, el simbolisme cristològic del nombre trenta-tres—, i també, com en l'antífona de Casals, anotat en compàs de *compasillo*.

En l'*Alma Redemptoris* de Magí Nuet i de Miquel Casals es dona el cas que contenen de manera molt aproximada el mateix nombre de compassos en el signe de *proporció major* (10 i 11 cc.), i els que segueixen, ara en “C”, són justament 33cc. en cadascuna de les antífonas (33, un nombre simbòlic dins el cristianisme, els anys de Crist, o bé 3 i 3, fent també doble referència al símbol de la trinitat, etc.). Ara bé, en aquests dos casos sí que hi ha una destacada diferència, i és en el nombre de versets que contenen els trenta-tres compassos de cada antífona: en la de Magí Nuet en aquests compassos s'hi contenen set versets de l'antífona, mentre que en la de Miquel Casals, tan sols dos versets en el mateix nombre de compassos, en una clara intenció de demanar amplament la intercessió de Maria de manera repetida i insistent (vegeu-ho a la taula). Per tant doncs, Magí Nuet es destaca més (segons el nombre de compassos) per

esplaiar-se musicalment en els quaranta-quatre primers compassos —on es fa una salutació més extensa a Maria— amb cinc versets del text, que ens els trenta-tres següents, on sembla que el text sigui més descriptiu, just a l'inrevés de Miquel Casals.

Un altre punt de coincidència entre les *Alma Redemptoris* de Magí Nuet i de Miquel Casals és la de la participació dels *coros*. Si en el cas de Josep Martí ja s'ha vist que la participació dels dos blocs sonors era idèntica, ara en les antífones de Nuet i de Casals hi predomina molt més el *Coro 1º* que el *Coro 2º*. Aquesta participació vindria a ser d'un 88 % del total de la composició —en el *Coro 1º*— enfront d'un 70 % —en el *Coro 2º*— en el cas de Nuet; i d'un 80 % enfront d'un 60 %, respectivament en cadascun dels dos *coros*, en el cas de Casals. Així doncs, és el *Coro 1º* que interpreta una major part del text de l'antífona, seguint el fet que sigui aquest *coro* qui presenti els motius i els temes que van apareixent en el decurs de l'obra.

A la vegada, pel que fa als tons o modes en que estan escrites les *Alma Redemptoris* estudiades, ja s'ha plantejat en la breu valoració de les tres antífones, i on es mostra que en el to de Fa, per bemoll i en claus altes —5è to / 5è to accidental / l'11è to transportat— és el to que predomina en sis antífones *Alma Redemptoris* conservades —entre elles, les antífones de Josep Martí i Miquel Casals—. Li segueix el 12è to transportat, això és en Fa, en claus baixes i per bemoll (transportat una 5a baixa de Do), amb cinc antífones conservades. I després es troba el 12è to transportat —en Fa, en claus altes, per natura—, en quatre antífones conservades. Així doncs, es veu que hi ha unes preferències —segons les obres verdunines— per escriure en certs tons, com ara, el 5è to / 5è to accidental / o l'11è, un to que ens apropa ja a la idea de tonalitat, un element nou que ja començava a insinuar-se i que es desenvoluparia profusament en els anys posteriors.



Sembla ser que les tres antífones són unes composicions més aviat “funcionals” destinades pròpiament a les celebracions litúrgiques festives, sense massa pretensions, escrites seguint els “patrons” habituals de l’època, sense despuntar en desmesura, però tot i així, s’hi denota un cert caràcter creatiu i narratiu, potser personal, però sempre amb una intencionalitat de desenvolupar el missatge del text.



Com ja s’ha dit, la intenció d’aquest capítol és la d’ampliar-ne el coneixement i l’estudi de les antífones marianes majors dins un espai temporal concret, durant la segona meitat del segle XVII a Catalunya, i per extensió, a tot l’àmbit hispànic, i fins i tot panamericà. Així doncs, a més de les comparacions entre les composicions verdunines de l’M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, he cregut adequat comparar-les també amb les d’altres autors forasters per tal de trobar-hi, punts de concordança o de discordança amb aquelles i, a la vegada, veure’n l’evolució que aquestes antífones han sofert dins d’un període de temps molt més ampli, una etapa que abasti l’abans i el després de les obres verdunines.

Les tres *Alma Redemptoris mater* estudiades es comparen en alguns aspectes amb les obres de destacats autors anteriors a la composició de les obres verdunines, autors com ara: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomàs Luis de Victoria i Ruggiero Giovannelli. La comparativa s’amplia amb autors coetanis a les composicions del “Fons Verdú”, com Isabella Leonarda, Giovanni Legrenzi i Marc-Antoine Charpentier; i

també es compara amb les antífonas d'autors immediatament posteriors, autors com ara: Nicolas Bernier i Jan Dismas Zelenka<sup>744</sup>.

La tria d'aquests autors, en concret vuit compositors, ha estat feta, seguint certs criteris: principalment, perquè tots ells foren uns autors que centraren una gran part — per no dir alguns de manera exclusiva—, de la seva tasca de creació musical al servei de l'església; també que fossin autors que representessin diversos ambients geogràfics de l'època que es tracta, uns àmbits geogràfics on la religiositat catòlica, apostòlica i romana hi tingué un paper molt destacat dins l'ambient contrareformista de l'època (Itàlia, Espanya, França i l'Alemanya catòlica); a la vegada, que també hi fos present l'aportació instrumental, com a element integrat dins el discurs musical de l'obra.

Cal tenir present però, que en alguns moments, no ha estat una tasca fàcil cercar l'antífona *Alma Redemptoris mater* en autors posteriors a les composicions verdunines. Sembla ser, com si puntualment, la composició d'aquesta antífona hagués anat minvant a mesura que avançava el temps; o si més no, sembla que no hagués tingut tanta transcendència com les altres tres antífonas marianes majors —*Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* i *Salve Regina*—. A la vegada, tot i tenir constància d'autors força destacats en el seu moment que sí composaren aquesta antífona (com ara Georg Frederic Händel, Johann Fux o Michael Haydn, autors de l'àrea germànica i anglesa), malauradament, l'intent d'aconseguir les partitures d'algunes de les seves *Alma Redemptoris* ha presentat dificultats gairebé insalvables, fet que ha permès decantar la tria cap als autors que aquí es presenten. Tot i així, cal considerar que la música dels autors triats del període posterior, no desmereix en cap moment de tenir-la en poca consideració, ans al contrari, ni tampoc com a substitutiva de les *Alma* d'altres autors molt més considerats i valorats musicalment, almenys avui en dia.

---

<sup>744</sup> Les composicions dels autors anteriors, coetanis i posteriors que es presenten i analitzen en aquest capítol, es troben al volum III d'aquesta tesi.

En un ordre cronològic, primerament es presenten els autors anteriors a les obres verdunines, després els que són coetanis, i darrerament els compositors posteriors al fons verduní. Així doncs, el primer dels autors amb qui s'inicia la comparació és Giovanni Pierluigi da Palestrina<sup>745</sup>. D'aquest autor romà es presenta un *Alma Redemptoris mater* escrita a doble cor, concretament, a vuit veus en dos cors: en el *Chorus I*, s'hi troben les parts de *Cantus*, *Altus*, *Tenor* i *Bassus*; i al *Chorus II*, les parts de *Cantus*, *Altus*, *Tenor* i *Bassus*. Aquesta obra, tot i que es presenta escrita a vuit veus reals, en definitiva es pot considerar que està escrita a quatre veus; això és degut a que, una primera secció la interpreta el *Chorus I*, mentre el *Chorus II* no intervé; li segueix

---

<sup>745</sup> No caldria fer una biografia del mestre italià, però, simplement com a recordatori, faré una petita síntesi de la seva trajectòria. Giovanni Pierluigi da Palestrina (\*Palestrina, 1525; †Roma, 1594). És un dels compositors més destacats del renaixement musical italià (romà). La seva obra es compon d'una extensa producció musical, pràcticament tota ella de caire religiós. D'infant forma part com a cantor de la capella de Santa Maria la Major (1537), a Roma, i posteriorment, el 1544 és nomenat organista a la catedral de la seva vila natal, Palestrina. L'any 1551 pren el càrrec de mestre de capella a la Capella Giulia del Vaticà, sota el pontificat de Juli III (papa entre 1550 i 1555), qui havia estat bisbe de la seu suburbicària de Palestrina, i que, per tant, era coneixedor de les habilitats musicals del jove Giovanni Pierluigi. El 1555 és promogut per a exercir el càrrec de mestre de capella a la Capella Sixtina, però en pujar al papat Pau IV (pontífex entre 1655-1659), a Palestrina se'l destitueix del seu càrrec per la seva condició de casat, i possiblement també per haver compost anteriorment obres de caràcter profà [?]. El mateix any (1555) passa a ser mestre de capella a Sant Joan de Laterà, i entre 1560 i 1566, es troba exercint la seva tasca musical a Santa Maria la Major, i a la vegada, al *Seminario Romano* (del 1566 al 1571). El 1568 és proposat com a mestre de capella a la cort vienesa de Maximilià II (\*1527; †1576), a la vegada que, entra en contacte amb Guglielmo Gonzaga, duc de Mantua (\*1538; †1587), però la seva intenció de treballar a les dues capelles musicals no arriba a bon fi. El 1571 torna de nou a la Capella Giulia. El 1577, en el context del Concili de Trento, i juntament amb Annibale Zoilo (\*1537; †1592), rep l'encàrrec de Gregori XIII (1572-1575) per tal de dur a terme la revisió de les melodies gregorianes de l'antifonari i del gradual romans. El 1554 publica la seva primera col·lecció de composicions, el *Misarum Liber primus* i un madrigal que apareix en una col·lecció antològica veneciana. Durant la seva vida edita sis llibres de misses, amb quaranta-una misses en total, i set volums amb cent setanta-set obres diverses; també publica una col·lecció d'himnes per a tot l'any litúrgic (*Hymni totius anni secundum Sanctae Ecclesiae* [1589]), un llibre de lamentacions (1588), un volum de Magníficats (1591), un volum d'ofertoris (1593), i un volum de lletanies (1593, avui dia desaparegut). Després de la seva mort (el 1594), i fins el 1601, encara es publicaren set volums més de les seves misses. Possiblement, l'obra que li va donar més renom fou la *Missa Papae Marcelli*, escrita el 1555 i publicada el 1567; aquesta missa va ser dedicada al pontífex Marcel II (1555), un pontificat que durà tan sols vint-i-dos dies. Així doncs, la seva obra conservada es compon de cent quatre misses, més de tres-cents setanta motets, uns seixanta himnes, trenta-cinc magníficats, seixanta vuit ofertoris, quatre o cinc sèries de lamentacions, i més de cent quaranta madrigals. Palestrina esdevé un dels compositors més destacats del seu temps —símbol i model del classicisme a la polifonia—, i la seva posició dins la música del catolicisme contrareformista és de destacada rellevància, a la vegada, en serà la pauta i la guia de molts compositors que el succeiran. De la seva música en destaca, entre diversos trets, el moviment natural de les veus, la transparència de la seva textura, la sensació equilibrada de la polifonia i l'encarnació dels ideals espirituals de la Contrareforma. En aquest sentit, vegeu: -LOCKWOOD, Lewis; O'REGAN, Noel; OWENS, Jessie Ann: "Palestrina, Giovanni Pierluigi da", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. *Ob. cit.*, vol. 18, 2001, pp.937-957. -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: "Palestrina, Giovanni Pierluigi, da", a *Gran Enciclopèdia de la Música*. *Ob. cit.*, vol. 6, 2002, p.s/n. -ACKERMANN, Peter: "Palestrina, Giovanni Pierluigi, da", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Ob. cit.*, vol. 13, 2005, pp.7-46.

una segona secció on canta només el *Chorus II*; i per acabar, una tercera secció on intervenen els dos *Chorus*, ara doblant-se cadascuna de les veus de cada cor, com si en el fons es tractés d'un sol *Choro* (això és, *Cantus* amb *Cantus*, *Altus* amb *Altus*, *Tenor* amb *Tenor* i *Bassus* amb *Bassus*)<sup>746</sup>. En el fons, més que una obra pensada i escrita, tal i com es presenta, a la manera bicoral, amb dos cors ben diferenciats i espaiats, del que es tracta és d'una obra escrita de manera antifonal —amb una alternança entre els dos cors—, iniciant l'obra el primer cor, responent el segon cor i acabant a l'uníson els dos cors a la vegada. Aquesta antífona es presenta dividida en tres seccions ben diferenciades i amb una extensió total de 45 compassos (vegeu la taula següent).

De Tomàs Luis de Victoria<sup>747</sup> es presenta una antífona *Alma Redemptoris mater* escrita a cinc veus, això és per a *Tiple*, *Alto*, *Tenor 1º*, *Tenor 2º*, i *Bassus*. L'obra, amb un total de 122cc., es divideix en dos grans blocs i en sis seccions, tres en cada bloc<sup>748</sup>.

---

<sup>746</sup> Aquesta *Alma Redemptoris mater* es troba publicada a: -ESPAGNE, Franz (ed.): *Pierluigi da Palestrina's Werke*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1968, vol. VII, pp.73-75.

<sup>747</sup> Tomàs Luis de Victoria (\*Àvila, 1548c.; †Madrid, 1611). D'infant va ser cantor a la catedral d'Àvila vers el 1556 i fins el 1665, any en que es desplaça a Roma per tal d'ampliar la seva formació acadèmica i musical. A Roma ingressa al *Collegium Germanicum*. A la vegada, seguei els seus estudis al *Seminario Romano* on coincideix amb Palestrina qui exercia de mestre de capella en aquesta institució. El 1569 ocupa el càrrec d'organista a l'església de Nostra Senyora de Montserrat, a Roma, així com a la capella privada de l'arquebisbe Otto Truchsess von Waldburg (\*1514; †1573). El 1671 dona ensenyança musical al *Collegium Germanicum*, essent-ne nomenat mestre de capella aquell mateix any. El 1575 és ordenat diaca, i l'any següent, el 1576, deixa la plaça de mestre de capella i ingressa a la *Congregazione dei Preti dell'Oratorio*, liderada per sant Felip Neri (\*1515; †1595). El 1586-1587 retorna a Castella i pren possessió del càrrec de capellà de l'emperadriu Maria (\*1528; †1603), germana de Felip II i vídua de l'emperador Maximilià d'Àustria (\*1527; †1576), exercint també com a organista i mestre de capella al reial monestir madrileny de les *Descalzas Reales*. En morir l'emperadriu, Tomàs Luis de Victoria renuncia a la seva plaça com a mestre de capella però es manté com a organista del mateix convent, on hi romangué fins a la seva mort. Pel que fa a la seva obra editada, el 1572 publica a Venècia el seu primer volum de composicions, en els anys següents s'anaren succeint les publicacions de la seva obra —1576, 1581, 1583, 1585, 1589, 1592, 1600, 1603, 1604, 1605— a Roma, Milà, Dillingen, Madrid i Venècia. La seva producció musical comprèn una vintena de misses, quaranta-cinc motets, trenta-set himnes, divuit magníficats, nou lamentacions, vint-i-cinc responsoris, tretze antífones, vuit arranjaments de salms, tres seqüències i dues passions. L'obra de Tomàs Luis de Victoria esdevé de gran expressivitat emocional, amb una intensitat dramàtica i amb un clarivident fervor religiós. A la vegada, el tractament del text i l'explotació contrapuntística fan de Victoria un dels compositors més destacats del període del Renaixement. Sobre aquest autor, vegeu: -STEVENSON, Robert. "Victoria, Tomás Luis de", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Ob. cit., vol. 26, 2001, pp.531-537. -LLORENS CISTERÓ, Josep M.: "Victoria, Tomás Luis de", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Ob. cit., vol. 10, 2002, pp.852-859. -BERNADÓ I TARRAGONA, Marius: "Victoria, Tomás Luis de", a *Gran Enciclopèdia de la Música*. Ob. cit., vol. 8, 2003, p.s/n. -ZYWIETZ, Michael: "Victoria, Tomás Luis de", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ob. cit., vol. 16, 2006, pp.1543-1554.

De Ruggiero Giovannelli<sup>749</sup> es presenta un *Alma Redemptoris mater* escrita a vuit veus, en dos cors: en un primer cor les parts de *Cantus I, Cantus II, Altus II* i *Bassus I*; i al segon cor, les parts d'*Altus I, Tenor I, Tenor II, Bassus II*<sup>750</sup>. L'obra, amb un total de 84cc. es divideix en cinc seccions ben diferenciades.

Observant la disposició de les parts vocals dels dos cors, bé es pot creure que es tracta d'una obra escrita amb la tècnica de la bicoralitat, amb dos blocs vocals ben diferenciats. Ara bé, mirant-ne la partitura, es pot veure que aquesta presenta una

---

<sup>748</sup> Sobre l'antífona que es presenta, vegeu: -PEDRELL, Felip: *Tomae Ludovici Victoria. Abulensis. Opera omnia*. Vol. 7, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911, pp.68-72.

<sup>749</sup> Ruggiero Giovannelli (\*Velletri, 1560c.; †Roma, 1625). Possiblement va ser alumne de Palestrina a Roma, fins el 1585, tot i que la seva carrera a la capital italiana està documentada des del 1583 fins a la seva mort. Aquest darrer any 1583 accedeix al càrrec de mestre de capella a Sant Lluís dels Francesos. El 1587 va treballar a temps parcial dirigint la música al *Collegio Inglese*. Del 1591 al 1594 exerceix de mestre de capella al *Collegium Germanicum* de la mateixa ciutat romana. És membre de la *Virtuosa Compagnia dei Musici di Roma*, fundada el 1585, així com de l'*Oratorio dei SS. Trinità dei Pellegrini*; i el 1589 exerceix de mestre de la capella privada del duc Roberto Giovanni Angelo de Altaemps (\*1566; †1720). El 1594 fou mestre de capella a la Capella Giulia de Sant Pere del Vaticà, succeint a Giovanni Pierluigi da Palestrina, càrrec que ocuparia fins el 1599. I des d'aquest darrer any fins el 1624 es troba com a cantor a la Capella Sixtina. A la vegada, entre 1598 i 1605 es troba al servei de la capella del cardenal Pietro Aldobrandini (\*1571; †1621), a qui acompanya a Ferrara entre 1598 i 1599. El 1600 és el mestre de la capella de Sant Nicolau de Carcere, l'església de cardenal Aldobrandini. El 1607 exerceix de secretari de la Capella Sixtina, i entre 1610 i 1613 ho fa com a tresorer, i posteriorment, el 1614, com a mestre de capella, encara que no va ser escollit pel càrrec fins el 1615, succeint a Paolo Facconio, qui morí aquest mateix any. El 1615 participa en la reforma del gradual promoguda per Pau V (1605-1621). Giovannelli es retira del càrrec de mestre de capella de la Capella Sixtina el 1624. Entre els anys 1593 i 1604 publica dos volums de música religiosa (misses, motets i altres). Pel que fa a les seves obres religioses, les més conservadores són els motets de cinc veus, escrits a l'estil de Palestrina. Les misses constitueixen més de la meitat de la seva producció musical religiosa, i són d'un estil més modern que els motets. Els motets utilitzen sovint les figures retòrico-musicals per descriure les paraules del text. També va escriure un petit nombre de peces en l'estil modern, entre elles, cinc motets per a dos i tres veus amb baix continu, i també diverses obres policorals. Pel que fa a la seva música no religiosa, entre 1585 i 1606 publicà sis llibres d'obres diverses (madrigals, *canzonette*, i altres peces breus), així com també un petit nombre d'obres en *stile moderno*, amb la inclusió del baix continu. Els seus madrigals a quatre i cinc veus es caracteritzen per textos alegres, tessitures altes, i motius imitatius curts amb freqüents repeticions. Entre les seves publicacions consten: un primer volum d'obres litúrgiques (*Sacrarum modulationum... liber primus*) a cinc i vuit veus, editat el 1593; en 1604, el segon volum, en aquest cas de *Motecta*; també escrigué setze volums més d'obres litúrgiques, aquestes entre dues i dotze veus (editades entre 1592 i 1614); així com tres volums d'obres espirituals (editades el 1586). Compongué cinc misses, de quatre a dotze veus, i vint-i-vuit motets litúrgics. Pel que fa a la seva obra no religiosa, va escriure cinc llibres de madrigals i *villanelle*, de tres a cinc veus, entre 1585 i 1593, així com obres per a llaüt, aquestes escrites en tabulatura. També va compondre trenta-set cançons, de tres a sis veus, escrites entre 1583 i 1613. Sobre aquest autor, vegeu: -BERNADÓ I TARRAGONA, Marius: "Giovannelli, Ruggiero", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 3, 2000, p.s/n. -DEFORD, Ruth I.: "Giovannelli [Giovannelli], Ruggiero", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 9, 2001, pp.892-893. -ACKERMANN, Peter: "Giovannelli [Giovannelli], Ruggiero", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 7, 2002, pp.999-1002.

<sup>750</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: -GIOVANNELLI, Ruggiero: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus conscienda*. Frankfurt, Wolfgang Richertum, 1608 [www.cpd.org/wiki/images/f/f6Giov-alm.pdf (accés: 15.02.2012)].

distribució, en certa manera, atípica, pel que fa a les terminologies de les veus; en l'obra es presenta el *Bassus I* del primer cor que, en realitat, no és una part de *Baix* sinó de *Tenor*, degut a que l'àmbit que presenten les seves notes extremes (de Fa 2 a Sol 3) —a la transcripció escrit en clau de Sol octavada (a la vuitena baixa), tal i com es sol anotar la part del *Tenor*—, no és una veu amb un registre de *Baix*. L'àmbit d'aquesta veu del *Bassus I* és similar a les parts dels *Tenor I* i *Tenor II*, del segon cor (de Fa 2 a La 3 en ambdues veus), i que, a la vegada, en resulta més agut que el *Bassus II* del mateix segon cor (aquest, en Si b 1 - Re 3). Així doncs, aquesta veu de *Bassus I* en realitat és una part de *Tenor* que fa la funció de baix del cor, un baix que sosté les tres veus superiors —*Cantus I*, *Cantus II* i *Altus II*—. El mateix caràcter presenta la part de l'*Altus I*, com a veu més aguda del segon cor, mentre que l'*Altus II* es troba al primer cor; en aquest cas l'àmbit de l'*Altus I* és de Do 3 a Do 4, mentre que l'*Altus II*, —en el primer cor—, té un àmbit de Si b 2 a Do 4. Sembla ser doncs, que Giovannelli, en aquesta *Alma Redemptoris* no ha volgut que hi hagués una diferenciació, un canvi de color destacat entre els dos cors, sinó que ha unit o entrellaçat els dos blocs sonors mitjançant aquestes dues veus, creant-ne una mena d'aiguabarreig on no es mostri la destacada diferència que hi habitualment entre les quatre parts habituals dels cors. Així doncs, amb aquesta disposició, l'autor ha creat una continuïtat —pel que fa als àmbits— entre les diferents veus que conformen l'obra, fet que es tradueix en una ampla uniformitat entre els dos cors, com una idea de continuïtat entre ambdues agrupacions.

La selecció feta d'obres foranes, s'estén també als tres compositors que exerciren coetàniament amb els autors de les obres verdunines: Isabella Leonarda, Giovanni Legrenzi i Marc-Antoine Charpentier, els dos primers de l'àmbit nord-italià i el darrer del francès.

De la compositora Isabella Leonarda<sup>751</sup>, es presenta la seva *Alma Redemptoris mater* Op.10, una obra escrita per a quatre veus (*Cantus, Altus, Tenor i Bassus*) i baix continu<sup>752</sup>. L'antífona, amb una extensió total de 142 cc., es pot dividir en tres grans blocs i en dues seccions dins els dos primers blocs i amb una sola secció en el tercer. De Giovanni Legrenzi<sup>753</sup> es presenta l'*Alma Redemptoris mater*, per a dues veus (*Cantus i*

<sup>751</sup> Isabella Leonarda (\*Novara, 1620; †*Ibid.*, 1704). Religiosa provinent d'una família molt relacionada amb l'església, a la vegada que molt influent en els ambients polítics i socials de la seva regió piemontesa. El 1636 Isabela ingressa al convent de Santa Úrsula de Novara, convent del què la seva família n'era una bona benefactora. Dins el convent, entre les altres tasques que li pertocaven, es dedica a l'educació musical de les religioses. El 1686 és nomenada superiora de dit convent, i provincial de la congregació el 1693. Sembla ser que dins el convent rebia classes del mestre de capella de la catedral de Novara, Gaspar Casati (\*1610; †1641). Va compondre unes dues-centes obres religioses, bàsicament motets, quatre misses, salms, vespres, i diverses obres litúrgiques breus. Totes les seves obres es varen recollir en vint volums entre 1640 i 1700, catalogant-ne la seva obra. L'obra d'Isabella, sembla ser que va ser escrita, la major part, quan tenia una edat ja avançada. La seva música és elegant i expressiva, amb un estil concís i una bona dosi de lirisme i dramatismes. El desenvolupament dels seus temes és exhaustiu i profús, prenent la diversitat rítmica i melòdica com uns elements destacats en la seva música. Les seves obres a quatre veus són de caire més conservador, mentre que les escrites a menys veus són més modernes per l'època, més semblants a les cantates de cambra. Sobre aquesta compositora, vegeu: - BOFILL I LEVÍ, Anna: "Isabella Leonarda", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 4, 2001, p.s/n. CARTER, Stewart: "Isabella Leonarda [Leonardi, Anna Isabella]", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 12, 2001, pp.591-592. -SCHEDENSACK, Elisabeth: "Leonarda, Isabella", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 10, 2003, pp.1597-1598.

<sup>752</sup> Sobre l'*Alma Redemptoris* d'Isabella Leonarda, editada per Henry Lebedinsky, vegeu: <http://cpdl.org/wiki/images/sheet/leon-alm.pdf> (accés: 15.02.2012).

<sup>753</sup> Giovanni Legrenzi (\*Bèrgam, 1626; †Venècia, 1690). Sembla ser que estudià a Venècia amb Giovanni Rovetta (\*1596; †1668) i Carlo Pallavicino (\*1630; †1688). El 1645 es troba com a segon organista a l'església de Santa Maria la Major de Bèrgam, en aquest centre, i com a organista, coincideix amb l'exercici de tres mestres de capella: G. B. Crivelli, Filippo Vitali (\*1590; †1653) i Maurizio Cazzati (\*1620; †1677). El 1651 és ordenat sacerdot en el mateix centre bergamasc, i el 1653 és nomenat primer organista de la mateixa església. Posteriorment, el 1656, es troba com a mestre de capella a l'*Accademia dello Spirito Santo*, a Ferrara, on compón òperes i oratoris i on es relaciona amb els cercles aristocràtics del moment. En aquests cercles fa amistat amb el llibretista i mecenes Ippolito Bentivoglio (\*1630; †1683), amb qui produiria les seves primeres representacions operístiques, primer a Venècia el 1664, i després a Viena el 1665. El mateix any de 1665 li ofereixen una plaça de mestre de capella a la catedral de Mòdena, plaça que desestima, així com també a Santa Maria la Major de Bèrgam. Aquest mateix any de 1665, en un intent infructuós, Legrenzi sol·licita l'ajuda de Carles II Gonzaga, duc de Màntua (\*1629; †1665), per tal d'obtenir el càrrec de mestre de capella a la cort dels Habsburg a Viena. Posteriorment és nomenat director musical a la cort de Lluís XIV (\*1638; †1715), però no arriba a assumir el càrrec degut a una greu malaltia que l'incapacita durant un any. El 1671 és nomenat mestre de cor de la *Congregazione dei Filippini* a Santa Maria della Fava, a Venècia, una plaça que sembla haver renunciat posteriorment, el 1680. En 1676 va abandonar la seva posició en el *Ospedale dei Derelitti* i passà a ser mestre de cor de l'*Ospedale dei Mendicanti*. A Venècia obté el càrrec de vicemestre de capella a l'església de Sant Marc, el 1681, i posteriorment, el de mestre de capella. La seva producció musical comprèn dinou òperes, de les que només sis s'han conservat completes; set oratoris, alguns d'ells avui dia perduts; nou volums d'obres religioses diverses; dues misses; dos magnífics; i més d'una trentena de salms i motets. També compon una vintena de cantates profanes, així com cinc volums de música instrumental. Publica set oratoris (entre 1665 i 1705); dues misses, a 4 i 5 veus; una quarantena d'obres litúrgiques i deu volums de *concerti musicali* per a ús de l'església. Pel que respecta a la seva música no religiosa, publica divuit òperes (entre 1662 i 1685); tres volums d'obres seculars, a 2 i 3 veus (entre 1676 i 1678); i sis volums d'obres instrumentals —sonates i *balletti*— entre 1655 i 1695, dos d'aquests volums publicats pòstumament. La seva música es presenta amb estructures de caire repetitiu i amb una estructura tonal clara, i amb un estil

*Altus*) i baix continu<sup>754</sup>. L'obra té una extensió de 189cc. i es pot dividir en tres extensos blocs i en onze seccions. Pel que fa a l'antífona de Marc-Antoine Charpentier<sup>755</sup>, l'*Alma*

---

contrapuntístic on predomina l'harmonia i el ritme. Pel que fa a la seva música religiosa, aquesta presenta trets estilístics heretats dels seus predecessors. L'estil *concertato* és usat en els motets i salms per a poques veus, d'una a tres veus. També conrea l'estil policoral en obres de gran format; i en obres de menys pes, usa, a la vegada, el *stile antico*. Sobre aquest autor, vegeu: -BONTA, Stephen: "Legrenzi, Giovanni", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 14, 2001, pp.485-490. - LAMBEA I CASTRO, Mariano: "Legrenzi, Giovanni", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 5, 2001, p.s/n. -EMANS, Reinmar: "Legrenzi, Giovanni", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 10, 2003, pp.1482-1490.

<sup>754</sup> Sobre l'*Alma Redemptoris* d'aquest autor, vegeu: -LEGRENZI, Giovanni: *Sentimenti devoti espressi con la musica di due, e tre voci... Libro secondo opera sesta*. Venezia, F. Magni, 1660, pp.14-16 i 25-29.

<sup>755</sup> Marc-Antoine Charpentier (\*París, 1643; †*Ibid.*, 1704). Possiblement es traslladà a Roma entre 1662 i 1667 per formar-se musicalment amb Giacomo Carissimi (\*1605; †1674) al *Collegium Germanicum*. Sembla ser que exerceix de *maître de musique* per la duquessa Maria de Guisa (VIII duquessa de Guisa) fins el 1688, any de la mort d'aquesta. Anteriorment però, el 1680, és nomenat *maître de musique* a l'església dels jesuïtes de Sant Lluís, a París. El 1698 obté el càrrec de *maître de musique* de la *Sainte-Chapelle*, el segon càrrec musical més prestigiós de França, després del de mestre de capella de Versalles, i que conservà fins a la seva mort. Malgrat no exercí mai directament a la cort del monarca Lluís XIV (\*1638; †1715), sí que estigué dins el cercle reial quan educava musicalment a Felip II duc de Chartres, més tard duc d'Orleans i regent de França (\*1674; †1723), per a qui escrigué un tractat de composició i un recull de regles d'acompanyament. En la seva etapa com a mestre de música de la duquessa de Guisa compon una cantata i set obres dramàtiques, així com diverses obres religioses (oratoris, motets i salms). El 1672 inicia la seva col·laboració amb el comediògraf Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (\*1622; †1673), i després de la mort d'aquest continua la seva relació musical amb la companyia, que el 1680 esdevindrà la *Comédie Française*. La seva producció vocal comprèn onze misses, quatre seqüències, trenta-set antífones, deu magníficats, nou lletanies, cinquanta-quatre *leçons* de tenebres i responsoris, quatre Te Dèums, vuitanta-quatre salms, dos-cents set motets i vuit cantates. Referent a les antífones marianes, Charpentier compon dos *Alma Redemptoris mater*, tres *Ave Regina caelorum*, tres *Regina caeli*, i cinc *Salve Regina*. Pel que fa a la seva música instrumental, aquesta sobrepassa la trentena d'obres per a teatre, trenta obres religioses variades per a conjunts instrumentals i nou obres profanes. L'obra de Charpentier s'emmarca dins de la música de l'esperit de la Contrareforma i entrelleça el gust de la cort amb les exigències del culte. Un dels trets particulars de la música religiosa de Charpentier és la inclusió de l'estil musical d'alguns mestres romans, com ara, Giacomo Carissimi i napolitans com Alessandro Scarlatti (\*1660; †1725), entre altres. La seva música té molt present la proporció formal, la declamació mantinguda entre el recitatiu i l'ària, i una particular ornamentació de la línia melòdica. La forma més conreada per Charpentier foren els motets, aquests tractats com a obres extenses escrites per a solistes i continu, però amb alguns recursos propis de la cantata, i tot, amb un estil molt pompós. A la vegada, el seu estil aporta un llenguatge farcit d'efectes harmònics amb finalitats expressives i sempre amb elements contrastants. La seva música teatral està immersa de ple en l'estil francès del moment i va de bracet amb l'obra musical de Jean-Baptiste Lully (\*1632; †1687). Sobre aquest autor, vegeu: -CAZURRA I BASTÉ, Anna: "Charpentier, Marc-Antoine", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 2, 2000, p.s/n. -CESSAC, Catherine: "Charpentier, Marc-Antoine", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 4, 2000, pp.747-769. -HITCHCOCK, H. Wiley: "Charpentier, Marc-Antoine", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 5, 2001, pp.510-511. [Per tal de poder presentar un nexa d'unió entre les antífones marianes majors, he considerat adequat que un dels compositors escollits per a aquesta comparativa —preferentment, un dels compositors coetanis a les obres verdunines—, estigués present en les comparacions de cadascuna de les quatre antífones. En aquest sentit, he triat el francès Marc-Antoine Charpentier; per tant doncs, cal considerar que l'estudi comparatiu de la seva obra permetrà veure com un autor en concret —al costat dels altres autors que es presenten— tracta la musicalització de cadascun dels quatre textos de les antífones. És evident, que aquesta tria és tan sols una petita mostra de les quatre antífones d'un sol compositor, però una mostra, al meu judici, prou vàlida per tal de copsar-ne les idees principals i comparar-les amb les dels altres autors].



*Redemptoris* H.21<sup>756</sup>, aquesta està escrita per a dos *Tiples* i acompanyament de baix continu<sup>757</sup>. La composició presenta un total de 96cc. i es pot dividir en sis seccions.

Pel que fa als autors posteriors a les obres verdunines, es presenten aquí l' *Alma Redemptoris mater* de Nicolas Bernier<sup>758</sup>, una obra escrita per a veu de *Baix*, i baix continu), amb 174cc. d'extensió; es troba dividida en tres grans seccions<sup>759</sup>.

I el darrer autor dels que es presenten com a compositors posteriors, ve a ser Jan Dismas Zelenka<sup>760</sup>. D'aquest compositor es presenta l'*Alma Redemptoris mater* escrita

---

<sup>756</sup> El número de catàleg H.21 que acompanya aquesta antífona correspon a la catalogació que H. W. Hitchcock en feu a les obres de Marc-Antoine Charpentier i que es troben publicades en: -HITCHCOCK, Hugh Wiley: *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, París, Picard, 1982. Las referències a les obres de Charpentier catalogades per Hitchcock van sempre precedides per la lletra H.

<sup>757</sup> Sobre l'antífona de Charpentier, vegeu: -CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Meslanges Autographes. Oeuvres complètes* 1. Vol. 2, París, Minkoff France, 1991, pp.180-182.

<sup>758</sup> Nicolas Bernier (\*Mantes-la-Jolie, 1664; †París, 1734). Forma part del cor de la catedral de *Notre Dame* de Mantès (en la Île de France), i també del cor de la catedral d'Evreux. El 1773 va a Roma a estudiar amb Antonio Caldara (\*1670; †1736). El 1692, Bernier ja es troba a París, on ensenya clavicèmbal. El 1693 es presenta a la plaça de mestre de capella a la catedral de Rouen però no aconsegueix el càrrec, i el 1694 es troba de mestre de capella a la catedral de Chartres. Posteriorment, el 1698 accedeix com a mestre de capella a l'església de St. Germain-l'Auxerrois, a París. El seu *Te Deum* interpretat davant del rei a Fontainebleau assoleix un destacat èxit entre 1701 i 1704, interpretant-se diversos cops. El 1704 succeeix a Marc-Antoine Charpentier com a mestre de capella a la *Sainte Chapelle* de París, i en renuncia el 1726 a favor del seu amic François de la Croix (\*1683; †1759). El 1715 pren part en els divertiments organitzats al castell de Sceaux per la duquesa de Maine, Anne-Louise Bénédicte de Bourbon-Condé (\*1676; †1753) —a la vegada, esposa de Lluís August de Borbó (\*1670; †1736) [fill bastard de Lluís XIV de França—. El 1723 accepta el càrrec de sotsmestre de capella a la *Chapelle Royale*, a Versalles, sota el guiatge de Michel-Richard Delalande (\*1657; †1726). El 1626, després de la mort de Delalande, Bernier es fa càrrec de la *Chapelle* fins el 1733. La seva obra es compon de vuitanta-un motets, trenta-nou cantates i nou *leçons* de tenebres, una missa i un *Te Deum*. La seva producció presenta la unió dels gustos de la música francesa i la italiana, arribant a obtenir un equilibri entre els dos estils. En la seva música en ressalten els recitatius vigorosos, amb llargs melismes que repeteixen els motius i que s'alternen lliurement, basant-se en la tradició francesa. Sobre aquest autor, vegeu: -MONTAGNIER, Jean-Paul. "Bernier, Nicolas", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 2, 1999, pp.1406-1410. -ID.: "Bernier, Nicolas", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 3, 2001, pp.440-441.

<sup>759</sup> Sobre l'*Alma Redemptoris* d'aquest autor, vegeu: -BERNIER, Nicolas: *Motets. A une, deux, et trois voix. Avec symphonie, et Sans Symphonie, au nombre de vingt Six*. París, H. de Bauesen, 1703, pp.109-113 [edició facsímil de *La musique Française classique de 1650 à 1800*].

<sup>760</sup> Jan Dismas Zelenka (\*Louňovice Pod Blánikem, Bohèmia, 1679; †Dresden, 1745). Inicia els estudis musicals al col·legi dels jesuïtes de Praga, i el 1709 entrà al servei del comte Ludwig von Harting. El 1610 es troba com a contrabaixista a l'orquestra reial de Dresden. Posteriorment estudià a Viena amb Johann Fux (\*1660; †1741), a Venècia amb Antonio Lotti (\*1667; †1740), i més tard, el 1717, es troba de nou a Viena, ara amb Johann Joachim Quantz (\*1697; †1773). El 1719 retorna a Dresden on treballa com a compositor de música religiosa a la cort, essent-ne llavors el mestre de capella Johann Adolf Hasse (\*1699; †1783). El 1721 exerceix el càrrec de vicemestre de capella a la cort d'August II (\*1670; †1733), a Dresden. El suport i patrocini dels Habsburg va conduir a una forta promoció de la seva música litúrgica catòlica a Dresden. A principis de 1726, Zelenka comença a compilar un inventari de les seves composicions i obres completes, *Inventarium Rerum Ecclesiae musicarum servientium*. El 1729, Zelenka assumeix la major part de les responsabilitats musicals de la capella reial de Dresden. La producció de Zelenka és extensa, comprèn vint-i-una misses, catorze moviments de missa solts, tres rèquiem,

per a *Alto*, dos violins, dues flautes, viola *ad libitum*, i baix continu, una obra amb el número de catàleg ZWV 126<sup>761</sup> i datada el 1730<sup>762</sup>. L'obra conté 128cc. d'extensió i es pot dividir en cinc seccions, tenint-hi present però els interludis musicals que en ella s'hi troben.

A la vegada, el fet d'haver pogut obtenir altres dues *Alma Redemptoris* del mateix Zelenka, permet fer-ne una comparació més exhaustiva entre les obres d'aquest autor. Una comparació aquesta que pot ampliar la visió de les antífones en general, aportant-hi tanmateix, dades que ajudin a complementar-ne la comparativa, a la vegada que, i ara de manera particular en l'obra mariana de Zelenka, se'ns presenta la possibilitat de poder veure com el compositor tractava musicalment el mateix text de l'antífona (extensió, estructura, signes de compàs, fraseigs, veus, instrumentació, retòrica musical, etc.) en altres dues obres més i amb diferent plantilla vocal/instrumental. Les dues antífones en qüestió són: l'*Alma Redemptoris* ZWV 124,

---

invitatoris, tres *leccions*, nou responsoris, set lamentacions, dos misereres, trenta-cinc salms, un *Magnificat*, onze himnes, dinou antífones marianes, un *Te Deum*, onze lletanies, i més d'una vintena d'obres sacres de petit format. La seva música vocal no religiosa abasta unes vuit obres diverses, i pel que fa a la seva música instrumental, aquesta comprèn sis sonates, una simfonia, cinc capricis i una obertura; a més, d'altres obres de dubtosa autoria. La seva música desvela una destacada inventiva harmònica i una bona habilitat contrapuntística, a la vegada, presenta alguns elements de la música popular bohèmia. El seu llenguatge musical és original, i les seves obres litúrgiques mostren una preocupació per la rica expressió musical dels textos. Això, combinat amb el domini contrapuntístic, va suscitar l'admiració dels seus contemporanis, entre altres, Johann Sebastian Bach (\*1685; †1750) i Georg Philipp Telemann (\*1681; †1767). En les seves composicions religioses s'hi desenvolupen característiques estructurals de tornada i d'*ostinato*, a la vegada que en fa ús del *cantus firmus* i de la repetició de figures retòriques musicals. També desenvolupa els *ritornelos* i les àries en l'estil galant, a la vegada que, una extraordinària invenció rítmica (elements que es poden derivar de la música popular bohèmia). A més d'estar influenciat per la música de Fux, Zelenka estava atent als desenvolupaments contemporanis de la música francesa i italiana, fet que aporta en certa mesura en les seves composicions. Les seves partitures autògrafes indiquen que la majoria de les obres litúrgiques requereixen parts vocals solistes, amb una particular instrumentació de cordes, oboès en *ripieno* (de vegades amb sordina) i de baix continu; a la vegada, les flautes s'empren amb freqüència, sovint doblant les parts de les cordes. Sobre aquest autor, vegeu: - STOCKIGT, Janice B.: "Zelenka, Jan (Lukáš Ignatius) Dismas", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 27, 2001, pp.773-777. -LAMBEA CASTRO, Mariano: "Zelenka, Jan Dismas", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 8, 2003, p.s/n. -HORN, Wolfgang: "Zelenka, Jan Dismas", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 17, 2007, pp.1381-1391.

<sup>761</sup> L'obra de Zelenka es troba registrada i ordenada temàticament en el catàleg Zelenka-Werke-Verzeichnis (ZWV): -REICH, Wolfgang: *Jan Dismas Zelenka – Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZWV). Dresde, Sächsische Landesbibliothek, col. "Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, vol.6", 1985.

<sup>762</sup> Aquesta obra manuscrita es troba dipositada a la Sächsische Landesbibliothek (Biblioteca de l'Estat Autònom de Saxònia), a Dresden, amb el topogràfic Mus.2358-E-2.

escrita per a quatre veus (*Cantus, Alto, Tenor i Baix*) amb l'acompanyament de viola i baix continu, de 40 cc. i dividida en quatre seccions; i l'*Alma Redemptoris* ZWV 127, escrita per a dues veus (*Cantus i Alto*), amb l'acompanyament d'oboè, violí i baix continu, i amb la possibilitat d'incorporar-hi, segons resa la partitura, el violoncel i la tiorba<sup>763</sup>. Aquesta obra dividida en tres grans seccions i amb interludis instrumentals té una extensió de 107 cc.

A les tres taules següents es presenten les deu obres esmentades —d'autors anteriors, coetanis i posteriors— amb les seccions corresponents i de manera acolorida per tal que es pugui veure amb facilitat l'extensió del text que correspon a cadascuna d'elles.

**Taula 54**

<p><b>G. P. Palestrina</b> (*1525;†1594)</p>	<p><b>T. L. Victoria</b> (*1548;†1611)</p>	<p><b>R. Giovannelli</b> (*1560;†1625)</p>
<p>(introducció en <i>cant pla</i>) <b>Alma</b> (secció <b>A</b>, 15 cc.) <b>Redemptoris mater,</b> <i>quae pervia caeli porta manes,</i> <i>et stella maris,</i> <i>succurre cadenti,</i> <b>surgere qui curat populo:</b> (secció <b>B</b>, 17 cc.) <b>Tu quae genuisti,</b> <i>natura mirante,</i> <b>tuum sanctum Genitorem:</b> <b>Virgo prius ac posterius,</b> <b>Gabrielis ab ore</b> (secció <b>C</b>, 13 cc.) <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (total, 45 cc.)</p>	<p>(bloc 1, secció <b>A</b>, 13 cc.) <b>Alma Redemptoris mater,</b> (secció <b>B</b>, 18 cc.) <b>quae pervia caeli porta manes,</b> (secció <b>C</b>, 26 cc.) <i>et stella maris,</i> <i>succurre cadenti,</i> <b>surgere qui curat populo:</b> (bloc 2, secció <b>D</b>, 26 cc.) <b>Tu quae genuisti,</b> <i>natura mirante,</i> <b>tuum sanctum Genitorem:</b> (secció <b>E</b>, 18 cc.) <b>Virgo prius ac posterius,</b> <b>Gabrielis ab ore</b> (secció <b>F</b>, 25 cc.) <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (total, 122 cc.)</p>	<p>(secció <b>A</b>, 18 cc.) <b>Alma Redemptoris mater,</b> (secció <b>B</b>, 9 cc.) <b>quae pervia caeli porta manes,</b> (secció <b>C</b>, 24 cc.) <i>et stella maris,</i> <i>succurre cadenti,</i> <b>surgere qui curat populo:</b> <b>Tu quae genuisti,</b> <i>natura mirante,</i> (secció <b>D</b>, 13 cc.) <b>tuum sanctum Genitorem:</b> <b>Virgo prius ac posterius,</b> (secció <b>E</b>, 18 cc.) <b>Gabrielis ab ore</b> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (total, 84 cc.)</p>

<sup>763</sup> Les dues antífoes de Zelenka, de la mateixa manera que l'anterior, es troben dipositades a la Sächsische Landesbibliothek, a Dresden, amb topogràfic Mus.2358-E-5 —la ZWV 124—, i Mus.2358-E-6 —la ZWV 127—.

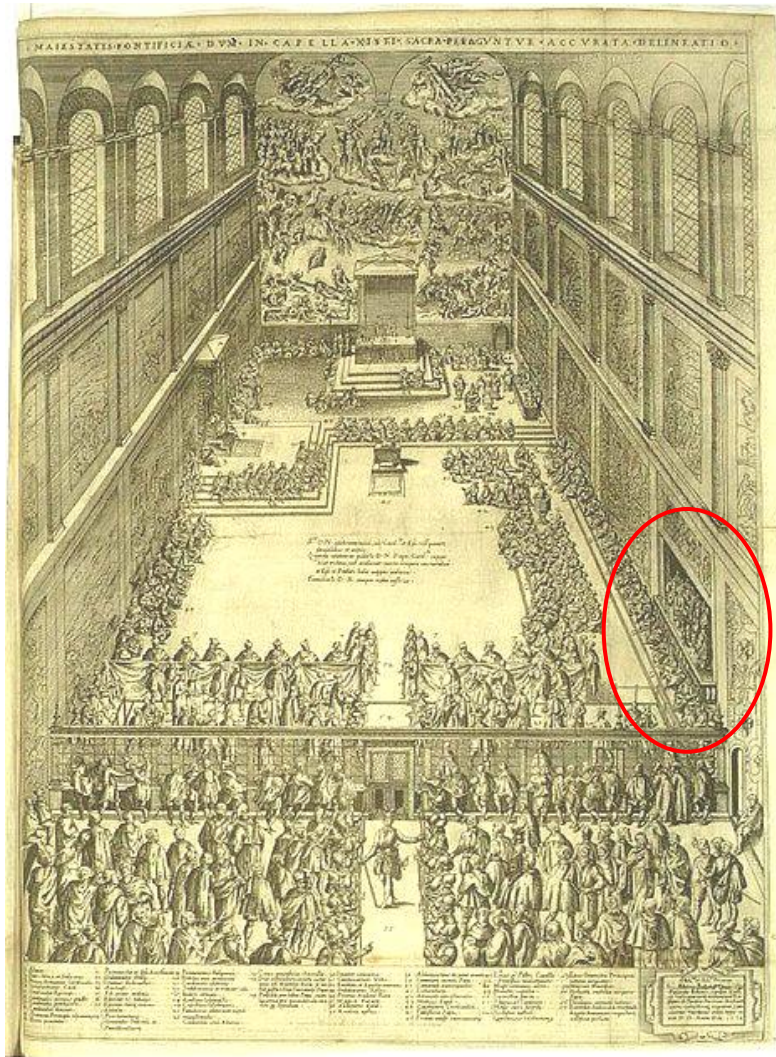
Organitzativament, Palestrina inicia la seva antífona amb la entonació de l'*Alma* —només aquesta paraula, la salutació— en *cant pla* per part de *Tenor*, essent un clar recordatori del tema en gregorià (a diferència dels autors verdunins, encara que s'ha de tenir en compte que els separa entorn a un segle). Aquest recordatori palestrinià, però —amb les notes Fa–La–Sib–Do–Re–Do, i escrit en 5è mode—, és idèntic a l'inici de l'antífona *simple*, la que fou escrita el 1888 per dom Joseph Pothier —aquesta també en 5è mode, però transportada, Do–Mi–Fa–Sol–La–Sol—<sup>764</sup>, i difereix de l'inici de l'antífona *solemne*, la més antiga —Fa–La–Sib–Do–Do–Re–Fa–Fa—<sup>765</sup>.



**Fig.376.** Balconada del cor de la Capella Sixtina.

<sup>764</sup> Aquest fet, ben curiós, podria haver estat ocasionat pel fet de què els monjos de Solesmes, al segle XIX, haguessin pres com a referència per la nova “versió” de l’antífona als manuals litúrgics gregorians, precisament, les obres de Palestrina, considerat el màxim exponent de l’ortodòxia musical catòlica... (?).

<sup>765</sup> Referent a les dues antífones en gregorià, vegeu el capítol titulat “Al redós de les partitures objecte d’estudi” d’aquesta tesi doctoral.



**Fig.377.** Gravats de la Capella Sixtina del Vaticà, de Lorenzo Vaccari (al darrer quart del segle XVI), en el cercle es pot veure la balconada amb els cantors de la capella.

Després de la salutació en gregorià, Palestrina en secciona el text gairebé en tres parts iguals; això, és fruit del tractament que l'autor romà dona al cor; primerament, i durant 15cc., intervé el *Chorus I* —corresponent-li el que és la primera secció—; després, i durant 17cc., ho fa el *Chorus II*, —en el que és la segona secció—; i posteriorment, durant els 13cc. següents, la tercera secció, on hi intervenen els dos *choros* a l'uníson. Així doncs, Palestrina, en aquesta antífona no té tan present el missatge del text, la intencionalitat de desenvolupar musicalment el text, sinó la pròpia intervenció de cada *choro*, creant a la vegada la proporció de 2/1 (l'interval de vuitena,

o de *dupla*), és a dir, el que són dos cors independents *versus* un d'uníson i amb un nombre de compassos similars per a cada secció (15, 17 i 13cc.), tot creant una atmosfera d'equilibri.



**Fig.378.** Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomás Luis de Victoria i Ruggiero Giovannelli<sup>766</sup>.

De manera diferent tracten els altres dos autors anteriors a les obres verdunines i pràcticament seccionen les seves *Alma Redemptoris* de manera similar (en sis seccions Victoria, i en cinc seccions Giovannelli), arribant a una coincidència gairebé exacta en les seccions (amb la variant d'una frase en més o una frase en menys en alguna de les seccions). Això pot ser, també, per la seva major proximitat temporal amb les peces catalanes... (en el sentit de que, ja no és Palestrina, però continuen essent models romans —d'una i dues generacions posteriors en el cas de Victoria i Giovanelli respectivament—, provinents del Vaticà, màxim model compositiu pels músics catòlics, i no queden molt llunyans en el temps... —considerant almenys el temps que trigaven llavors en arribar les novetats als confins de la cristiandat...—). Tant Victoria com Giovannelli presenten les dues primeres seccions (A i B) com a frases independents, el

---

<sup>766</sup> Palestrina en un gravat de P. Cesse (1828); i el gravat de Giovannelli és obra de l'anglès James Caldwell (\*1739; †1822). Ambdós gravadors són molts posteriors a l'època que visqueren els dos músics italians, així que, en el fons, venen a ser dos gravats, en certa manera, imaginaris. Pel que fa al retrat de Victoria, en desconec la seva autoria.

que en varia però és l'extensió en nombre de compassos (13 i 18cc. en Victoria, i 18 i 9cc. en Giovannelli). En ressaltava però que els dos autors en creen un cert equilibri en el nombre de compassos per secció, i entre aquestes i l'obra en general —fet que no es dona en Palestrina—, això és: 13-18-26-26-18-25 [en Victoria, la primera i darrera secció difereixen en el nombre de compassos], i 18-9-24-13-18 [en Giovannelli, la segona i la quarta secció no són un nombre idèntic però no s'allunyen gaire la una de l'altra]. El que sí que coincideixen els tres autors és en l'extensió de la darrera secció: en aquest cas, Palestrina, amb 13cc. dels 45 totals de l'obra (un 29%); Victoria, amb 25cc. de 122 (un 20,4%); i Giovannelli, amb 18cc. de 84 (un 21,4%). A més, Victoria en realça també (amb el doble de compassos del que ho fa Giovannelli) la segona secció (*quae pervia caeli porta manes*, “porta del cel sempre oberta”), com a element destacat del missatge marià.



**Fig.379.** Cor del convent madrileny de las *Descalzas Reales*.

Les tres obres (totes tres del àrea o “escola” romana, encara que d’èpoques o generacions diferents), presenten unes traces comunes: una estructura, en certa manera mantinguda, amb seccions més o menys equilibrades, sense destacar-se’n cap d’elles a nivell d’extensió, ni excessives a nivell de nombre de compassos o minses; en aquest sentit predomina però l’extensió de les frases inicials i finals —la salutació i declaració celestial de Maria, i el prec final per a la misericòrdia envers els pecadors—, contrapasant-se a la relativa poca importància de les seccions centrals, fet aquest que no es dona en les obres verdunines (de concepció ja plenament “barroca”) i, com es veurà, tampoc en els seus autors coetanis. En les tres obres romanes s’hi troben representades les mateixes figuracions retòriques o descriptives musicalment que en realcen i reafirmen el sentit del text; aquestes però sense massa pretensions i amb una certa continència. Dels tres autors, és Giovanelli —el més tardà i el que s’atansa més al *stile moderno*— qui n’elabora de manera més detallada els pocs elements descriptius que es troben en les melodies de les veus. Aquests elements comuns als tres autors són el salt ascendent sobre la paraula *caeli* (com una *exclamatio*), el lleuger descens melòdic en *succurre cadenti* (en *catàbasi*), i el moviment o salts ascendents sobre *surgere qui curat populo* (aquest en *anàbasi*); elements tots ells (figures retòriques de caire descriptiu, o figures d’*hypotyposis*) que, com s’ha vist en el capítol anterior, es troben amplament desenvolupats en les composicions verdunines. Així doncs, en les tres antífones ja s’apunta i s’insinua el que posteriorment seria un tret comú i característic, i fortament desenvolupat en la música del barroc, i en concret, en el nostre cas, de la música litúrgica, el que es coneix com a figures retòrico-musicals.

Pel que fa als autors coetanis, tant Isabella Leonarda com Giovanni Legrenzi desenvolupen musicalment —igual com ho fan Victoria, Giovanelli i els tres autors verdunins que aquí es tracten— el tema inicial d’*Alma Redemptoris mater*, donant-li



una destacada rellevància a la musicalització de l'inici de l'antífona (26cc. en Leonarda, i 21cc. en Legrenzi). Tanmateix, Charpentier, el tercer autor coetani, en destaca molt més el text de “surgere qui curat populo” —amb 14cc. per una sola frase— que les quatre primeres frases de l'antífona —16cc. per a les quatre frases—. Així doncs, l'autor francès, més que realçar-ne la salutació i lloança inicial, dóna més rellevància al fet intercessor i a la súplica envers Maria, fet que es traspua en les dues seccions següents (C i D, amb 10 i 9cc. respectivament), i en la darrera secció —de quatre frases—, aquesta molt més extensa musicalment —22cc. (un 23% del total de l'obra)—. En aquesta darrera secció es realça musicalment la rellevància de la virginitat de Maria, la seva interrelació amb l'arcàngel (l'enviat) i el clam per la intercessió de l'advocada dels humans.

De la mateixa manera es mostra la religiosa Leonarda al final de la seva antífona, en els 39cc. de les quatre darreres frases de la seva obra (un 27% del total de la composició). Sembla evident que per Leonarda i Charpentier que les quatre darreres frases del text (*Virgo prius [...] peccatorum miserere*) ocupen gairebé una quarta part de cadascuna de les dues obres —un 27% i un 22% respectivament—, exalçant a Maria com la “dona” escollida i “tocada” per l'arcàngel i com la receptora de les súplikes de la clemència humana —fet aquest que també es veu ressaltat en les antífoes de Victoria i Giovannelli, amb un 20,4% i un 21%—.

El tercer autor coetani, Giovanni Legrenzi, no mostra tanta condensació pel que fa a la relació text-música, sinó que en crea una extensa obra basant-se en la repetició textual, presentant diferents musicalitzacions en cada repetició. En l'obra en destaca per damunt de tot la disgregació del text i les seves repeticions intercalades, fet aquest que no s'ha trobat en cap de les obres vistes fins aquí. Legrenzi, a més de ressaltar-ne el text mitjançant el sentit ordenat de les frases, és a dir, sense trencar-ne la puntuació de les

frases del text, en crea una estructura arquitectònica proporcionada tal com es veu a la taula següent.

**Taula 55**

1r bloc (76cc.)	2n bloc (54cc.)	3r bloc (59cc.)
seccions A – B – C [A'] <sup>767</sup> – D [B'] <sup>768</sup>	E – F	G – H – I [F'] <sup>769</sup> – J [G'] <sup>770</sup> – K [H'] <sup>771</sup>
núm. de comp. 21 – 28 – [8] – [19]	33 – 17	8 – 12 – [7] – [8] – [24]

En el primer bloc, i amb un total de 76cc., Legrenzi presenta cinc seccions però, com es veu en la taula, la secció C i D són variants de les seccions A i B<sup>772</sup>. Així doncs, A i C tenen el mateix text, però menys extens en C (21cc. en A i 8cc. en C)<sup>773</sup>. Mentre que, B i H tenen el mateix text però menys extens en H (28cc. en B i 19cc. en D)<sup>774</sup>.

En el segon bloc —de 54cc.—, s’hi troben dues seccions —E i F—. En la primera de les dues seccions es presenta un extens fragment de 37cc. per tan sols dues frases del text. Aquí l’autor, just en el centre de l’obra, hi desenvolupa la musicalització de “succurre cadenti, surgere qui curat populo” (el poble que s’entrebanca i es vol aixecar) aportant clarament la idea del poble pecador que cau en els paranys del maligne i que vol sobresortint-se’n amb la clemència i la pietat de Maria, la destinatària de

<sup>767</sup> El mateix text que la secció A.

<sup>768</sup> El mateix text que la secció B.

<sup>769</sup> La darrera frase de la secció F.

<sup>770</sup> El mateix text que la secció G.

<sup>771</sup> El mateix text que la secció H.

<sup>772</sup> Això és 21 i 28cc. (per A i B) i 8 i 19cc. (per C i D), de tal manera que C és una variant de A i D ho és de B.

<sup>773</sup> En aquest cas, la secció C seria aproximadament una tercera part de la secció A [8 x 3 = 24, i en realitat són 21 cc.], el que seria 3/1, o la proporció *tripla*, o l’interval de 12a.

<sup>774</sup> De tal manera que la secció H es correspondria a dues terceres parts de B [27 : 9 = 3; i 18 : 8 = 2] el que vindria a ser la proporció de 3/2, o de *sesquialtera*, o també l’interval de 5a justa.

l'antífona. L'extensió d'aquesta secció E, contrasta amb la secció següent, la F, de 17cc. per quatre frases, una secció que sembla no ésser massa destacable —almenys a nivell d'extensió— per al compositor<sup>775</sup>.

El tercer bloc presenta les seccions G i H —de 8 i 12cc.— repetides per les seccions J i K —de 8 i 24cc.—, però entre mig s'hi troba la secció I —de 7cc.— que és la repetició de l'última frase de la secció F i que té un destacat paper en aquest tercer bloc, ja que juntament amb les dues darreres seccions, ve a ser un resum final de tota l'obra: *Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere*. Aquest és un fragment que aglutina el fet de que Maria és “l'escollida”, i el seu caràcter d'advocada dels humans (“Verge abans i després, que reps la salutació per boca de Gabriel, tingues pietat dels pecadors”). Aquest darrer bloc presenta també unes clares proporcions pel que fa a les repeticions del text: les seccions G i J, que amb el mateix text presenten 8cc. cadascuna, el que seria la proporció *equa* o l'uníson (1/1); mentre que les seccions H i K —també amb el mateix text—, presenten 12cc. i 24cc. respectivament, el que seria la proporció *dupla* o l'interval de 8a (2/1). A la vegada, l'addició de les seccions G i J ( $8 + 8 = 16$ ) vindria a ser la meitat de les seccions H i K ( $12 + 24 = 36$ ), o sigui  $36/16 = 9/4$ , la proporció de *dupla* o d'8a.

A més, Giovanni Legrenzi, n'estructura els tres grans blocs de manera que segueixin presentant proporcions entre ells: 49cc. del primer bloc enfront de 54cc. del segon —tan sols 6 compassos de diferència (54 a 49) per una obra que en dura 189—, el que s'aproxima al que seria l'uníson o la proporció *equa*. I a la vegada la proporció *dupla* o de l'interval de 8a entre el segon bloc —de 54cc.— i el tercer —de 27cc.—; el que és exactament la proporció 2 a 1. En aquesta obra es veu clarament l'ús conscient

---

<sup>775</sup> De tota manera, la relació en el nombre de compassos de les dues seccions (37cc. a 17cc.) vindria a ser gairebé la relació de meitat [ $37 : 2 = 18,5$ , gairebé 17] o 2/1, la proporció de *dupla* o l'interval de 8a (37cc. en la primera secció i 17 en la segona, però a la vegada la proporció de *dupla* també es troba en el text, dues frases en la secció E i quatre en la F, 4/2 o 2/1).

del que era la composició estudiada i mesurada a nivell de proporcions i nombres de compassos, fet que, com ja s'ha vist, es presenta també a les antífores dels compositors verdunins ja estudiats.



Fig.380. Isabella Leonarda, Giovanni Legrenzi i Marc-Antoine Charpentier<sup>776</sup>.

A la vegada, en l'antífona de Legrenzi, cal tenir present l'ús de les repeticions del text —ni que aquestes siguin de menor extensió que la primera vegada que s'interpreta el text—, fet que reforça la transmissió de la idea del text i del sentit de l'antífona, reincidint a la vegada en el que ja s'ha exposat; i a més, encara en resulta més efectiu si aquest es presenta amb alguna variant pel que fa a l'altura dels sons —a la manera de *polypoton*—. Les repeticions presenten el reconeixement del missatge i a la vegada n'organitzen la “forma” i l'estructura de l'obra. Legrenzi sembla ésser-ne un bon coneixedor de l'efectisme de la repetició-variació i, pel que es veu, l'usa de manera destra en la construcció arquitectònica de la composició de la seva antífona.

<sup>776</sup> De la imatge de Leonarda, en desconec qualsevol dada; del retrat Legrenzi, se sap que és una obra anònima del segle XVIII. El gravat de Marc-Antoine Charpentier (fragment), obra de Pierre Landry, va ser publicat a l'*Almanac Reial*, a Versalles, el 1682.

Taula 56

<p><b>I. Leonarda</b> (*1620;†1704)</p>	<p><b>G. Legrenzi</b> (*1626;†1690)</p>	<p><b>M. A. Charpentier</b> (*1643;†1704)</p>
<p>(bloc 1, secció A, 26 cc.) <i>Alma Redemptoris mater,</i></p> <p>(secció B, 47 cc.) <i>quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti,</i></p> <p>(bloc 2, secció C, 24 cc.) <i>surgere qui curat populo: Tu quae genuisti, natura mirante,</i></p> <p>(secció D, 11 cc.) <i>tuum sanctum Genitorem:</i></p> <p>(bloc 3, secció E, 39 cc.) <i>Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.</i></p> <p>(total, 142 cc.)</p>	<p>(bloc 1, secció A, 21 cc.) <i>Alma Redemptoris mater,</i></p> <p>(secció B, 28 cc.) <i>quae pervia caeli porta manes, et stella maris,</i></p> <p>(secció C, 8 cc.) <i>Alma Redemptoris mater,</i></p> <p>(secció D, 19 cc.) <i>quae pervia caeli porta manes, et stella maris,</i></p> <p>(bloc 2, secció E, 37 cc.) <i>succurre cadenti, surgere qui curat populo:</i></p> <p>(secció F, 17 cc.) <i>Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius,</i></p> <p>(bloc 3, secció G, 8 cc.) <i>Gabrielis ab ore sumens illud ave,</i></p> <p>(secció H, 12 cc.) <i>peccatorum miserere.</i></p> <p>(secció I, 7 cc.) <i>Virgo prius ac posterius,</i></p> <p>(secció J, 8 cc.) <i>Gabrielis ab ore sumens illud ave,</i></p> <p>(secció K, 24 cc.) <i>peccatorum miserere.</i></p> <p>(total, 189 cc.)</p>	<p>(secció A, 16 cc.) <i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti,</i></p> <p>(secció B, 14 cc.) <i>surgere qui curat populo:</i></p> <p>(secció C, 10 cc.) <i>Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem:</i></p> <p>(secció D, 9 cc.) <i>Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.</i></p> <p>(secció F, 22 cc.) <i>Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.</i></p> <p>(total, 96 cc.)</p>

Els tres autors (nord-italians i francesos) mostren una evolució en el tractament de les frases del text comparant-los amb els autors anteriors a les obres verdunines, encara que certes semblances amb els seus coetanis autors verdunins: en general el tractament de les frases inicials i finals (l'essència de l'antífona —salutació i prec—); la

dissecció del text, sobretot entre Martí i Legrenzi, i entre Casals i Charpentier. La diferència més notable radica en les parts que hi intervenen: 4 veus en Leonarda, 3 en Legrenzi i 2 en Charpentier, totes elles monocorals i amb l'acompanyament del *baix continu*; en canvi, en les obres verdunines, s'hi troba un tractament bicoral (com en la majoria d'obres del fons que s'estudia), amb 6 veus en Nuet i Martí i 8 veus en Casals.

En aquest sentit, la diferència en el nombre de parts que hi intervenen —ben considerat que es tracta sempre de casos aïllats dels que no es poden extreure trets de representativitat envers el gruix de la seva producció—, reafirma la persistència temporal de la bicoralitat i la policoralitat en la música en l'església hispànica enfront dels nous camins endegats en altres països, on relativament aviat es va abandonar la pràctica policoral en favor d'altres opcions (de noves aportacions i traces del *nou estil*, més relacionades amb la melodia acompanyada), i de la reducció d'efectius o parts, envers el contrast de masses sonores que en aquesta època es segueix presentant a les capelles musicals de les esglésies hispàniques<sup>777</sup>.

Les tres obres (de Leonarda, Legrenzi i Charpentier) presenten certes *divergències* entre elles, com ara, una estructura de l'antífona en certa manera mantinguda, en poques seccions i amb certes diferències pel que fa a l'extensió d'aquestes —com en Leonarda—, o bé amb un cert equilibri —com en Charpentier—, o bé molt seccionada i amb extensions desiguals —com en Legrenzi. Em aquest sentit sembla que les tres obres no segueixen una manera similar d'entendre i de musicar —en més o menys extensió— els textos de l'antífona. Ara bé, com en les obres anteriors, i talment com succeeix a les obres verdunines, en predomina l'extensió de les frases

---

<sup>777</sup> En aquest sentit, cal dir però que Charpentier sí que va escriure obres bicorals i policorals, amb composicions que van des de les 6 a les 20 veus —aquesta darrera es tracta d'una missa a quatre cors, corda i baix continu—, mentre que els altres dos autors —Leonarda i Legrenzi— escrigueren ja les seves obres, només entre 1 i 5 veus.

inicials i finals —la salutació a Maria, i el prec final demanant la intercessió envers els pecadors—.

En les tres antífones dels autors coetanis s’hi troben representades les mateixes figuracions retòriques o descriptives que en realcen i reafirmen el sentit del text. Aquestes, però, amb molt més desenvolupament que les vistes en les obres dels autors anteriors; això és: 1) major extensió en els elements temàtics, sovint en *circulatio* —sobretot en Leonarda—; 2) successives entrades a nivell canònic o imitatiu en *anàphora* i en *polypoton* —en Leonarda i Charpentier—; 3) la mateixa idea melòdica en altures successives, en *synonimia* —en Legrenzi—; 4) el moviment ascendent sobre “*quae pervia caeli*” (en *anàbasis*) —en Legrenzi—; 5) el descens melòdic en “*succurre cadenti*” (en *catàbasis*) en els tres autors; 6) el moviment ascendent de “*surgere qui curat populo*” (en *anàbasis*) en els tres autors també; 7) les figuracions descendents (en *catàbasis*) sobre el “*peccatorum miserere*”; i 8) el contrast entre la textura imitativa de les diverses veus i el *tutti* homofònic, que en realça el significat i el sentit del text.

Tots aquests elements exposats es troben, com ja s’ha vist en el capítol anterior, ben desenvolupats en les catorze antífones estudiades i analitzades de l’M 1168 del fons verduní. Així doncs, es veu una evolució en la manera de desenvolupar i “explicar” el text del poema i del seu significat, usant alguns dels elements retòrics i que, a la vegada, complementen la descripció i el desenllaç de la relació text-música per tal d’arribar a la finalitat proposada: que arribi i qualli el missatge de l’antífona al fidel i assistent a la celebració litúrgica.



**Fig.381.** La *Chapelle Royal* del palau de Versailles.

Pel que fa a les antífones dels compositors posteriors a les obres verdunines, en aquestes s'hi nota ja un canvi destacat en la musicalització del text. Si les obres dels compositors coetanis presentaven una fragmentació de les seccions més amplia que en els autors anteriors, ara però, les antífones dels compositors posteriors (Bernier i Zelenka) presenten un menor número de seccions (entre tres i cinc) però amb major número de compassos en cadascuna d'elles. En aquest sentit, sembla que no sigui tant destacat el fet d'expressar la intencionalitat del text i el que diu aquest, sinó la manera de fer-ho, i això ho aconsegueixen ja sigui mitjançant l'ornamentació melòdica —amb llargs i elaborats melismes—; amb l'aportació instrumental —amb nous instruments fins al moment no emprats en les peces estudiades—; amb la funció d'aquests instruments dins d'una ampliació de l'estructura —com una “forma” musical— amb



preludis, interludis, i postludis; i amb la inclusió d'elements nous contrastants (signes de dinàmica —*piano*, *forte*, etc.—); amb la inclusió de termes de moviment —*allegro*, *adagio*, *larghetto*, etc.—; i amb la clara funció d'un xifrat harmònic que especifiqui els sons que conformaran l'harmonia i el joc de tensions i distensions sonores de l'obra.

Les quatre obres que aquí es comparen —una de Nicolàs Bernier i tres de Jan Dismas Zelenka— tenen en comú que els tres primers versos de l'antífona —*Alma redemptoris [...] et stella maris*— estan tractats com una sola secció: 50cc. d'un total de 174cc. —un 28,7%— en Bernier; 50cc. de 128cc. —un 39%— en ZWV 126 en Zelenka; 9cc. de 40cc. —un 22,5%— en ZWV 124, també en Zelenka; i 24cc. de 107cc. —un 22,4%— en ZWV 127, del mateix autor bohemí. Així doncs, la primera secció de cada antífona (només tres versos) ve a ser aproximadament una quarta part del total de l'obra —exceptuant però la ZWV 126, que en aquest cas, sobrepassa dita fracció—, la qual cosa significa que els compositors han fet una forta explotació musical —en un clar efecte de “compresió”—, a partir d'una petita part textual, que, però, condensa el missatge, l'essència de tota la composició. Això evidencia, malgrat el que es pogués pensar en una primera impressió, la gran llibertat del músic envers els textos, tancats, que rep des d'una tradició centenària.

Centrant-nos ara en l'antífona de Nicolàs Bernier, aquesta està distribuïda en tres seccions ben equilibrades: **A**, de 50cc. en tres frases; **B**, de 78cc. —quasi vuitanta— en cinc frases; i **C**, de 47cc. —quasi 50— en quatre frases. Així doncs, l'autor en crea una estructura ternària on el nombre de compassos ve a ser ben equilibrat i proporcionat, justament, de 50 – 80 – 50. Si es té en compte les proporcions matemàtico-musicals, es pot veure que en aquesta obra s'hi troba la proporció 8/5 (80/50), el que ve a ser la *superbi tripartiens (supertriparciens) quinta*, el que seria l'interval de 6a menor. A la vegada, si s'uneix l'inici de l'antífona amb el final d'aquesta —la salutació inicial i el

prec final—, s'assoleixen uns 100cc. que contrasten amb la secció central de l'obra, uns 80cc., el que vindria a ser la proporció de 10/8 (110/80), de *sexquiquarta* (o 5/4), el que és l'interval de 3a major. És a dir, sisenes i terceres, la qual cosa ratifica el caràcter plenament “consonant”, afable, agradable, d'aquestes composicions.



**Fig.382.** Nicolás Bernier i Jan Dismas Zelenka<sup>778</sup>.

L'antifona, escrita per a *voix seule* (veu sola), concretament per a *Baix* vocal i acompanyament de *baix continu*, presenta un destacat desenvolupament melòdic, tant per a la veu com per l'acompanyament, que no s'ha trobat en cap de les antífonas anteriors. La veu presenta llargs melismes en valors breus —en corxeres, corxeres amb puntet i sobretot, en semicorxeres— que aporten una destacada agilitat i vitalitat a l'obra (un tret què, normalment, associaríem més amb la música italiana, de caire declamatiu). El que sembla clar és que ens trobem aquí enfront d'un llenguatge diferent, “estranger” si es vol, estem davant un món diferent. Aquests llargs i ornamentats melismes es

<sup>778</sup> Gravat de Bernier, d'Étienne Ficquet (\*1719; †1794), després de la mort del compositor. De la imatge de Zelenka no en tinc cap dada.

troben principalment a les paraules “Alma”, en sentit sempre ascendent en *anàbasi* — una salutació a la Maria celestial—, i en la paraula “maris” (“stella maris”) emprant la figuració retòrica d’una llarga *circulatio* —descriuint el moviment ondulatori i oscil·lant de les onades del mar—; així com també els moviments descendents en *catàbasi* quan el text cita “succurre cadenti”, i els moviments ascendents, en *anàbasi* quan el text diu “surgere qui curat populo” (recursos retòrics molt freqüents arreu, però què, aquí, destaquen pel seu caràcter “solístic”, la qual cosa realça una mica més el simbolisme músico-textual, aquestes pujades i baixades de pur “virtuosisme” i lluïment, sense major transcendència musical pel que fa als continguts. A part d’aquestes figuracions, l’autor també fa recaure l’atenció sobre la paraula “ave” (“Gabrielis ab ore sumens illud **ave**”) en una llarga *circulatio*, com parlant de l’escollida, la Dona a qui l’arcangel, el missatger, va saludar, relacionant-la així amb l’àmbit diví. En aquesta obra Bernier emprà el recurs d’alterar-ne l’organització del text: n’intercanvia algunes paraules de lloc per tal de donar més èmfasi al fragment i distingir-ne el text, com ara: “alma redemptoris mater” per “alma mater redemptoris”; o bé, “redemptoris mater alma”. Aquest fet, és també nou pel nostre context, ja que els compositors catalans i hispànics en general, són molt més curosos i respectuosos amb els textos que musicalitzen. Precisament, com és ben conegut, aquest tipus de tractaments lliures del text (en els quals es podia “alterar” el sentit original dels mateixos textos llatins sancionats des de Roma, mitjançant la seva repetició, adició o sostracció de paraules, desordre, trencament...), varen conduir a diferents reconvençions per part de les autoritats eclesiàstiques, què, des del Vaticà, portaren a la redacció de molts escrits, com, per exemple, l’encíclica *Annus qui* (1749) de Benet XIV, i d’altres, en les quals s’insistia en que els textos litúrgics no podien pas ser modificats, ni per raons musicals, ni de qualsevol altre tipus (la qual cosa, de fet, havia degenerat en peces musicals en les que

els textos, totalment desvirtuats, havien arribat a causar mofa o irreverència dins el temple). I és per això que alguns compositors i tractadistes espanyols s'autoconsideraven millors que els autors estrangers (francesos, italians...), perquè respectaven molt més els textos i es cenyien, segons les normes vigents (per música i text) , al que demanava cada ocasió<sup>779</sup>.

“Diferimos los Españoles de las demas Naciones en el estylo de componer, obrando nosotros mas atados à los preceptos del Arte que los estrangeros (como ya dixen) en las composiciones que passen de dos voces naturales; lo que es segun las reglas que hallamos practicadas en los Auctores antiguos Italianos, Franceses, Españoles, y Alemanes: aun que hoy en la comunicaciòn de los ultramontanos no se observan ya con la pureza que nuestros Maestros nos las enseñaron; cuyo defecto nace de querer que las composiciones solamente deleiten al oido; pues como se consiga esto se logra el aplauso que es el unico fin de sus Auctores; y tambien porque no cuesta tanto trabajo, por quya razon hay tanta plaga de compositores; unos por culpa del Maestro por no haverles bien fundamentado en los principios permitiendoles, ò metiendoles a compositores de Missas, Psalmos, y etc. no estando aun bien radicados en el passo, y muchos, ni quizàs en los contrapuntos: otros se hauran perdido por su capricho por no faltarles la paciencia para subir por la escala ordinaria que han subido los demas, por la aspereza, y desazon que causa fatiga tan larga; cuydando solo el Maestro, y el Discipulo imitar el estilo Italiano en qualquiera Musica sea para el tiempo, o el teatro; en este serà primor, mas en el templo quando no passe à escandalo serà indevociòn”<sup>780</sup>. [...]“Ya que hablamos de estilos no sera fuera de proposito refferir la opinion del P. Athanassio Kircherio [Athanasius Kircher (\*1602; †1680), jesuïta i investigador alemany] en su *Ars Magna consoni, et dissoni*, y la del P. M. Fr. Simon de S. Catherina de la orden de S. Geronimo, en una de de sus Oraciones Academicas por parecerme son las mas proprias, y adaptables à qualquiera Nacion, y fuera de esta disputa de qual es el mejor. Dize el P. Kircher. *Havent Italy Stilum melotheticum diversum a Germanis, et ab Italis et Galis, Italiq; ab Hispanis.. .. Unaquaque naturali temperamento, patrioque consuetudini convenientem stylum*. Y mas adelante: *Diverso Nationes, diverso stylo musico gaudent, ita est in unaquaque natione diversi temperamentis, homines, diversis stylis unusquisque sua naturali inclinationi maxime conformibus afficiuntur*. El P. M. F. Simon de S. Catherina [?] en el lugar citado dize: *Ninguen pode dizer con certeza que he de melhor, à Musica estrangeira, do que a nossa, ainda que se valba do especioso titulo de peregrina; podem dizer que lhe he mais agradavel mas da qui naon se convence que seja melhor; porque quantos hay que con estimaçao pueril deixaron, o mais precioso pelo mais usado? Quantos procurarao mostrar à excellencia da suas linguas, é dos seus idiomas, sobre os outros? He certo que muytos, mais que consiguerao? Trabalho inutil, porque he era impossivel a vitoria. Cantaon os Francezes, è cantaon os Espanholes, los Inglezes è los Italianos mas cada huma destas naçoes compoe è canta pelo seu estylo particular, porque a variedades naon deve destruir a natureza. [...] No negarè, que los Franceses en composiciones Ecclesiasticas de tres ò quatro voces, tienen unos pensamientos delicados para la expresiòn de la letra aun que son muy prolixos en la repeticìon de ella; unos passos estraños, y bien proseguídos segun lo pide el assumpto, y que en lo Pathetico estan muy capaes siendo esta una de las principales, y esenciales partes de la buena composiciòn: En Musica Ecclesiastica de pocas voces tiene nuestra Española alguna semejanza con la Francesa. Exceden klos italianos a todas las Naciones en el buen gusto, è idea de la Musica Teatral vistiendo los afectos que exprime el verso con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, ayrado, etc. y tambien en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composiciòn, pero esto que para el Teatro es*

<sup>779</sup> Segons, entre d'altres, el tractadista i teòric català Francesc Valls. Vegeu: -VALLS, Francesc: *Mapa Armónico Práctico. Ob. cit.*, pp.26-29.

<sup>780</sup> Sobre el tema, Francesc Valls segueix exposant: -VALLS, Francesc: *ibíd.*

admirable, en el Templo como se oye lo mismo y se dixo arriba muchas vezes serà improprio. Pero ni Italianos, ni Franceses en sus composiciones Ecclesiasticas y aun en muchas de Romance tienen lo que los Españoles de científicas, y solidas, esto es tomar un Passo, ô Thema, y muchas vezes solo para una obra larga como una Missa; proseguirle con valentia, añadirle una, y muchas diferentes intenciones, introducirla ahora en Canon, Fugas, Trocados, jugando los Baxos en los Coros armonicos, unas vezes imitandose unos a otros, otras remedandose acompañandoles las demas voces, dexando aquella composicion perfectissima y llena con 8. 10. û 12 voces, y todas ordenadas con grande artificio, y gran limpieza de todolo que prohíbe el Arte acá en España: estas circunstancias no se hallan en las composiciones extrangeras, pues raras vezes pasan de quatro a cinco voces, y estas se duplican en los que llaman ripienos que sirven como de un Coro de Capilla, que tambien se halla practicado por muchos Maestros Españoles poque no cuesta trabajo; pero faltale mas armonia. Y por ultimo lo que han procurado los Auctores Españoles es que su Musica sea agradable al oido, y deleite el entendimiento del que es científico en ella<sup>781</sup>.



**Fig.383.** El cor de la *Sainte Chapelle*, a París.

<sup>781</sup> Tot i així, per contra, Pablo Nassarre, tot referint-se a les repeticions del text esmenta: “Aviendo muchas repeticiones en la letra, ay menos variedad, de donde se sigue menos perfeccion de armonia, llevando la atencion de los oyentes, la molestia de la repeticion, y se privan por esta causa de la dulçura, o melodia de las consonancias. Y por esta razòn deve todo Compositor escusar quanto pudiere (en música Española especialmente) las repeticiones: y he dicho musica Española, porque es propension de la Nacion la poca paciencia. Bien sè, que otras, y una de ellas la Italiana, tiene por gran primor el repetir mucho la letra, aunque con variedad de musica: pero si en aquellos Compositores es acierto, por no causar molestia à sus oyentes con ello, en nuestra Nacion, nos ensenya la experiencia lo contrario, y por esto me ha parecido prevenir esta materia”. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música*. *Ob.cit.* Segunda parte, libro III, cap.III, pp.274-275.

En el fons, com a peça francesa, forana, aquesta és una obra que ens presenta un trencament, una ruptura amb la música vista anteriorment (la verdunina i la dels seus autors coetanis), aportant-hi certs elements que deixen veure una nova manera de tractar les musicalitzacions de l'antífona per part del compositor: 1) la intervenció d'una veu solista; 2) una veu, aquesta —la del *Baix*—, poc “habitual” com a solista en la música litúrgica hispànica; 3) la intervenció de valors —figures— més ràpides que les vistes anteriorment, tant en la veu com en el *baix continu* (un aspecte comú llavors ja a la música francesa, italiana i alemanya, però encara no tant a la hispànica); 4) l'intercanvi en l'ordre de paraules en el text; 5) unes figuracions retòriques més llargues i extenses; 6) un àmbit molt ampli pel que fa a la veu de *Baix* —una 14a menor—, un àmbit aquest que no s'ha vist —en aquesta part vocal— en cap de les obres estudiades i que requeriria d'un cantor especialment dotat; 7) unes cadències harmòniques més elaborades, amb les funcions tonals (en el sentit d'articulacions, moviments...) més clares, tant les que es troben internament en l'obra com en els fragments conclusius.

Les tres *alma Redemptoris mater* de Jan Dismas Zelenka també presenten, com l'obra anterior —així com les obres verdunines—, una estructura en seccions ben proporcionada i equilibrada (com es pot veure a la taula anterior). La primera antífona d'aquest autor, la ZWV 126, presenta cinc seccions: la secció A, de 50cc. amb tres frases del text; la B, de 24cc., amb una sola frase; la C, de 13cc., amb quatre frases; la D, de 22cc. amb tres frases; i la E, de 21cc, amb una sola frase. És evident que les seccions B i D, amb una frase cadascuna (*surgere qui curat populo* i *peccatorum miserere*) i amb un nombre similar de compassos, són les seccions on el compositor hi ha posat més èmfasi en la seva musicalització, just en les dues frases on es requereix la intervenció mediadora de Maria, la petició a l'advocada dels humans, a la redemptora dels qui han caigut en el pecat i que anhelan ser redimits i perdonats.

Taula 57

<p><b>N. Bernier</b> (*1664;†1734)</p>	<p><b>J. D. Zelenka</b> (*1679;†1745) (ZWV 126)</p>	<p><b>J. D. Zelenka</b> (*1679;†1745) (ZWV 124)</p>	<p><b>J. D. Zelenka</b> (*1679;†1745) (ZWV 127)</p>
<p>(secció A, 50 cc.) <i>Lentement / Gayement / Lentement</i> <i>Alma Redemptoris mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i></p> <p>(secció B, 78 cc.) <i>succurre cadenti,</i> <i>surgere qui curat populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum Genitorem:</i></p> <p>(secció C, 47 cc.) <i>Virgo prius ac posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (total, 174 cc.)</p>	<p>(secció A, 50 cc.) <i>Larghetto sostenuto</i> <i>Alma Redemptoris</i> <i>mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i></p> <p>(secció B, 24 cc.) <i>succurre cadenti,</i></p> <p>(secció C, 13 cc.) <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum</i> <i>Genitorem:</i></p> <p>(secció D, 22 cc.) <i>Virgo prius ac</i> <i>posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i></p> <p>(secció E, 21cc.) <i>Adagio</i> <i>peccatorum</i> <i>miserere.</i> (total, 128 cc.)</p>	<p>(secció A, 9 cc.) <i>Alma Redemptoris</i> <i>mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i></p> <p>(secció B, 18 cc.) <i>succurre cadenti,</i> <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum</i> <i>Genitorem:</i> <i>Virgo prius ac</i> <i>posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave.</i></p> <p>(secció C, 8 cc.) <i>Adagio</i> <i>peccatorum</i> <i>miserere.</i></p> <p>(secció D, 6 cc.) <i>Allegro / Adagio</i> <i>miserere.</i> (total, 40 cc.)</p>	<p>(secció A, 24 cc.) <i>Alma Redemptoris</i> <i>mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i></p> <p>(secció B, 39 cc.) <i>Vivace</i> <i>succurre cadenti,</i> <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum</i> <i>Genitorem:</i></p> <p>(secció C, 44 cc.) <i>Virgo prius ac</i> <i>posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum</i> <i>miserere.</i> (total, 107 cc.)</p>

En aquesta antífona de Zelenka també es troben ben remarcades les proporcions matemàtico-musicals: entre la secció A (de 50cc.) i la secció B (de 24, gairebé de 25cc.), això ve a ser 50/25, el que s'escau amb la proporció de 2/1, la *dupla*, o l'interval de 8a. La mateixa proporció de *dupla* es troba entre les seccions B (de 24cc.) i la C (de 13cc., que de fet, s'aproxima a 12cc., la meitat de B), així doncs, altre cop la proporció 2/1. Entre les seccions D (de 22cc.) i la E (de 21cc. gairebé els mateixos que la secció anterior), s'hi troba la proporció de 22/22 (2/2) o 1/1, el que ve a ser la proporció *equa*, o l'uníson. A la vegada, la addició de les tres primeres seccions (A + B + C = 50 + 24 + 13) ve a ser la suma de 87cc., i l'addició de les dues darreres seccions (D + E = 22 + 21)

ve a ser la suma de 43cc. —gairebé la meitat de 87—; així doncs, entre els dos grans blocs en que es podria tornar a seccionar l'obra, també s'hi pot trobar la proporció de 87/43, el que vindria a ser justament la de 2/1, o l'interval de 8a. Novament, una plena consonància, canònica, perfecta.

En l'antífona ZWV 124, l'autor en musicalitza les tres frases inicials durant 9cc. —secció A (*Alma [...] et stella maris*)—, i les vuit frases següents, durant 18cc. —secció B (*succurre [...] sumens illud ave*)—; mentre que a la tercera secció —C—, clou el text de l'antífona durant 8cc. Tot i així, encara reprèn l'última paraula de l'antífona —*miserere*— i la musicalitza durant 6cc. més. Aquesta obra segueix la mateixa traça que l'anterior —ZWV 126— pel que fa a les proporcions matemàtico-musicals. Això és: la secció A (de 9cc.) enfront de la secció B (de 18cc.) presenten la proporció de 2/1 (18/9), el que ve a ser la proporció de *dupla* o d'8a<sup>782</sup>.

Per que fa a la tercera antífona de Zelenka —ZWV 127—, també s'hi troba la mateixa traça de les tres obres anteriors. Aquesta és una antífona musicalitzada en tres seccions: A, de 24cc.; B, de 39cc.; i C, de 44cc. L'obra té molta similitud amb l'antífona anterior i, sobretot, amb la de Nicolas Bernier, on les seccions del text són idèntiques, exceptuant-ne tan sols en el nombre de compassos. Així doncs, en aquesta *Alma redemptoris* de Zelenka s'hi troba una primera secció —A— de 24cc. amb tres frases; una segona —B—, de 39cc. amb cinc frases; i una tercera —C—, de 44cc., amb quatre frases. Altre cop es troba en aquesta obra la intencionalitat, ja vista anteriorment, de realçar una extensa salutació inicial —24cc.— i un extens prec final —de 44cc.—; i entremig, i durant 39cc., s'hi troba el desenvolupament i la musicalització de la resta del text. Aquí també, com en les tres antífonas anteriors, s'hi troben ben remarcades les

---

<sup>782</sup> Mentre que entre les seccions B i C (de 18 i 8cc.), s'hi troba també la proporció 18/8 (= *dupla sexquiquarta*); i entre les seccions C i D (de 8 i 6cc.), s'hi troba també la proporció 8/6 (= 4/3) o *sexquitercia* (= interval de 4a justa). A la vegada, si es pren la secció B (18cc.) i s'addicionen les dues seccions més breus C + D (8 + 6cc. = 14) s'hi troba la proporció 18/14 (= 9/7), es a dir, la proporció *superbiparcies septima* o *superbipaciente septima*.



proporcions matemàtico-musicals; en aquest cas, entre la secció A (de 24cc., molt proper al nombre 22) i la secció B (de 44cc.), si troba la proporció de 44/22 (4/2) (22/11) o 2/1, el que ve a ser la *dupla*, o l'interval de 8a. I a la vegada, la proporció entre la secció B (de 39cc., gairebé 40) i la secció C (de 44cc., i molt propera també a 40cc.), el que ve a ser la proporció de 40/40, o 1/1, el que és l'*equa*, o l'interval d'uníson. De manera que la plena consonància s'evidencia de nou.

En les tres obres de Zelenka també hi són ben presents les figuracions retòrico-musicals, i com en les obres dels altres autors, aquesta es troba principalment en: “succurre cadenti” (en *catàbasi*); “surgere qui curat populo” (en *anàbasi*); i en “stella maris” (en *circulatio*). El fet que dues d'aquestes obres — ZWV 126 i 127— es presentin amb altres instruments —oboès, flautes i violins— a més del *baix continu*, permet que el compositor en desenvolupi i n'enriqueixi les musicalitzacions; a la vegada, aquests instruments, com a parts actives en el decurs de la composició, són partícips, de la mateixa manera que les veus, de la transmissió del missatge del text de l'antífona, acompanyant i ornamentant tant melòdicament com contrapuntísticament les veus que canten. En aquest sentit doncs, la inclusió d'uns elements nous, fins ara no presents en les obres estudiades —els instruments que no pertanyen al *baix continu*—, aporten a les antífonas una nova textura i dinàmica no vista anteriorment; una nova inclusió que permet al compositor un tractament nou del llenguatge, el que ve a ser l'escriptura instrumental, i a la vegada també, l'aplicació d'aquesta escriptura a les parts vocals. Aquest nou llenguatge per a les veus, amb el desenvolupament de llargs melismes, salts intervàlics destacats, cromatismes més atrevits, notes més breus i ràpides, l'agilitat en la interpretació d'aquests valors breus, i les possibilitats tímbriques que els nous instruments presenten, obren la porta a una nova participació en la música, molt més rica, creativa, i a la vegada, efectista, arribant a una igualtat de tracte entre les veus i els

instruments, que es confronten com en blocs (propi, per exemple, del *concerto grosso* i de les noves orquestres europees, en les quals les cordes s'oposen a les fustes, etc., com abans, en el context hispànic, uns cors s'enfrontaven a d'altres, o uns cors vocals contendien amb altres cors instrumentals, malgrat que encara amb una escriptura idiomàtica vocal). A més, la participació d'instruments —ara en certa manera protagonistes— que fins llavors no havien estat massa presents en la música litúrgica, dóna un nou “paper” al músic instrumentista: aquest ja no és un mer acompanyant de la veu o de les veus que canten el text, sinó que a partir d'ara n'és partícip del propi desenvolupament d'aquest. Ara, els instruments i la seva intervenció són un element actiu dins de l'obra, ja no doblen o acompanyen les veus, sinó que hi tenen una participació paral·lela, ja sigui dialogant, interpel·lant, discrepant o reforçant el propi discurs melòdic del text. En el fons, esdevé una nova manera de presentar la música litúrgica que es veurà ampliada en gran mesura en els autors més tardans (Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Domenico Scarlatti, etc.), e inclús més propera a altres autors que s'han volgut relacionar amb l'anomenat *preclassicisme* musical (Johann Adolph Hasse, Carl Philipp Emmanuel Bach, Giovanni Battista Pergolesi, etc.).

A més dels diversos aspectes comparatius presentats fins aquí entre les *Alma Redemptoris mater* de tots els autors estudiats, es poden extreure altres consideracions que n'ampliïn el coneixement que d'elles se n'extreu:

1) L'extensió de les *Alma Redemptoris mater* estudiades dels tres autors verdunins (Nuet, Martí i Casals) no presenten una extensió destacable pel que fa al nombre de compassos —ni en menys ni en més mesura— si es comparen amb les obres dels altres autors presentats (anterior, coetani i posterior), sinó que a es troben dins d'un àmbit “equilibrat”, entre vuitanta sis i cent dos compassos: 40, 45, 84, **86**, **87**, 96, **102**, 122, 128, 142, 174 i 189cc. Aquesta diversitat en l'extensió dels compassos vindria

a representar la intenció de “funcionalitat” o, per contra, de “solemnització” de l’antífona i de la celebració on s’interpretava aquesta —en les *Completes* del primer dissabte d’Advent fins a la festa de la Purificació de Maria, el 2 de febrer—. Així doncs, com més extensa pugui ser l’obra, més solemnització sembla que hagués de tenir l’*hora canònica* a la qual anava destinada. Altrament, i observant l’extensió de les *Alma Redemptoris* comparades (vegeu la taula següent), sembla que les obres verdunines s’aproximen més a les composicions dels autors anteriors que a les dels seus coetanis — a excepció de l’obra de Charpentier— i del autors posteriors.

**Taula 58**

Autors verdunins		
-M. Nuet , <b>87cc.</b> -J. Martí, <b>86cc.</b> -M. Casals, <b>102cc.</b>		
Anteriors	Coetanis	Posteriors
-G. P. Palestrina, <b>45cc.</b> -T. L. Victoria, <b>122cc.</b> -R. Giovannelli, <b>84cc.</b>	-I. Leonarda, <b>142cc.</b> -G. Legrenzi, <b>189cc.</b> -M. A. Charpentier, <b>96cc.</b>	-N. Bernier, <b>174cc.</b> -J. D. Zelenka, [Zwv 126] <b>128cc.</b> -J. D. Zelenka, [Zwv 124] <b>40cc.</b> -J. D. Zelenka, [Zwv 127] <b>174cc.</b>

2) Que la bicoralitat i/o policoralitat només es troba present en les obres verdunines i en l’antífona de Ruggiero Giovannelli —un compositor anterior a les obres estudiades—, tot i que, tant Palestrina com Victoria sí que compongueren obres bicorals<sup>783</sup>. Tot i així, en les obres presentades, els autors coetanis i posteriors no es destaquen per aquest fet — ja s’ha dit anteriorment que Charpentier sí que escrigué per

<sup>783</sup> Tan sols per tenir un mostreig de les antífones marianes majors bicorals escrites per ambdós compositors, es pot veure que Palestrina —tenint present les antífones marianes publicades a 8 veus en *Pierluiggi da Palestrina’s Werke*— escrigué un *Regina caeli* [vegeu: -PIERLUIGGI DA PALESTRINA, Giovanni: *Pierluiggi da Palestrina’s Werke. Ob. cit.*, volum VI, pp.165-170], un *Alma Redemptoris mater* i un *Ave Regina*, totes elles a 8 veus [*Ob. cit.*, volum VII, pp. 73-75 i 124-129]. En el cas de Victoria —tenint present la seva obra editada en l’*Opera omnia* iniciada per Pedrell—, va escriure també a 8 veus una *Alma Redemptoris mater*, una *Ave Regina caelorum*, una *Regina caeli* i una *Salve Regina* [vegeu: -PEDRELL, Felip: *Tomae Ludovici Victoria. Abulensis. Opera omnia. Ob. cit.*, Vol. 7, pp.68-129].

a més d'un cor— sinó que presenten un desenvolupament més específic en altres aspectes del barroc musical, com ara: un desenvolupament dels xifrats del *baix continu*, una reducció en el nombre de les veus que participen; i en els autors posteriors, la melodia acompanyada amb major presència i participació d'altres instruments a més dels propis del *baix continu*.

En les obres verdunines en ressalta més la participació i la combinació de la massa sonora —dels diversos *coros*— fet que no es troba en les obres dels altres autors, en canvi, en aquestes, es tendeix més a la melodia acompanyada i a l'ampliació o variació de la textura sonora amb la inclusió dels nous instruments, fet aquest que mostra una evolució idiomàtica, sonora i musical en el tractament de les antífones. En aquest sentit, es fa palesa la presència del diàleg entre les veus més que els canvis de contrast en el volum sonor dels *coros* bicorals i policorals. Tenint present els aspectes citats, cal dir que la menor participació d'efectius —menor, o gairebé nul·la presència de la tècnica bicoral i la policoral— que presenten les obres d'autors posteriors, dóna pas al diàleg i el joc participatiu de les veus i/o instruments que intervenen a l'antífona. Sembla ser que no és tant destacable els canvis de volum sonor i la reafirmació per part de la “massa” sonora per ressaltar una part del text, sinó la simplicitat i claredat en com es presenta aquesta part del text, el que ve a ser un dels trets del barroc musical: l'expressivitat de la melodia acompanyada.

3) A partir dels autors coetanis es troba en les antífones la presència del que seria la incipient tonalitat com a hereva de la modes gregorians. Els lents canvis que es van perfilant cap al que seria la “nova” tonalitat major/menor sembla que no arrelen ben bé encara en la música hispànica fins ben entrat el segle XVIII, restant aquí encara bategant la “vella” modalitat eclesiàstica. Fet aquest que encara es troba en les composicions dels

autors coetanis però ja no en la música dels autors posteriors. En la taula següent es pot veure aquest pas de la modalitat cap a la tonalitat en les composicions estudiades.

**Taula 59**

G. P. Palestrina	6è to
T. L. Victoria	6è to transportat
R. Giovanelli	6è to
Magí Nuet	12è to
Josep Martí	5è to, 11è segons Nassarre
Miquel Casals	5è to, 11è segons Nassarre
I. Leonarda	6è to transportat
G. Legrenzi	6è to transportat
M. A. Charpentier	5è to, 11è segons Nassarre
N. Bernier	<i>Si b M</i>
J. D. Zelenka	[ZWV 124] <i>La m</i>
J. D. Zelenka	[ZWV 126] <i>Re M</i>
J. D. Zelenka	[ZWV 127] <i>Re m</i>

4) La inclusió —en algun dels autors posteriors— d’altres instruments no habituals a les capelles musicals de la segona meitat del XVII —tal com mostren les partitures presentades—, com oboès, flautes, violins, violoncel·ls, etc., instruments que aporten a la música litúrgica un nou color musical i nous timbres, i que a la vegada, obren la porta a novells camins sonors i expressius. Així com l’ús de veus humanes poc usades anteriorment a tall de solistes, com ara la veu del *Baix*, extraient-la aquesta de la capella musical com un element amb no massa preeminència, i donant-li ara un a funció de *solo* que introdueix un nou color musical a les obres litúrgiques.

5) La presència, en els autors posteriors, de noves aportacions melòdiques fruit de la combinació dels nous instruments que entren en joc en la música litúrgica, com ara, preludis, interludis i postludis instrumentals, que combinats i intercalats amb el text, realcen l’obra musical, a la vegada que, en certa mesura, creen un distanciament del que

era comú en la música anterior (tot creant noves juxtaposicions de peces en cert mode independents, per a la creació d'autèntiques, malgrat que encara breus, “cantates”, “concerts” —en distints moviments—, etc.). En canvia la textura i el llenguatge musical i consegüentment, la manera d'entendre i de compondre la música; així doncs, l'acceptació d'aquests elements sonors —els instruments—, en reforcen el caràcter i el sentit del text, a la vegada que esdevenen un nexa d'unió entre les diverses frases de la melodia cantada.

6) En autors posteriors —Bernier i Zelenka—, i fruit del desenvolupament dels propis instruments i de la tècnica i recursos d'aquests, fan presència en les fonts —les partitures— diversos termes nous, referents a aspectes que impliquen canvis en la interpretació i en la manera d'interpretar la música litúrgica. Aquests canvis fan referència a diversos elements musicals, interpretatius i expressius, com ara, les dinàmiques —*piano, forte*— (que a l'àmbit català trobàvem com *Eco, Falsete, Voz...*), i els termes indicatius de moviment —*Lentement, Gayement, Larghetto, Adagio, Allegro*— (només presents a les fonts catalanes cap a les darreries del període objecte d'estudi: *A espacio, Volado...*).

7) En les antífones dels autors coetanis (no hispànics) i en les dels posteriors, s'hi troben “repeticions” del text, però no són repeticions successives, sinó que s'alternen amb altres frases de la mateixa antífona. Aquest fet s'evidencia com un element potenciador del propi discurs musical; com un mer recordatori del sentit i la intencionalitat semàntica del text; o també, com a reexposició musical per tal de cloure'n temàticament una idea, un passatge o una secció on el text hi tingui una rellevància destacada.

8) En els autors posteriors, el desenvolupament del fraseig i l'ornamentació del text sovint es troba escrit amb figuracions ràpides. És com si el compositor tractés la

veu com un instrument més del conjunt o de la plantilla, explotant-ne així i investigant-ne les seves possibilitats i recursos sonors i expressius; i a la vegada, diferenciant-ho de l'aspecte contrapuntístic i homorítmic que es troba en les obres dels autors anteriors i a les obres verdunines en sí. De fet, es com si, abans de tot això, en el context hispànic, els instruments s'haguessin “vocalitzat” pel que feia a la seva escriptura, encara no idiomàtica, i ara en canvi, en contraposició, les veus s'haguessin “instrumentalitzat”, tot adoptant un tipus d'escriptura que no era ben bé la seva, però a partir de la qual trobarien noves formes d'expressió.

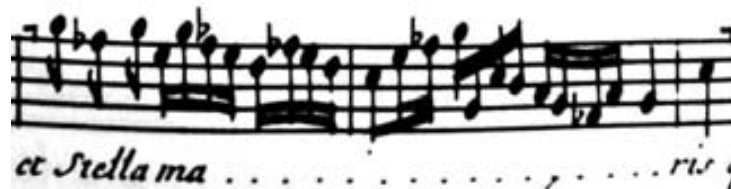


Fig.384. N. Bernier, cc.23-25.

9) La possibilitat de donar un protagonisme particular a certs instruments que habitualment formen part del *baix continu*, concretament en el cas de Zelenka —ZwV 127—, on justament, l'autor fa referència explícita al violoncel i a la tiorba. Aquest fet permet la individualitat de certs instruments, el distanciament del que és comú a la música del moment, en aquest cas de dos instruments que conformen el *baix continu*, donant-los així un nou caire amb més personalitat individual i “orquestral”.

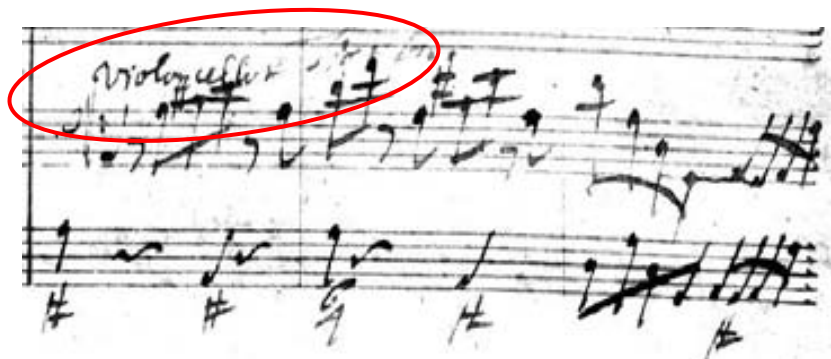


Fig.385. J. D. Zelenka, ZwV 127, cc.101-103.

10) La inclusió en autors posteriors del *ad libitum* a la part vocal, fet aquest que dóna peu a l'interpret o cantor, a articular “a voluntat” algun dels fragments assenyalats conscientment pel compositor. Així doncs, en aquestes obres s'hi troba ja el propi criteri de l'interpret, la idea del *solista* com a element distanciat del *tutti*.

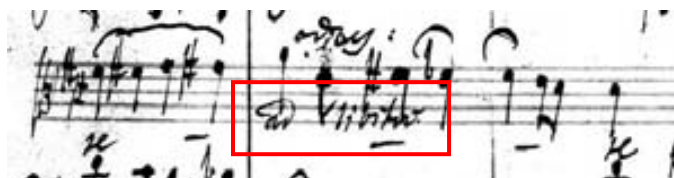



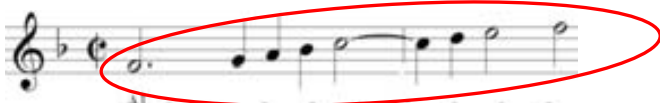
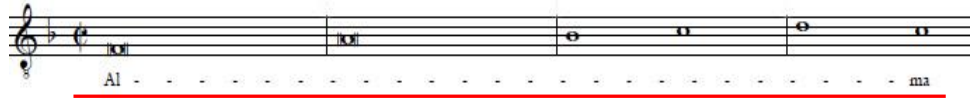


Fig.386. J. D. Zelenka, ZWV 126, cc.123-125.

11) La relació amb la melodia gregoriana es troba tan sols a les obres dels autors anteriors, solament en els incipits i com a mer element “d’entonació”, recordant-ne el que era l’antífona gregoriana, la que es cantava en els dies firals. Referent a la relació entre les melodies gregorians i les obres analitzades i comparades, tan sols s’hi troba relació en les tres obres dels autors anteriors als estudiats del “Fons Verdú” — Palestrina, Victoria i Giovannelli—, i en canvi, la relació o recordatori en cant pla no es troba ni en els autors coetanis ni en els posteriors. Així doncs, sembla un tret comú, almenys partint de les obres comparades què, pel que fa a l’antífona *Alma Redemptoris mater*, en les composicions pertanyents al ple barroc musical, no s’hi reflecteixi cap recordatori a les melodies de cant pla. Aquestes obres no es ceneixen —com altres antífones que posteriorment es veuran— a les melodies monòdiques conegudes i recordades pels assistents a les celebracions religioses, aportant així una nova etapa en la creació musical, la de veure’s lliure pel que fa als lligams melòdics del *cantus firmus*, uns lligams que anteriorment s’havien tingut ben presents. En aquest sentit, vegeu a la taula següent els tres incipits esmentats.



**Taula 60**

Melodia gregoriana	
G. P. da Palestrina (Tenor)	
T. L. de Victoria (Cantus)	
R. Giovannelli (Cantus I)	
R. Giovannelli (Bassus I)	

12) Es denoten els canvis en la plantilla vocal: es componia principalment en un estil monocoral en els autors anteriors —excepte en Giovannelli que ja presenta dos cors—, passant a la tècnica policoral en els autors verdunins, i no en canvi, en els tres autors coetanis, que presenten la seva obra en un conjunt monocoral —tot i el coneixement que en tenim de les seves obres policorals, com en Charpentier—, cap a la intervenció, en bona mesura, de menys parts vocals però amb la inclusió de parts instrumentals en els autors posteriors (vegeu la taula següent).

**Taula 61**

G. P. Palestrina	1 cor: <i>Cantus I, Cantus II, Altus II, i Bassus I</i> 2n cor: <i>Altus I, Tenor I, Tenor II, i Bassus II</i>
T. L. Victoria	1 cor: <i>Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II i Bassus</i>
R. Giovannelli	1 cor: <i>Cantus I, Cantus II, Altus II, i Bassus I</i> 2n cor: <i>Altus I, Tenor I, Tenor II, i Bassus II</i>
Magí Nuet	<i>Coro 1º: Tiple i Tenor</i> <i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompanyament</i>
Josep Martí	<i>Coro 1º: Tiple i Tenor</i>

	<i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
Miquel Casals	<i>Coro 1º: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto i Tenor Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
I. Leonarda	<i>Cantus, Altus, Tenor, Bassus; i baix continu</i>
G. Legrenzi	<i>Cantus, Altus, Tenor; i baix continu</i>
M. A. Charpentier	<i>Cantus, Cantus; i baix continu</i>
N. Bernier	<i>Basso i baix continu</i>
J. D. Zelenka	[ZWV 124] <i>Cantus, Altus, Tenor, Bassus; i baix continu</i>
J. D. Zelenka	[ZWV 126] <i>Altus, 2 violins, 2 flautes; i baix continu</i>
J. D. Zelenka	[ZWV 127] <i>Cantus, Altus, oboè, violí [violoncel, tiorba]; i baix continu</i>

13) L'ús del signe “indicial” (el signe de compàs) i l'ús d'aquest en la fragmentació del text per tal de realçar-ne el significat del missatge marià de l'antífona. A les taules següents es pot veure clarament que tant Palestrina com Victòria musicalitzen el text de l'antífona usant tan sols un signe mètric — $\phi$  i C—, binari, fet que també succeeix en l'antífona de Legrenzi —en C3/2—, en ternari. Ara bé, tant en l'obra de Charpentier com en la de Leonarda, si denota una evolució amb el tractament dels signes de compàs: empen la successió i alternança de signes diferents, per tal de donar un tractament diferent a les diverses parts del text, aportant-hi un cert dinamisme a la composició —en Charpentier, C3/2 – C – C3/2 – C – C3/2 – 2 – C3/2; i en Leonarda, C – 6/8 – C3/2 – C—. Tanmateix la presència d'aquesta evolució també s'insinua en l'antífona de Giovanelli — $\phi$  – C3/2 –  $\phi$ — (un compositor anterior a Charpentier i Leonarda), tret aquest que ja insinua un tractament diferent en el ritme mètric, tret aquest del nou estil musical de Giovanelli respecte als seus compositors anteriors i coetanis: el barroc.

Pel que fa a les obres dels compositors posteriors, les quatre composicions presentades s'inicien en compàs binari de “C”, passant posteriorment a compàs “ternari” —3/4 o 3/2—, tornant posteriorment al compàs inicial, “C”. Com es veu en la taula dels autors posteriors, en tres de les quatre composicions el canvi es produeix en el moment

del text que diu “succurre cadenti”, la qual cosa suggereix un canvi d’accentuació important, una crida d’atenció en aquest lloc concret, ben significatiu, de la composició (del text). I en dues d’elles es torna al compàs inicial en el “Virgo prius ad posterius” (de forma també ben simbòlica), mentre que en les altres dues ho fa en el “peccatorum miserere” (a manera de tornar a repetir el mateix missatge, de forma insistent, com si es tractés d’una lletania que endormisca i aconsegueix fer entrar en un estat d’embadaliment al fidel, en el que la música l’arrossega).

Així doncs, es pot dir, en vista del que s’ha presentat, que les *Alma Redemptoris mater* vistes fins aquí s’inicien en el signe d’un compàs “binari” i que en el moment en que el text diu “succurre cadenti” alguns autors, sobretot els posteriors, han passat a compàs “ternari”, aportant-hi un canvi (cap a més agitat) en el moviment de la composició, mentre que els altres s’han mantingut en un mateix moviment, en aquest darrer cas, podria dir-se, de més “serenor”. Vegeu les taules següents.

**Taula 62**

<p><b>G. P. Palestrina</b> (*1525;†1594)</p>	<p><b>T. L. Victoria</b> (*1548;†1611)</p>	<p><b>R. Giovannelli</b> (*1560;†1625)</p>
<p><b>©</b> <i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat populo: Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.</i> (45cc.)</p>	<p><b>©</b> [2/1] <i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat populo: Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.</i> (122cc.)</p>	<p><b>©</b> [2/1] <i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti, surgere qui curat populo: Tu quae genuisti, natura mirante,</i> (50cc.) <b>(C3/2) [3/2]</b> <i>tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab o</i> (19cc.) <b>©</b> [2/1] <i>re sumens illud ave, peccatorum miserere.</i> (16cc.)</p>

Taula 63

<p><b>I. Leonarda</b> (*1620;†1704)</p>	<p><b>G. Legrenzi</b> (*1626;†1690)</p>	<p><b>M. A. Charpentier</b> (*1643;†1704)</p>
<p>(C) [2/2] <i>Alma Redemptoris mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> (26cc..) [6/8] <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i> <i>succurre cadenti,</i> (42cc.) [C3/2] [3/2] <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum Genitorem.</i> (35cc.) (C) <i>Virgo prius ac posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (39cc.)</p>	<p>(C3/2) <i>Alma Redemptoris</i> <i>mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i> <i>succurre cadenti,</i> <i>surgere qui curat populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum Genitorem:</i> <i>Virgo prius ac posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i></p>	<p>(C3/2) <i>Alma</i> <i>Redemptoris</i> (6cc.) (C) <i>mater,</i> (2cc.) (C3/2) <i>Alma</i> <i>Redemptoris</i> (6cc.) (C) <i>mater,</i> (2cc.) (C3/2) <i>quae pervia caeli porta</i> <i>manes,</i> <i>et stella maris,</i> <i>succurre cadenti,</i> <i>surgere qui curat populo:</i> (25cc.) (2) <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum Genitorem:</i> <i>Virgo prius ac pos</i> (21cc.) (C3/2) <i>terius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (35cc.)</p>

Taula 64

<p><b>N. Bernier</b> (*1664;†1734)</p>	<p><b>J. D. Zelenka</b> (*1679;†1745)</p>	<p><b>J. D. Zelenka</b> (*1679;†1745)</p>	<p><b>J. D. Zelenka</b> (*1679;†1745)</p>
<p>(C) <i>Alma</i> <i>Redemptoris mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i> (49cc.) (3/4) <i>succurre</i> <i>cadenti,</i> <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum</i> <i>Genitorem:</i> (78cc.) (C) <i>Virgo prius ac</i> <i>posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (47cc.)</p>	<p>(C) <i>Alma Redemptoris</i> <i>mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i> <i>succurre cadenti,</i> <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum</i> <i>Genitorem:</i> <i>Virgo prius ac</i> <i>posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> (25cc.) (3/2) <i>peccatorum</i> <i>miserere.</i> (8cc.) (C) <i>peccatorum</i> <i>miserere.</i> (6cc.)</p>	<p>(C) <i>Alma</i> <i>Redemptoris mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i> (50cc.) (3/2) <i>succurre</i> <i>cadenti,</i> <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum</i> <i>Genitorem:</i> <i>Virgo prius ac</i> <i>posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> (57cc.) (C) <i>peccatorum</i> <i>miserere.</i> (21cc.)</p>	<p>(C) <i>Alma</i> <i>Redemptoris mater,</i> <i>quae pervia caeli</i> <i>porta manes,</i> <i>et stella maris,</i> (24cc.) (3/2) <i>succurre</i> <i>cadenti,</i> <i>surgere qui curat</i> <i>populo:</i> <i>Tu quae genuisti,</i> <i>natura mirante,</i> <i>tuum sanctum</i> <i>Genitorem:</i> (39cc.) (C) <i>Virgo prius ac</i> <i>posterius,</i> <i>Gabrielis ab ore</i> <i>sumens illud ave,</i> <i>peccatorum miserere.</i> (43cc.)</p>

14) Pel que fa als l'ambits de les veus i les parts que intervenen a les *Alma Redemptoris mater* comparades (i tal com es mostra a la taula següent), hi ha un cert equilibri pel que fa a les obres dels compositors anteriors i les dels autors verdunins — entre la 8a i la 12a—. En canvi, hi ha un increment pel que fa a l'ambit de les obres d'alguns dels compositors coetanis, com és el cas de Leonarda, que presenta una 17a en la part del *Baix*, la qual cosa exigiria la participació d'una bona veu, dotada d'una ampla extensió, a més de professional. A la vegada, l'ambit del *baix continu* dels autors coetanis presenta també una major distància que en el *baix continu* de les obres verdunines. És en els autors posteriors on s'hi denota un augment més destacat —no per a les veus, a part d'alguna obra on s'hi troba una veu solista— sinó per al baix continu que aquest, en general, es mostra més ampli que en la resta d'obres, potser perquè no estigués destinat a un instrument polifònic com l'orgue, dotat d'un teclat restringit, sinó perquè estigués destinat a instruments monòdics, segurament, com s'ha vist, de corda (capaços d'assolir un àmbit una mica més ampli).

**Taula 65**

<b>G. P. da Palestrina</b>	<b>Coro 1º</b>			<b>Coro 2º</b>			
	<i>Cantus</i>	Mi 3 - Fa 4	9a m	<i>Cantus</i>	Fa 3 - Fa 4	8a j	
	<i>Altus</i>	Sib 2 - Do 4	9a M	<i>Altus</i>	Sib 2 - Do 4	9a M	
	<i>Tenor</i>	Fa 2 - La 3	10a M	<i>Tenor</i>	Fa 2 - La 3	10a M	
	<i>Bassus</i>	Sib 1 - Do 3	9a M	<i>Bassus</i>	Sib 1 - Do 3	9a M	
<b>T. L. de Victoria</b>	<i>Cantus</i>	Mi 3 - Fa 4	9a m				
	<i>Altus</i>	Sib 2 - Do 4	9a M				
	<i>Tenor</i>	Mi 2 - La 3	11a j				
	<i>Bassus</i>	La 1 - Re 3	11a j				
<b>R. Giovannelli</b>	<b>Coro 1º</b>			<b>Coro 2º</b>			
	<i>Cantus I</i>	Fa 3 - Sol 4	9a m	<i>Altus I</i>	Do 3 - Do 4	8a j	
	<i>Cantus II</i>	Do 3 - Sol 4	12a j	<i>Tenor I</i>	Fa 2 - La 3	10a M	
	<i>Altus</i>	Sib 2 - Do 4	10a M	<i>Tenor II</i>	Fa 2 - La 3	10a M	
	<i>Bassus</i>	Fa 2 - Sol 3	9a M	<i>Bassus</i>	Sib 1 - Re 3	10a M	
<b>I. Leonarda</b>	<i>Cantus</i>	Re3 - Sol 4	11a j				b. c.
	<i>Altus</i>	La 2 - Si 3	9a M				Fa # 1 - Si 2 17a m
	<i>Tenor</i>	Do # 2 - Sol 3	12a dis.				
	<i>Bassus</i>	Fa # 1 - Si 2	17a m				
<b>G. Legrenzi</b>	<i>Cantus</i>	Re 3 - Mi 4	9a M				b. c.
	<i>Altus</i>	La 2 - Si 3	9a M				La 1 - Sol 3 14a m
	<i>Tenor</i>	Re 2 - Mi 3	9a M				

<b>M. A. Carpentier</b>	<i>Cantus</i> Sol 3 - Sol 4 8a j <i>Cantus</i> Mi 3 - Sol 4 10a m				b. c. Fa 1 - Do 3 12a j
<b>M. Nuet</b>	<i>Coro 1º</i> <i>Tiple</i> Sol 3 - Sol 4 8a j <i>Tenor</i> Fa 2 - Sol 3 9a M		<i>Coro 2º</i> <i>Tiple</i> Sol 3 - Sol 4 8a j <i>Alto</i> Re 2 - Si 3 6a m <i>Tenor</i> Sol 2 - Sol 3 8a j <i>Bajo</i> Do 2 - Re 3 9a M		<i>acomp.</i> Sol 1 - Do 3 11a j
<b>J. Martí</b>	<i>Coro 1º</i> <i>Tiple</i> Fa 3 - Sib 4 11a j <i>Tenor</i> Fa 2 - La 3 10a M		<i>Coro 2º</i> <i>Tiple</i> La 3 - La 4 8a j <i>Alto</i> Re 2 - Do 3 7a m <i>Tenor</i> Fa 2 - Sol 3 9a M <i>Bajo</i> Si b 1 - Do 2 9a M		<i>acomp.</i> Sib 1 - Re 2 10a M
<b>M. Casals</b>	<i>Coro 1º</i> <i>Tiple 1º</i> La 3 - La 4 8a j <i>Tiple 2º</i> Sol 3 - La 4 9a M <i>Alto</i> Do 3 - Do 4 8a j <i>Tenor</i> Re 2 - Sol 3 11a j		<i>Coro 2º</i> <i>Tiple</i> Fa 3 - La 4 10a M <i>Alto</i> Do 3 - Do 4 8a j <i>Tenor</i> Fa 2 - La 3 10a M <i>Bajo</i> La 1 - Re 2 11a j		<i>acomp.</i> La 1 - Re 2 11a j
<b>N. Bernier</b>	<i>Bassus</i> Fa 1 - Mi b 3 14a m				b. c. Si b 1 - Re 3 17a m
<b>J. D. Zelenka</b> [Zwv 126]	<i>Altus</i> Si 2 - Re 4 17a m		violí i flauta 1a Sol 2 - La 3 16a M violí i flauta 2a Si 2 - Re 4 17a m		b. c. Re 1 - Sol 3 18a j
<b>J. D. Zelenka</b> [Zwv 124]	<i>Cantus</i> Mi 3 - Sol 4 10a m <i>Altus</i> Do 3 - Re 4 9a M <i>Tenor</i> Mi 2 - Fa 3 9a m <i>Bassus</i> Mi 1 - Mi 2 14a j		violí Sol 2 - La 4 15a M		b. c. Do 1 - Mi 3 17a M
<b>J. D. Zelenka</b> [Zwv 127]	<i>Cantus</i> Re 3 - Fa 4 10a m <i>Altus</i> La 2 - Do 4 10a m		oboè Sol 2 - Sib 4 17a M violí Sol 2 - Do 5 18a j		b. c. Do 1 - Mi 3 17a M

### *Ave Regina caelorum:*

La segona de les quatre antífones marianes majors —segons el seu ús en el cicle litúrgic— és l’*Ave Regina caelorum*, que s’emprava des de les *Completes* del dia 3 de febrer —l’endemà de la festa de la Purificació de Maria— fins al mateix Dimecres Sant; així doncs, la seva interpretació és variable segons la mobilitat de la Pasqua, això és, entre un i dos mesos i mig del calendari litúrgic. En els manuscrits musicals M 1168, M 1637 i M 1638 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, s’hi troben vuit

musicalitzacions a diverses veus —entre cinc i deu veus— de l’antífona *Ave Regina caelorum*; en concret són: dues antífonas a 5 veus, de Joan Prim<sup>784</sup>; una a 6 veus, de Magí Nuet<sup>785</sup>; dues a 8 veus d’Anton Font<sup>786</sup>; dues a 8 veus, de Francesc Soler<sup>787</sup>; i una a 10 veus, de Gabriel Argany<sup>788</sup>.

En la taula següent es mostren alguns dels trets particulars de cadascuna de les tres *Ave Regina caelorum* estudiades per tal de veure’n alguns dels aspectes concordants i/o discordants que es troben entre elles —extensió, durada aproximada en minuts, la plantilla (veus i parts instrumentals), les seccions, etc.—. A la vegada s’hi detalla també el percentatge pel que fa al nombre de compassos en que intervenen cadascun dels *coros*, fet que permet veure’n la participació d’aquests *coros* i la rellevància que l’autor en dóna a cadascun.

**Taula 66**

	<b>Joan Prim</b> (*1628; †1692)	<b>Magí Nuet</b> (1678)	<b>Gabriel Argany</b> (fl. 1688-1716)
Extensió	61 cc.	70 cc.	80 cc.
Durada (aprox.)	1.45’	2.10’	3.20’
Veus o parts	5	6	10
Plantilla	<i>Coro 1º: Tiple; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>	<i>Coro 1º: Tiple, Tenor; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>	<i>Coro 1º: Tiple, Tenor; Coro 2º: Alto, Tenor; Coro 3º: Tiple, Bajo; Coro 4º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>
Seccions	5	7	3
Signe “indicial”	C - $\phi$ 3/2 - C	C	C - C 3/2 - C

<sup>784</sup> M 1168, p.776 (estudiada en el present treball); M 1637-*v*/29 – *iv*/14, 15, 16, 25 – *vi*/28, 30 – *vii*/7.

<sup>785</sup> M 1168 pp.191-192 (estudiada en el present treball).

<sup>786</sup> M 1168 pp.419-421; M 1637-*v*/17 – *iv*/16, 17.

<sup>787</sup> M 1637-*iv*/16 – *vi*/19; M 1638, pp.134-135.

<sup>788</sup> M 1168 pp.735-737 (estudiada en el present treball).

Temes o motius	8	15	5
Motius gregorians	1	1	-
Tons o modes (a la transcripció)	Fa, per bemoll, en claus baixes: 6è to segons Nassarre / 12è to transportat segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa	Do, per natura, en claus altes: 8è to segons Nassarre / 12è segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa	Do, per natura, en claus altes: 8è to segons Nassarre / 12è segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa
Participació dels coros	<b>Coro 1º:</b> 85 %, <b>Coro 2º:</b> 67 %	<b>Coro 1º:</b> 88 %, <b>Coro 2º:</b> 61 %	<b>Coro 1º:</b> 77 %, <b>Coro 2º:</b> 70 %, <b>Coro 3º:</b> 73 %, <b>Coro 4º:</b> 32 %

En les *Ave Regina caelorum* analitzades es pot destacar que, les tres composicions, pel que fa a l'extensió en nombre de compassos, s'aproximen bastant entre elles: 61 en l'antífona de Joan Prim, 70 en la de Magí Nuet, i 80 compassos en la de Gabriel Argany. La durada de les obres no és tant aproximada, però: l'antífona d'Argany supera en molt a la de Prim, mentre que la de Nuet es manté aproximadament en un terme mig entre les altres dues composicions. Les tres obres també es diferencien en el nombre de veus i parts que hi intervenen —a 5, a 6 i a 10—, dels diversos tipus de signe “indicial” o de compàs, en la intervenció dels cors, en el nombre de temes o motius emprats en les obres, les referències a la melodia del cant pla —Prim i Nuet presenten l'inici en gregorià, Argany, per contra, no—, l'ús dels tons (Prim en Fa per bemoll, i Nuet i Argany en Do per natura, sense alteracions, tons aquestes molt habituals i on s'hi permetia l'acompanyament instrumental, com ara les xeremies), etc. Òbviament, i com es troba en l'antífona anterior—l'*Alma Redemptoris mater*—, en la que ara es compara —l'*Ave Regina caelorum*—, és ben cert què existia una certa línia en la manera de compondre i d'escriure aquest tipus d'obres litúrgiques, tal com s'ha dit; es tracta d'un “model” de composició, un tractament del text, que es deuria anar



transmetent de mestres a deixebles, i que podia haver originat una certa “tipologia” de composició pel que fa a l’antífona.

Pel que fa a la intervenció dels diferents *coros* en les tres *Ave Regina caelorum*, cal dir que les tres *antifones* presenten una similar participació per part dels *coros* que intervenen, fet que les diferencia de les tres *Alma Redemptoris* vistes anteriorment (cal recordar que dues d’elles presentaven percentatges similars, mentre que una tercera antífona es diferenciava en igualtat de participació per als dos *coros*). En les tres *Ave Regina* analitzades —de Prim, Nuet i Argany— els percentatges de participació dels *coros* són de 85% i 67% en l’obra de Prim; de 88% i 61% en la de Nuet; i 77% , 70%, 73% i 32% en la d’Argany.

Així doncs, es veu que dues de les obres també tenen molta aproximació en els percentatges —la de Prim i la de Nuet—, mentre que en la d’Argany (cronològicament posterior), els *Coros 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup> i 3<sup>o</sup>*, són pràcticament idèntics, fet que vé a dir (a més de recordar novament l’aspecte “concertato” que veïem en el cas de les tres *Alma Redemptoris* analitzades prèviament què, ara, els tres *coros* estan tractats amb la mateixa importància i, en canvi, el *Coro 4<sup>o</sup>* passa a tenir menys de la meitat de relevància que els altres tres. Per tant segueixen essent els *coros* amb un i dos cantors solistes els que s’estenen i s’esplaien més a l’hora de cantar les antífones, els protagonistes més destacats de l’obra. Els *Coros 1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup> i 3<sup>o</sup>*, amb els cantors solistes, fan el paper de narrador, mentre que el *coro a 4 veus*, es limita a reafirmar i reexposar el que ja ha avançat els solistes. Aquest recurs, en certa manera, és similar al utilitzat pel cant antifonal (encara que en aquest cas, la tècnica antifonal es limiti únicament a dos cors), és a dir, amb un cor que inicia el cant i l’altre que respon, com si es tractés de dos cors afrontats, i que participen en una mena de diàleg.

Tot i així, és ben evident, en vistes del que s’ha analitzat i estudiat, que el compositor, com si es tractés d’un “mestre artesà” va deixar escrita la seva pròpia traça i petjada en les antífoes marianes, tot i tractar-se d’uns antics textos invariables —o amb mínimes variacions— en el decurs del temps, però amb una empremta personal en cadascuna de les antífoes. En la taula següent es mostren les obres de tres autors del fon verduní amb la musicalització pròpia de cadascú, mostrant-se de manera acolorida les diverses seccions de les tres *Ave Regina caelorum* analitzades.

**Taula 67**

<b>Joan Prim</b>	<b>Magí Nuet</b>	<b>Gabriel Argany</b>
(secció <b>A</b> , 6cc.) <b>Ave</b>	(secció <b>A</b> , 7cc.) <b>Ave Regina caelorum,</b>	(bloc 1, secció <b>A</b> , 9cc.) <b>Ave Regina caelorum,</b>
(secció <b>B</b> , 9cc.) <b>Regina caelorum,</b> <b>ave Domina angelorum.</b>	(secció <b>B</b> , 9cc.) <b>ave Domina angelorum:</b>	(secció <b>B</b> , 9cc.) <b>ave Domina angelorum:</b>
(secció <b>C</b> , 12cc.) <b>Salve radix, salve porta,</b> <b>ex qua mundo lux est orta</b>	(secció <b>C</b> , 7cc.) <b>Salve radix, salve porta,</b>	(bloc 2, secció <b>C</b> , 8cc.) <b>Salve radix, salve porta,</b>
(secció <b>D</b> , 9cc.) <b>gaude Virgo gloriosa,</b> <b>super omnes speciosa:</b>	(secció <b>D</b> , 14cc.) <b>ex qua mundo lux est orta</b>	(secció <b>D</b> , 8cc.) <b>ex qua mundo lux est orta</b>
(secció <b>E</b> , 25cc.) <b>vale, o valde decora,</b> <b>et pro nobis Christum exora.</b>	(secció <b>E</b> , 12cc.) <b>gaude Virgo gloriosa,</b>	(secció <b>E</b> , 13cc.) <b>gaude Virgo gloriosa,</b>
(total, 61cc.)	(secció <b>F</b> , 16cc.) <b>super omnes speciosa:</b> <b>vale, o valde decora,</b>	(secció <b>F</b> , 12cc.) <b>super omnes speciosa:</b>
	(secció <b>G</b> , 11cc.) <b>et pro nobis Christum exora.</b>	(secció <b>G</b> , 11cc.) <b>vale, o valde decora,</b>
	(total, 70cc.)	(bloc 3, secció <b>H</b> , 10cc.) <b>et pro nobis Christum exora</b>
		(total, 80cc.)

L’antifona *Ave Regina caelorum* de Joan Prim es pot desglossar en cinc seccions, presentant un destacat inici certament en relació a la resta del text de la composició; això és, en l’*Ave* inicial, la salutació a Maria que pren els 6 primers compassos de l’obra. Les tres seccions centrals mantenen un cert equilibri en el nombre de compassos —9, 12 i 9—, ara bé, la darrera secció és la més extensa, 25 compassos, on fa la darrera lloança i el clam final a Maria (“vale, o valde decora, et pro nobis

Christum exora” —“Hola, esplendor radiant, i pregueu a Crist per nosaltres”—). En realitat però, aquests dos versos) —en la taula anterior en color verd fosc— venen a presentar el missatge simbòlic de tota l’obra: “esplendor radiant, pregueu a Crist per nosaltres”. Així doncs, l’obra de Prim presenta de manera concisa en els dos blocs extrems el doble sentit del text de l’antífona: la salutació i la súplica. A la vegada, Prim n’estructura el text cada dues frases —excloent-ne la primera paraula, “Ave”—, creant-ne així un equilibri en el fraseig del text, un equilibri que es trenca expressament en l’extensió de la darrera secció.

En el cas de l’antífona de Magí Nuet, aquest compositor verduní en fa una dissecció gairebé extrema del material que presenta; gairebé cada frase del text es correspon amb una secció musical, set en concret, i amb un nombre prou aproximat de compassos en les tres primeres frases (7 – 9 – 7) i en les quatre darreres (14 – 12 – 16 – 11), creant-ne una estructura bastant equilibrada. Ara bé, cap al final, on el text fa referència a la “bellesa” de Maria —“ super omnes speciosa: vale, o valde decora”—, en dilata la secció i musicalitza dues frases del text durant 16cc. (en color groc fosc a la taula anterior); en aquest sentit, en crea la secció més llarga, però, amb el doble de text, com si, tot i destacar-la, aquesta “bellesa” de Maria no fos tant rellevant com les frases anteriors, on es mostra més aviat com un recordatori als simbolismes *lauretans*: reina dels àngels, l’arrel (la vida), la porta celestial, el sol (d’on prové la llum), etc. Així doncs, sembla que en aquesta obra a Nuet li interressi més l’aspecte comparatiu i com a recordatori de les lletanies que comporten les seccions centrals, que no pas la salutació mariana inicial ni el prec final a Maria, el que musicalitza amb una extensió similar a la resta de l’obra.

Gabriel Argany organitza de manera similar a Nuet la musicalització del text de l’antífona, dins de tres grans blocs o seccions grans, en vuit seccions més petites, una

per cada frase del text, i amb una extensió semblant, entre 8 i 13 compassos (9 – 9 – 8 – 8 – 13 – 12 – 11 – 10), com si tractés cada frase com un element independent però molt relacionats entre ells, i novament, seguint la línia lauretana vista ja en l’obra anterior. Sembla ser que per a Argany, el punt culminant —àuric— del l’obra recau en la secció E (en verd botella a la taula anterior), que musicalitza en 13cc. —la secció més extensa— on exalta la “Verge gloriosa” i el seu gaudi (la veritable exaltació mariana, ja vista en les antífones precedents i que recorden els tradicionals “goigs” a la Verge, els *gaudia*). Després d’aquesta secció més extensa, curiosament es van succeint les següents seccions, però cada vegada amb un compàs de menys, com si anés restant importància al valor i sentit del text (13 – 12 – 11 i 10cc.).

En el fons, s’ha de tenir en compte, què, el text de l’antífona es presenta ordenat cada dos versets, gaudint cadascuna d’aquestes parelles de versets de ple sentit o significat per sí mateixa. Això comportaria pròpiament, que qualsevol musicalització que fos rigorosa —des del punt de vista musical— en seguir un adequat tractament textual, hauria de respectar aquesta agrupació dels versets de dos en dos. Però, en les musicalitzacions estudiades, veiem que això no és exactament així, i que els compositors procedeixen d’una manera molt més lliure del que caldria esperar (segurament, per tal d’esprémer auditivament el contingut semàntic i conceptual suggerit pel text). Llevat de l’obra de Prim, les musicalitzacions de Nuet i Argany no s’estructuren segons els versets propis del text. Aquests dos autors fraccionen el text en versets d’una sola frase, de manera que siguin independents, creant així elements textuais/musicals amb personalitat pròpia, com si es tractés d’idees soltes que es van succeint i continuant entre elles seguint la versificació de l’antífona. A la taula següent es pot veure la versificació del text de l’antífona i com els compositors l’han seccionada.

Taula 68

Joan Prim	Magí Nuet	Gabriel Argany
<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (6 + 9 = 15cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (12cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (9cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (25cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (16cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (21cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (22cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (15cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (18cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (16cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (25cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora</i> (21cc.)</p>

Tal i com és present a la taula, Prim organitza el text en tres parts ben equilibrades —(15 + 12) = 27 – 9 – 25cc.—; Nuet en canvi, presenta tant les dues seccions extremes com les centrals de manera idèntica entre elles —16 – 21 – 22 – 15cc.—; i Argany, també ho presenta de manera similar, en aquest cas però, diferenciant-ne els versos de la primera meitat dels de la segona —18 – 16 – 25 – 21cc.—. Per tant doncs, en vista del que s’ha exposat, els tres autors fraccionen les seves antífones en seccions musicals amb personalitat pròpia (per temes musicals aïllats o sense relació entre ells), molt sovint seguint una proporcionalitat entre aquestes parts o seccions musicals independents; però, a la vegada, aquestes seccions musicals conformen un joc de proporcions més grans, de major amplitud segons la versificació del text, i què, justament, també segueixen una proporció entre elles, arribant a crear una doble estructura en la relació text/música, tal i com s’acaba de veure en les dues taules anteriors<sup>789</sup>.

<sup>789</sup> De fet, podem veure aquí, novament, com les estructuracions adoptades pels compositors hispànics de l’època, segueixen un cert “ordre dins el desordre aparent”, és a dir, unes certes proporcions, fins i tot, simetries de vegades, que responen a relacions numèriques senzilles 1:3, 2:3, 2:3...

La plantilla vocal i/o instrumental —veus i *acompañamiento*— que presenten aquestes obres, es troba dins el que és habitual en el període del barroc musical en que foren creades: un *Coro 1º* a una o a dues veus o parts, i un *Coro 2º* a quatre veus; essent molt més rellevant a nivell de participació el *Coro 1º* que el *Coro 2º* (segons els percentatges d'intervencions que ja s'han vist en la taula 66); i una obra a deu veus o parts en quatre *coros*, essent també molt més activa en la seva participació els *coros* a dues veus (segurament, un cantor per veu), com en aquest cas els *coros 1º, 2º i 3º*, que el *Coro 4º*, tradicionalment, a quatre veus o parts. Tal com s'ha vist en els percentatges, en aquesta darrera obra la intervenció dels tres primers *coros* dobla la participació del *Coro 4º*. La coincidència en la participació dels diferents *coros* de les tres antífones és sempre dialogant: sempre és el *Coro 1º* qui inicia els temes o motius i el *Coro 2º* —o el *3º* en l'obra d'Argany— els reafirma i desenvolupa, destacant així el sentit del text per arribar a l'homofonia en els finals de fragment.

Pel que fa als temes o motius musicals que s'hi troben, aquests són d'un nombre diferent en les tres *Ave Regina caelorum*; això és, 8, 15, 5, sempre en temes o motius molt breus, tot i les variants que d'aquests pugui sorgir-ne. Els elements temàtics es presenten de manera més aviat breu, atomitzada, de dos a sis compassos, uns elements breus que aporten una dinàmica àgil en el desenvolupament de la composició, i que es veuen reforçats per les distintes repeticions en els diversos blocs sonors de les obres. Com a fet habitual, els temes són presentats pel *Coro 1º* i de manera imitativa, responent el *Coro 2º* sempre homofònicament; en el cas de l'antífona d'Argany, la seva obra es distancia en aquest sentit de les altres dues antífones, pel fet que els *coros 2º i 3º* responen pràcticament sempre al *1º* i és el *Coro 4º* qui respon homofònicament. De nou es troba el fet de la repetició textual, què, supeditada a la tècnica compositiva bicoral / policoral —com un procediment emfàtic—, i emprant conscientment l'espai físic dins

dels temples, s'utilitza com a procediment per tal d'explicar, adoctrinar, i interioritzar el missatge marià de cara als fidels i als oients, a la vegada què, molt possiblement, fer-los gaudir musicalment, fet que no s'escapa, no es distancia d'un autèntic sentit hedonista: la música que sona —un fet pròpiament bell— per exalçar la pròpia bellesa de Maria, com un altre element catequètic.

Pel que fa al recordatori de l'antífona en *cant pla*, Joan Prim presenta tan sols el motiu inicia de "l'Ave", mentre que Magí Nuet esdevé un poc més extens i presenta "Ave Regina caelorum"; per contra, Gabriel Argany, no fa cap referència a les melodies gregorianes. En aquest sentit són els autors que visqueren i exerciren la seva tasca musical a Verdú els que encara mantenen aquesta "tradicció" de recordar a l'oient de manera explícita la relació entre l'antífona gregoriana i les obres de nova creació, de nova factura ("novedoses"), que s'allunyen en certa manera de la rigidesa d'una tradició litúrgica de segles. Tanmateix, i pel que es veu en els autors verdunins, usant el recordatori gregorià es crea la relació entre l'antífona cantada des de temps molt anteriors en el repertori *ferial* —de les completes diàries, de cada dia—, aquesta en cant pla, i el repertori dels dies festius o més solemnes que fa sentir al fidel el fet de la "solemnització" de la "festa"; i en aquest cas, de la "solemnització" envers Maria, la Mare de Déu, i fent ús d'uns himnes i/o cants d'alabança, lloança i a la vegada, de súplica i esperança.

Dues de les *Ave Regina caelorum* estan escrites pràcticament amb els mateixos signes de compàs: l'antífona de Joan Prim en "C –  $\frac{3}{2}$  – C" (compàs de *compasete* o *compasillo* – compàs *partit de proporció major* – *compasete* o *compasillo*) i la de Gabriel Argany en "C –  $\frac{3}{2}$  – C" (*compasete* o *compasillo* / compàs de *proporció menor* / *compasete* o *compasillo*), mentre que la de Magí Nuet tota l'obra duu el signe de "C" (*compasete* o *compasillo*). El cert és que, on es troba algun dels canvis de signe

“indicial”, correspon sempre a un canvi de secció, fet que aporta un doble canvi, per un costat, mètric i de pulsació, i per l’altre, melòdic, ja que cada canvi comporta un nou element melòdic i de contrastos a la composició. Vegeu la taula següent i l’extensió de cadascun dels signes de compàs.

**Taula 69**

Joan Prim	Magí Nuet	Gabriel Argany
(C) <i>Ave</i> (6cc.) (♩3/2) <i>Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (9cc.) (C) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (12cc.) (♩3/2) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (9cc.) (C) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (25cc.)	(C) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (70cc.)	(C) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (18cc.) (C3/2) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> (52cc.) (C) <i>et pro nobis Christum exora.</i> (10cc.)

Casualment, en les tres *Ave Regina caelorum* comparades no hi ha moltes coincidències (segons es mostra en la taula anterior, i que ve a indicar que el compositor té plena llibertat per estructurar la seva obra —fins i tot amb una certa “fantasia”— i pot expressar-se sense lligams que el constrenyin). En el cas de Magí Nuet, aquest emprà un sol signe “indicial” per a tota la composició, sembla ser que sense cap intencionalitat de donar-li més rellevància (més unitària, homogènia) a l’obra aportant-hi cap canvi mètric, tot i que en la seva antífona *Alma Redemptoris mater* sí que ha emprat canvis. Així doncs, en aquesta obra hi cerca una uniformitat pel que fa a la divisió mètrica dins del pols del signe de compàs. En canvi, és Joan Prim el que mostra una antífona més dinàmica en el sentit de pols del compàs, alternant entre el binari i el ternari: **6cc.** en “C”, **9** en “♩3/2”, **12** en “C”, **9** en “♩3/2” i **25** en “C” (en negreta els múltiples de **3**, el nombre **trinitari**). Curiosament, on Prim emprà els compassos *partits de proporció major*, és justament quan el text fa referència directa a Maria com a **Reina, Senyora** i



**Verge**; això són tres elevades distincions de Maria, musicalitzades en el signe de *Tripla Real* (de nou la relació trinitària: Pare/Fill/Esperit Sant). A la vegada, Prim realitza els canvis cada dos versos del text —sense comptar la salutació inicial— i amb un nombre de compassos múltiples de 3 i en sentit ascendent: 6 – 9 – 12 – per tornar posteriorment a 9. La darrera de les seccions —de 25cc.— no segueix la seriació de múltiples de 3, però ocupa gairebé la meitat de l’obra 25cc. dels 60cc. totals que dura la composició (aquí el nombre de 25 fluctua entre el 24 —el doble del 12 anterior— i el 27 —el triple del 9 anterior—). Aquí però, Prim dilata la darrera frase “et pro nobis Christum exora” (i pregueu a Crist per nosaltres) donant-li disset compassos per tal de què, com la resta d’antífones estudiades, sigui el prec final un dels moments més explotats de l’obra, i en aquest cas, dins de la monotonia del signe de compàs.

Joan Prim presenta una estructura de cinc seccions amb signes de compàs diferents, intercalant el “C” i el “ $\phi 3/2$ ”, de manera que hi ha tres intervencions en *compàs de compasete* i dues en *compàs de proporció major*, esdevenint a la vegada, una proporció de 3/1, o el que seria la *tripla* o interval de 12a. Mentre que Magí Nuet presenta tota l’obra amb un sol signe, en “C”, fet que ve a ser la proporció d’*equa* (1/1) equivalent a l’uníson.

Referent a l’antífona de Gabriel Argany, aquesta presenta la mateixa traça que les quatre *Alma Redemptoris mater* analitzades dels compositors posteriors a les obres verdunines (Bernier i Zelenka), on es ressaltava l’inici i el final de l’antífona, essent la salutació inicial i el prec o súplica final els elements rellevants de la idea de l’antífona. En el cas d’Argany, aquests estan en el signe de “C” —en 18 i 10cc. respectivament—, mentre que en l’extensa part central —de 52cc.—, es realça i s’exalça a Maria amb els atributs lauretans, ara amb el signe de “ $C3/2$ ”, un signe **ternari** també. Justament, entre les seccions dels dos signes “indicials” que es troben a la composició, per un costat el

signe “C” —amb 28 cc. (18 + 10), poc més de 25cc.—, i per l’altre, en “C3/2” —amb 52cc., poc més de 50cc.—, es troba la proporció matemàtica de 2/1, el que és la proporció de *dupla* o d’octava.

Pel que fa als tons o modes en que estan escrites les *Ave Regina caelorum* estudiades, estan escrites en els tons habituals en les antífones —pel que es pot comprovar en el fons musical verduní—, això és: en 6è to (Fa per bemoll i en claus baixes) segons Nassarre (o en 12è transportat segons altres tractadistes)<sup>790</sup> pel que fa a l’antífona de Joan Prim; i en 8è to (Do per natura, en claus altes) també segons Nassarre o en 12è segons els altres tractadistes pel que fa a les antífones de Magí Nuet i Gabriel Argany. Per tant doncs, aquestes obres no s’allunyen en absolut del que era comú en la música litúrgica del moment; tot i així, es tracta d’uns modes que més endavant es veurien desbancats per l’ús, cada cop més estès del mode major i menor (Do M i Fa M).

Pel que es veu, es tracta de tres antífones, de tres composicions amb un caire més aviat funcional i que segueixen els “models” habituals de composició de l’època, sense intencionalitat d’aportar-hi canvis al tractament del text, ni a la plantilla vocal i/o instrumental, ni tampoc a la manera de crear-les. En aquesta línia, la idea de desenvolupar i musicalitzar el text, d’explotar el missatge del text, i consegüentment, la lloança i el prec a Maria, també és mantenen constats i invariables en aquestes obres.



Com en la comparativa de l’antífona anterior i per tal de trobar-hi els punts de concordança o de discordança entre les antífones *Ave Regina caelorum* estudiades del “Fons Verdú” i les d’autors anteriors, coetanis i posteriors, s’ha fet una tria d’obres

---

<sup>790</sup> Em refereixo justament a Cerone, Lorente, Valls i Rabassa.

entre diversos compositors que musicaren aquesta antífona. Aquest cop, i per diferenciar-lo una mica de l'antífona anterior, i donar-li més volada geogràfica, s'han triat nou autors —la majoria d'ells diferents dels presentats anteriorment— que exerciren a Itàlia, Països Baixos, Àustria, Alemanya, Anglaterra, França i Portugal. La intenció d'aquestes comparatives segueix essent la de veure'n el tractament que els diversos compositors donen a aquestes obres, i a la vegada, veure'n també l'evolució que aquestes antífones han sofert dins d'un període de temps força ampli —abans i després de les obres verdunines—. Aquest cop, els autors anteriors a les obres verdunines: Andrea Gabrieli, Orlando de Lasso i William Byrd. Pel que fa als compositors coetanis, aquests són: Alessandro Poglietti, Giovanni Legrenzi i Marc-Antoine Charpentier. I dels autors posteriors he triat a André Campra, Pasquale Anfossi i Antonio Lotti. Tots aquests compositors exerciren en un moment o altre de les seves vides al servei de l'església catòlica, apostòlica i romana, fet que els permetia conèixer de primera mà el repertori litúrgic emprat en les celebracions religioses i escrivint obres per al ritu romà. A la vegada, alguns d'aquests nou autors no es limitaren a exercir en les seves ciutats i poblacions nats, sinó que cercaren altres paratges on desenvolupar la seva música a l'hora que anaven adquirint coneixements d'altres autors. Així doncs, autors com Lasso, Poglietti, Anfossi i Antonio Lotti traspasaren les seves fronteres i estudiaren o exerciren lluny de la seva terra, ampliant així els seus coneixements musicals.

El primer dels autors anteriors a les obres verdunines amb qui s'inicia la comparativa és Andrea Gabrieli<sup>791</sup>. D'aquest autor venecià es presenta una antífona *Ave*

---

<sup>791</sup> Andrea Gabrieli (\*Venècia, 1510; †*Ibid.*, 1585). Essent nen cantor a la catedral de Sant Marc de Venècia deuria rebre l'ensenyança musical d'Adrian Willaert (\*1490; †1562). El 1557 es presenta, sense èxit, a la plaça d'organista a la mateixa catedral veneciana. En aquesta data possiblement passà a exercir d'organista a l'església veneciana de Sant Jeremies de Cannaregio. Vers el 1560 acompanya al duc Albert v de Baviera (\*1528; †1579) en un viatge per Alemanya, i trobant-se a Frankfurt a exercir com a organista a la coronació de Maximilià II. En aquesta estada per terres alemanyes coneix a Orlando de

*Regina caelorum* escrita per a doble cor<sup>792</sup>, concretament, a vuit veus en dos cors i *baix continu*: en el primer cor s'hi troben les parts de *Cantus*, *Altus*, *Tenor* i *Bassus*; i en el segon cor, les parts d'*Altus*, *Tenor* [I], *Tenor* [II] i *Bassus*. Segueix la comparativa l'*Ave Regina* d'Orlando di Lasso<sup>793</sup>, una obra escrita a 4 veus: *Cantus*, *Altus*, *Tenor* i *Bassus*<sup>794</sup>.

I la tercera obra dels autors anteriors és de l'anglès William Byrd<sup>795</sup>; d'aquest compositor

---

Lasso (\*1532; †1594). El 1566 obté el càrrec de segon organista a la catedral de Venècia, i el 1585, passa a ser el primer organista, càrrec que mantindrà fins a la seva mort. Publica diversos volums de música (per a la litúrgia, madrigals, per a l'escena, instrumentals, per a tecla), tots ells a Venècia (1565-1585); pòstumament es publiquen altres obres seves (1588-1589). La seva música, influenciada pels compositors franco-flamencs, anà destacant per assolir una identitat pròpia que creà escola: cal destacar a Giovanni Gabrieli (\*1554/1557; †1612), el seu nebot, i Hans Leo Hassler (\*1564; †1612), entre altres. La seva obra vocal presenta uns trets generals entre la textura homofònica i la policoralitat, principalment en melodies sil·làbiques; i tenint present l'espai del temple —Sant Marc de Venècia— emprà els *cori spezzati* com a element experimentador entre diversos blocs sonors, ja siguin vocals o bé vocals i instrumentals. En quant a la música instrumental, no fou tant innovador i anà mantenint els trets habituals del seu temps. Vegeu: -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: “Gabrieli, Andrea”, *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.3, 2000, p.s/n. -BRYANT, David: “Gabrieli, Andrea”, a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 9, 2001, pp.384-390. -BRANDENBURG, Irene: “Gabrieli, Andrea”, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 7, 2002, pp.329-349.

<sup>792</sup> Sobre aquesta obra d'Andrea Gabrieli vegeu: [<http://es.scorser.com/S/Partituras/Ave%20Regina/-1/1.html> (accés: 21.04.2012)].

<sup>793</sup> Orlando de Lasso (\*Mons, Hainaut, 1532; †Munich, 1594). Compositor franco-flamenc. Al 1544 exerceix com a nen cantor a la capella de Ferrante i Gonzaga (\*1507; †1557). En la seva joventut viu a Itàlia al servei del duc Ferrante (a Màntua, Sicília, Palerm i Milà) i posteriorment a Nàpols. En aquesta ciutat ingressa a l'Accademia de'Sereni. Posteriorment va a Roma per a treballar al servei d'Antonio Altoviti (\*1521; †1573), arquebisbe de Florència. El 1553 ocupa el càrrec de mestre de capella a Sant Joan del Laterà, a Roma, substituint a Giovanni Amimuccia (\*1514; †1571). A l'any següent retorna als Països Baixos i s'estableix a Amberes. El 1556 entra a formar part del servei de la cort d'Albert v de Baviera (\*1528; †1579), a Munich, primer com a cantor, i el 1563, com a mestre de capella, càrrec en el que estigué prop quaranta anys, fins poc abans del seu traspàs. Lassus, en la seva obra mostra un mestratge absolut en el domini del llenguatge musical, així com un estil exquisit. A la vegada, demostra una gran facilitat i ductilitat per adaptar-se a les diferents llengües i estils particulars per on passa i exercí la seva tasca, mostrant a la vegada una gran versatilitat en la seva producció, adaptant-se perfectament als madrigals italians, motets llatins, *chansons* franceses, *lieder* alemans, així com amb tots els gèneres musicals del seu temps. En la seva música sempre hi és present la relació entre text i melodia, fins al punt que la paraula es converteix en l'element bàsic sobre el què es sustenta la música, les seves obres religioses marcaren una pauta en els compositors europeus del segle XVI i XVII. Tant en les obres franceses com en les alemanyes, la influència italiana hi és ben present, sobretot, pel que fa a l'expressivitat del text. El seu catàleg comprèn més de dues mil obres, entre elles, cinc-cents motets, seixanta misses, un centenar de magnificats i un gran nombre d'obres religioses menors. Pel que fa a la música profana, va escriure més de cent cinquanta madrigals i *villanelle*, i un centenar d'obres en alemany. Les seves publicacions van des de l'any 1555, fins el 1619, moltes d'elles pòstumes. Vegeu: -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: “Lassus, Roland de [Lasso, Orlando di]”, a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.5, 2001, p.s/n. -HAAR, James: “Orlande [Roland] de Lassus [Orlando di Lasso]”, a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 14, 2001, pp.295-322. -BOSSUYT, Ignace: “Lassus, Orlande de”, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 10, 2003, pp.1244-1306.

<sup>794</sup> Referent a aquesta antifona, vegeu: [<http://www1.cpdل.org/wiki/images/0/0d/Lasso1.pdf>. (accés: 21.04.2012)].

<sup>795</sup> El compositor anglès William Byrd (\*Lincoln?, 1543; †Stondon Massey, 1623), va exercir com a organista a la catedral de Lincoln (1563-1570). Tot i deixar el seu càrrec, el capítol li continuà pagant una part del seu sou per a que els anés enviant obres per a l'ús de la catedral. El 1572, i després de la mort de Robert Parsons (\*1535; †1572), Byrd és nomenat *gentleman* de la capella reial de Londres i passà a

es presenta l'antifona *Ave Regina caelorum*, a 4 veus, a *cappella* també, i escrita per a les parts de *Cantus, Altus, Tenor* i *Bassus*<sup>796</sup>.



**Fig.387.** Andrea Gabrielli, Orlando de Lasso i William Byrd<sup>797</sup>.

Pel que fa a les obres dels autors coetanis, s'ha triat una antifona d'Alessandro Poglietti<sup>798</sup>. D'aquest autor italià es presenta la seva *Ave Regina caelorum* a 5 veus:

---

exercir la tasca d'organista al costat de Thomas Tallis (\*1505; †1585). A Londres, es relaciona ben aviat amb els ambients influents de la capital, sota el mecenatge de diversos membres de l'aristocràtica. El 1572 publica *Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur*. En 1575, juntament amb Tallis, publica un recull de motets llatins a cinc i sis veus, i el mateix any, ambdós obtenen el benefici de la corona per gestionar el monopoli de la impressió i distribució de paper pautat i de les edicions musicals. A partir de 1581 es veu immers en l'ambient de persecucions a catòlics del regnat d'Isabel I (\*1533; †1603). Enfront de la seva implicació a favor de la causa catòlica, va optar per retirar-se temporalment de la vida pública. En la seva producció segueix un llenguatge particular i un estil original en el tractament de les parts. En l'àmbit religiós va aconseguir fusionar les tradicions autòctones angleses amb les noves propostes que venien d'Itàlia i dels Països Baixos. Tot i així, el seu estil, tant de música religiosa com de tecla, es mou en la tècnica de la polifonia i el contrapunt imitatiu, amb una destacada flexibilitat en les veus. L'aportació de Byrd a la música monòdica i al madrigal fou notable, així com la seva música de tecla. Va compondre diverses col·leccions de motets llatins, tres misses (a tres, quatre i cinc veus), un cicle complet per al *Propi* de la missa, i diverses obres dins el recull anomenat *Gradualia* (1605-1607), totes elles per a l'església catòlica. Per al servei anglicà compongué també diverses col·leccions de salms i altres obres litúrgiques en anglès. La seva obra profana és extensa, més de cent cinquanta madrigals i obres a una sola veu i acompanyament. Sobre aquest autor, vegeu: -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: "Byrd, William", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.1, 1999, p.s/n.-NEIGHBOUR, Oliver W.: "Byrd, William", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 3, 2000, pp.1477-1511. -KERMAN, Joseph: "Byrd, William", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 4, 2001, pp.714-731.

<sup>796</sup> Sobre aquesta antifona, vegeu: [<http://www1.cpdll.org/wiki/images/9/96/BYRD-ARC.pdf>]. (accés: 21.04.2012)].

<sup>797</sup> El retrat d'Andrea Gabrielli és d'autoria desconeguda (segle XVI). El d'Orland de Lasso, és un dels diversos retrats coneguts del compositor; però justament d'aquest retrat, no n'he trobat cap referència. El gravat de William Byrd és un gravat posterior a la vida de Byrd, concretament, de Michael Vandergucht (Michael van der Gucht) (\*1660; †1725).

<sup>798</sup> Alessandro Poglietti (*fl.* 1661; †Viena, 1683). Músic italià que exercí la major part de la seva vida a Viena. Es considera que es formà musicalment a Roma o a Bolonya. El 1661 és nomenat organista de la

*Cantus 1, 2, Altus, Tenor i Bassus*<sup>799</sup>. El segon autor coetani a les obres verdunines és Giovanni Legrenzi (autor ja vist en la comparació de l'antífona *Alma Redemptoris mater*); es presenta la seva *Ave Regina caelorum* a 2 veus (*Canto, Alto*) i *baix continu* (acompanyament)<sup>800</sup>. A Legrenzi li segueix un altre autor ja vist anteriorment, Marc-Antoine Charpentier. D'aquest compositor parisenc es presenta la seva *Ave Regina caelorum* a 3 veus i *baix continu*, que porta número de catàleg H.19 dins la producció d'aquest autor. Una obra escrita per a dues parts de *Cantus* i un *Alto*, incloent-hi també la part de l'acompanyament<sup>801</sup>.



**Fig.388.** Alessandro Poglietti, Giovanni Legrenzi i Marc-Antoine Charpentier<sup>802</sup>.

---

cort i de cambra a la capella de l'emperador Leopold I (\*1640;†1705). A Viena, gaudi de gran prestigi com a compositor, organista i professor de clavicèmbal. La seva producció conservada no és molt abundosa; en destaquen, però, les seves obres per a tecla (principalment, per a clavicèmbal), una òpera i diverses composicions religioses. El seu estil s'emmiralla en l'obra de Girolamo Frescobaldi (\*1583;†1643), i les seves obres tenen un caràcter de contrapunt imitatiu. Sobre aquest autor, vegeu: -RIEDEL, Friedrich W.; WOLLENBERG, Susan: "Poglietti, Alessandro", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 19, 2001, pp.938-939. -LAMBEA CASTRO, Mariano: "Poglietti, Alessandro", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.6, 2002, p.s/n. -ZIMMERMANN, Martin: "Poglietti, Alessandro", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 13, 2005, pp.709-712.

<sup>799</sup>Sobre aquesta antífona, vegeu: [<http://japanese.imslp.info/files/imglinks/usimg/7/72/IMSLP151305-WIMA.9462-Ave-Regina.pdf>]. (accés: 21.04.2012)].

<sup>800</sup> Sobre l'*Ave Regina caelorum* d'aquest autor, vegeu: -LEGRENZI, Giovanni: *Sentimenti devoti espressi con la musica di due, e tre voci...* *Ob. cit.*, pp.13-15 [primera i segona part] i 11-12 [part del *Basso continuo*].

<sup>801</sup> Sobre l'antífona de Charpentier, vegeu: -CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Ob. cit.*, pp.92-95.

<sup>802</sup> El gravat d'Alessandro Poglietti és obra del flamenc Jan Erasmus Quellinus (\*1634;†1715); les imatges de Legrenzzi i Charpentier, ja s'han citat anteriorment.

Referent als autors posteriors a les antífonas verdunines, s'ha triat l'*Ave Regina caelorum* del francès André Campra<sup>803</sup>. Una obra escrita per a veu sola, concretament per a *Cantus* i *baix continu*<sup>804</sup>. A l'autor francès, en la comparativa li segueix el compositor italià Pasquale Anfossi<sup>805</sup>; d'aquest, s'ha escollit la seva *Ave Regina*

---

<sup>803</sup> André Campra (\*Ais de Provença, 1660; †Versalles, 1744). Compositor francès d'ascendència italiana. El 1674 ingressa a l'escolania de la catedral de la seva ciutat natal. Mestre de capella de Sant Tròfim, a Arlès (1681-1683), i després a Sant Esteve, a Tolosa. A partir de la seva tasca a Tolosa s'inicia el seu reconeixement com a compositor, i el 1694 guanya la plaça de mestre de capella de Notre-Dame, a París, succeint a Jean Mignon (\*1640; †1708). Exercint a Notre-Dame, Campra s'inicia en la composició de música teatral, però degut a les desaprovacions eclesiàstiques, usa el pseudònim de M. Campra *le Cadet* (nom del seu germà). La bona acollida que assolí la seva òpera ballet *L'Europe galante*, li porta a signar ell mateix les seves obres profanes. El 1700 abandona la plaça de mestre de capella a Notre-Dame per passar a servir la capella de Felip I d'Orleans (\*1640; †1701). En 1718, el monarca Lluís XV (\*1710; †1774) li garanteix una important pensió anual, pels serveis prestats a l'*Académie Royal de Musique*. Director particular de música de Lluís Armand de Borbó, príncep de Conti (\*1695; †1727), en 1722, i inspector general de l'*Académie Royal de Musique* en 1730. El 1735, per problemes de salut, deixa el seu càrrec i es retira a Versalles, on passarà els seus darrers anys. La seva principal contribució a la música francesa va ser la creació de l'*opéra ballet*, continuant la línia encetada per Jean-Baptiste Lully (\*1632; †1687), amb un caràcter pastoril i exòtic. En la seva música teatral aconsegueix fusionar la delicadesa de la música francesa amb la vivacitat i la gràcia de la música italiana. Així, el poc contingut dramàtic de les seves òperes el conduí a incorporar elements italians, com ara les àries *da capo*, una forma que els francesos denominaven *ariettes* per distinguir-les d'una forma més breu, l'*air*. També amplià, als ballets i als cors, les escenas de *divertissements*. Una part del seu èxit esdevingué pel disseny melòdic de les seves àries, a la vegada que, la creació de frases curtes i simètriques, un color orquestral delicat i un ús expressiu de l'ornamentació. En la seva música religiosa inclogué diversos instruments: flautes, oboès, trompetes i corda. Les seves primeres obres mostren una destacada influència dels ritmes de dances populars franceses, però en les obres més avançades les tracta a *la manière italienne*, amb àries *da capo*, elaborats melismes vocals i elements procedents de la música concertant, fins i tot amb passatges de virtuosisme instrumental. La seva producció comprén una trentena d'obres d'escena, publicades entre 1697 i 1735. Mentre que la seva música vocal es mostra en tres llibres de *cantates françaises* (1708, 1714 i 1728); cinc llibres de motets (1695, 1699, 1703, 1706 i 1720); una missa, una missa de difunts, dos llibres de salms (1737 i 1738) i una vintena de motets manuscrits. Sobre aquest autor, vegeu: -CAZURRA I BASTÉ, Anna: "Campra, André", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.2, 2000, p.s/n. -ANTHONY, James R.: "Campra, André", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 4, 2001, pp.895. -BOUISSOU, Sylvie: "Campra, André", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 4, 2000, pp.54-66.

<sup>804</sup> Sobre aquesta obra de André Campra, vegeu: -CAMPRA, André: *Motets a i. II. III. Voix et instruments avec la Basse-Continue*. Paris, Christophe Ballard, 1711, pp.12-15.

<sup>805</sup> Pasquale Anfossi (\*Taggia, Liguria, 1727; †Roma, 1797). La primera dada que d'ell es coneix, es quan es trasllada a Nàpols, el 1744, per a estudiar violí i composició amb Niccolò Piccinni (\*1728; †1800) i Antonio Sacchini (\*1730; †1786) al Conservatori de Santa Maria de Loreto. El 1752 és intèrpret de violí en diferents teatres de la ciutat. La dècada de 1770 passà de Roma a Venècia, on, entre 1773 i 1777 exerceix de mestre de capella del cor de noies del conservatori nomenat *Derehitti* o *Ospedaletto*. El 1780 es trasllada a París, i el 1782 viatja a Londres per dirigir el King's Theatre, càrrec que ocuparà fins al 1786. Posteriorment, es trasllada a Roma, on després de la poca acollida de les seves òperes opta per escriure música religiosa. El seu catàleg es compon d'una setantena d'òperes (entre 1763 i 1789). Va escriure també 35 sinfonies i diverses obres instrumentals menors; la seva música religiosa comprén uns 20 oratoris, 2 cantates, 5 misses i diverses obres menors. Sobre aquest autor, vegeu: -BRANDENBURG, Daniel: "Anfossi (Bonifacio Domenico) Pasquale", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 1, 1999, pp.704-710. -LANUZA I GARRIGA, Anna de: "Anfossi, Pasquale", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.1, 1999, p.s/n. -ROBINSON, Michael; HUNTER, Mary; PETZOLDT McClymonds, Marita: "Anfossi, Pasquale", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 1, 2001, pp.646-648.

*caelorum* a 1 sola veu amb acompanyament de corda i *baix continu*. Concretament, aquesta obra d'Anfossi està escrita per a *Alto*, violí 1r, 2n, viola i *baix continu*<sup>806</sup>. El novè darrer dels autors escollits per a la comparativa de l'antífona *Ave Regina caelorum*, és Antonio Lotti<sup>807</sup>. D'aquest compositor italià es presenta la seva *Ave Regina caelorum*, aquesta escrita per a cor a 4 veus, concretament per a *Soprano, Altus, Tenor* i *Bassus*<sup>808</sup>.



**Fig.389.** André Campra, Pasquale Anfossi i Antonio Lotti<sup>809</sup>.

<sup>806</sup> Aquesta manuscrita obra de Pasquale Anfossi, es conserva a la Biblioteca del Reale Conservatorio di Música di Napoli (San Pietro a Majella), amb el topogràfic 1.3.4 (2).

<sup>807</sup> Antonio Lotti (\*Hannover [?], 1667; †Venècia,1740). Compositor italià. Es creu que va nàixer a Hannover, ciutat on el seu pare exercia de mestre de capella. El 1683 resideix a Venècia i estudia amb Giovanni Legrenzi; i el 1687 consta com a cantor a la basílica de Sant Marc. A partir de 1689 exerceix diversos càrrecs a la basílica veneciana: ajudant d'organista, posteriorment primer organista, i el 1736 és nomenat primer mestre de capella, càrrec que ocuparà fins a la seva mort. Pràcticament, tota la seva producció va destinada a la basílica de Sant Marc i al cor de noies de l'*Ospedale degli Incurabili*. El 1717 es trasllada amb la seva família i alguns músics de la capella veneciana a Dresden. En tornar a Venècia, el 1719 abandona les composicions d'escena i es dedica exclusivament a la música religiosa, amb una producció extensa: diverses misses, oratoris, cantates i un rèquiem, a més de nombroses obres menors. La seva música d'escena abasta una trentena d'òperes, així com també un bon nombre d'obres profanes i madrigals. Va escriure sis simfonies i altres obres instrumentals menors. La seva obra mostra una destacada elegància i habilitat contrapuntística. Sobre aquest autor, vegeu: -HANSELL, Sven; TERMINI, Olga: "Lotti, Antonio", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. *Ob. cit.*, vol. 15, 2001, pp.211-213. -LAMBEA CASTRO, Mariano: "Lotti, Antonio", a *Gran Enciclopèdia de la Música*. *Ob. cit.*, vol.5, 2001, p.s/n. -MÜKE, Panja: "Lotti, Antonio", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Ob. cit.*, vol. 11, 2004, pp.503-507.

<sup>808</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: [[http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Ave\\_Regina\\_coelorum-%28Antonio\\_Lotti%29](http://www2.cpd.org/wiki/index.php/Ave_Regina_coelorum-%28Antonio_Lotti%29)](accès 03.05.2012)].

<sup>809</sup> El gravat de Campra és obra d'André Bouys (\*1656; †1740) sobre un dibuix de Nicolas-Etienne Edelinck (\*1681; †1767), i correspon a l'any 1725. El gravat d'Anfossi és de Heinrich Eduard Winter (\*1788; †1825), de l'any 1819. Pel que fa a la imatge de Lotti, en desconec qui és el seu autor.



A les tres taules següents es mostren les nou obres dels compositors citats amb les corresponents seccions que presenten les seves composicions. Aquestes seccions es mostren, com ja s’ha fet habitualment en aquesta tesi, acolorint-ne cadascuna de les diverses seccions per tal de veure’n la importància que l’autor dóna a la relació text-musicalització, a la vegada que l’extensió i proporció de cadascuna d’elles.

**Taula 70**

<p><b>A. Gabrieli</b> (*1510; †1586)</p>	<p><b>O. de Lasso</b> (*1532; †1549)</p>	<p><b>W. Byrd</b> (*1540; †1623)</p>
<p>(secció A, 20cc.) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum;</i> <i>Salve radix sancta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (secció B, 8cc.) <i>gaude gloriosa,</i> (secció C, 25cc.) <i>super omnes speciosa:</i> <i>valde, valde decora,</i> <i>et pro nobis semper Christum</i> <i>exora</i><sup>810</sup>. (total, 52cc. )</p>	<p>(secció A, 11cc.) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum;</i> (secció B, 6cc.) <i>Salve radix, sancta,</i> (secció C, 5cc.) <i>ex qua mundo lux est orta</i> (secció D, 5cc.) <i>gaude gloriosa,</i> (secció E, 6cc.) <i>super omnes speciosa:</i> (secció F, 17cc.) <i>vale, valde decora,</i> <i>et pro nobis semper</i> <i>Christum exora.</i> (total, 45cc. )</p>	<p>(secció A, 13cc.) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum;</i> (secció B, 11cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> (secció C, 8cc.) <i>ex qua mundo lux est orta</i> (secció D, 19cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (secció E, 32cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (total, 80cc. )</p>

Gabrieli n’estructura l’antífona *Ave Regina caelorum* en tres seccions: A, de 20cc.; B, de 7cc.; i C, de 25 d’un total de 52cc.. Això és dues grans seccions extremes amb quatre i tres frases respectivament, i entre mig, una sola frase musicalitzada en 7cc. (“Gaude glioriosa”). Encara que en un primer moment pugui semblar que Gabrieli hagi volgut ressaltar els dos blocs externs, és en realitat aquesta segona secció la que l’autor ha volgut emfatitzar, i ho fa musicalitzant set compassos per tan sols dues paraules del

<sup>810</sup> Cal fixar-se que tant en l’obra de Gabrieli com en la de Lasso, al darrer vers de l’antífona s’hi troba la paraula *semper* (“*et pro nobis semper Christum exora*”), fet que en l’obra de Byrd ja no hi apareix; això indica ja l’acceptació dels canvis que durant la segona meitat del segle XVI, després del concili trentí, s’anaren succeint en la litúrgia. Aquesta particularitat ja s’ha exposat en tractar l’evolució de les antífones marianes majors al capítol IV del volum I —*Al redós de les partitures objecte d’estudi*—, p.478.

text, dues paraules amb un destacat significat —“gaude gloriosa”—; a més, és justament en aquest punt on en presenta el canvi cap al signe de compàs en ternari, per tornar després al signe binari anterior: Així doncs, Gabrielli utilitza aquest doble aspecte per realçar-ne i magnificar-ne la lloança mariana.

En l’obra de Gabrieli els dos cors són tractats amb la mateixa importància, no hi ha un *cor* que predomini per damunt de l’altre, sinó que els dos presenten la mateixa rellevància, això es veu en una participació equilibrada de cadascun dels *cors* (creant diferents blocs sonors afrontats —*cori spezzatti*—) i a la vegada, en els elements melòdics que intervenen en cada veu. Pel que fa a la relació entre aquesta composició i l’antífona gregoriana, val a dir que l’únic motiu coincident es troba en les quatre primeres notes de la veu del *Tenor* [II] del 2n *cor*, coincidint amb l’incipit de la melodia *solemne* del cant pla, aquesta en 6è to, mentre que l’obra de Gabrielli es presenta en 8è to (en Sol per natura i en claus baixes, segons es manifesta a la transcripció), així com també les dues antífonas següents —la de Lasso i Byrd—.



**Fig.390.** Interior de la bàslica de Sant Marc, a Venècia; pintura de J. Bartells (1885).

Un tret ressalta en les *Ave Regina* de Gabrieli i del següent autor, Orlando di Lasso, i es què el text de l'antífona es presenta amb certes variants en els dos autors. Tanmateix l'antífona del seu coetani William Byrd, així com les dels compositors que els segueixen no suposen cap canvi en el text. La diferència rau en que, en Gabrieli i Lasso, el text mostra: 1) "Salve radix sancta", quan posteriorment s'hi troba escrit "salve radix, salve porta"; 2) "Gaude gloriosa", i en els altres autors es mostra "gaude virgo gloriosa"; i 3) "vale, valde decora", quan en les antífonas que segueixen hi diu "vale o valde decora". De tota manera, aquesta diferenciació en el text no ha d'estranyar, ja que tal com s'ha exposat en el capítol IV de la present tesi —"Al redós de les partitures objecte d'estudi"—, s'ha mostrat les diferències textuais entre les melodies en cant pla de l'*Ave Regina caelorum* d'abans del concili trentí —1545-1563—, amb les mateixes antífonas postconciliars. Així doncs, tenint present que les dues antífonas —de Gabrieli i Lasso— presenten el text preconiliar, bé es pot dir doncs que foren escrites abans de dit concili, o si més no, abans que les impositons trentines fossin extensives a l'àmbit catòlic i romà en el que estaven immersos en aquell moment.

La composició d'Orlando di Lasso, amb una extensió de 45cc., i escrita en 8è to, es pot fraccionar en sis seccions que presenten una forma equilibrada: això és, dues frases a les dues seccions extremes, i quatre seccions internes d'una sola frase cadascuna —secció A, d'11cc.; B, de 6cc.; C, de 5cc.; D, de 6cc; E, de 6cc.; i F, de 17cc.—. Tal com es ressalta, les dues seccions extremes són més o menys similars —11 i 17cc. amb dues frases a cada secció—, mentre que les centrals presenten una marcada simetria de 6 – 5 – 5 – 6cc., amb una sola frase en cada secció. Per tant doncs, l'obra, amb una extensa salutació inicial i una cloenda a manera de prec marià, contrasta amb les quatre alabances marianes intermèdies, fet aquest que li introdueix un clar equilibri a l'antífona.

A la vegada, en l'obra, totes les veus estan tractades de manera molt fluida i sovint en valors breus (una característica dels autors forasters) i amb la inclusió de brodadures a la segon meitat de les frases per preparar la conclusió d'aquestes. La textura, en un principi tractada contrapuntísticament, sempre presenta almenys dues de les veus —o fins i tot tres veus— de manera homofònica, mentre que la veu o les veus restants s'articulen de manera contrapuntística amb les anteriors, donant-li un cert caràcter expressiu al fragment i presentant de manera avançada, el *solo-tutti* que esdevindrà tant característic en les dècades posteriors dins el panorama musical barroc.



**Fig.391.** Capçalera de la missa *Patrocinium musices: missae aliquot*, a 5 de Lasso (Munich, 1589), on s'hi veuen representats cinc cantors (dos infants i tres adults) i nou instrumentistes.

L'*Ave Regina* de William Byrd, de 80cc. d'extensió, està seccionada en cinc blocs: secció A, d'13cc.; B, d'11cc.; C, de 8cc.; D, de 19cc.; i E, de 32cc. A nivell estructural, l'anterior antífona de Lasso, i ara, la de Byrd, presenten molta semblança pel que fa al tractament i musicalització de les seccions de les antífona. Així doncs, Byrd —i tal com s'ha vist, Lasso també—, musicalitza les dues frases inicials —la salutació, amb 13cc.— i les dues frases finals —el prec a Maria—, encara que en

aquesta frase, però, s'expandeix molt més i li dóna una extensió de 32cc. (més del doble de la secció inicial), destacant així el paper mitjancer de Maria. Les lloances marianes les musicalitza en 11cc. (una sola frase per *Salve radix...*), 8cc. (una sola frase per *ex qua mundo...*); i 19cc. (dues frases per a *gaude virgo...*). En el fons, les tres seccions centrals es podrien reduir només a dues si es tingués present l'addició de compassos de la secció B i C (11 + 8cc.), el que seia el nombre de 19cc. —en dues frases— exactament els mateixos que conté la secció D, justament també, en dues frases, resultant-ne l'antífona una composició ben equilibrada. En l'obra, William Byrd crea una textura contrapuntística i imitativa a partir de cadascuna de les quatre veus, on en ressalten els llargs melismes que hi aplica; aquests, justament, en paraules clau del text, que realcen el simbolisme marià —en certa manera extret, o paral·lel als simbolismes lauretans—, com ara: *ave, porta, orta* (d'on ha sortit la llum), *gloriosa, vale* (en relació a la bellesa), i *exora* (pregar).

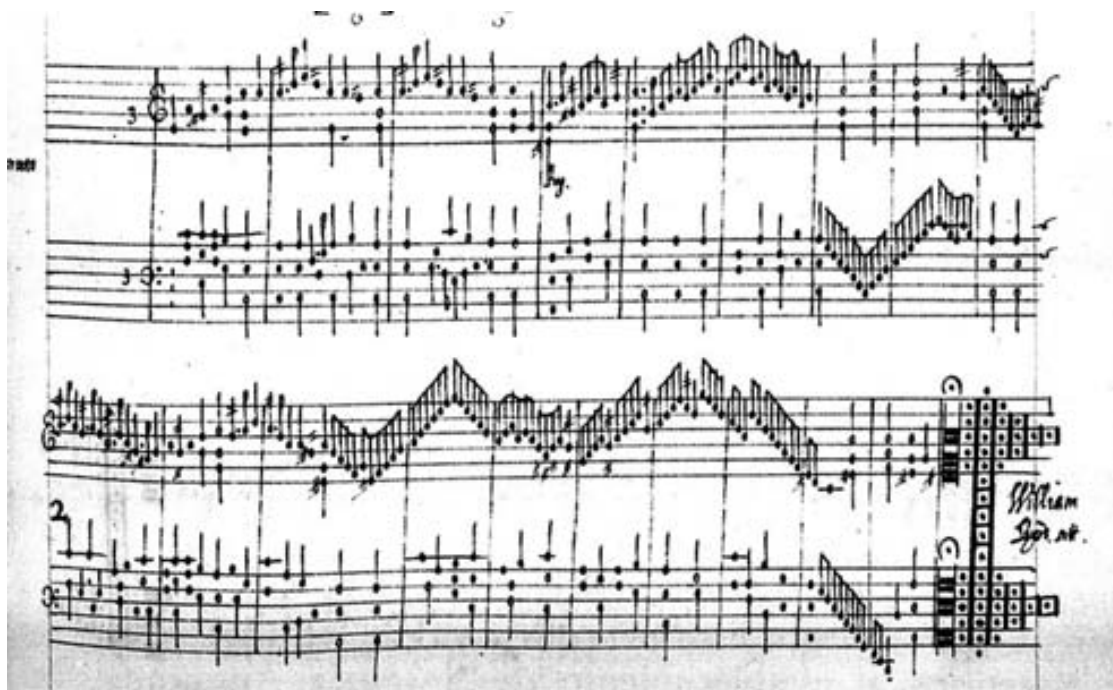


Fig.392. Composició per a virginal de William Byrd (escrita en exagrama).

Les tres obres dels compositors anteriors a les obres verdunines presenten unes traces que els són comunes, això és: una estructura, en certa manera mantinguda, amb seccions equilibrades, sense extensions excessives a nivell de nombre de compassos. En aquest sentit predomina però l'extensió de les frases inicials i finals —la salutació mariana i el prec final per a la intercessió de Maria envers els humans—, contraposant-se, en certa manera a les seccions centrals, fet aquest que no es dona en les obres verdunines (de concepció ja plenament “barroca”) i, com es veurà, tampoc en els seus autors coetanis.

En les melodies de les tres obres que s'acaben d'analitzar s'hi troben algunes figuracions retòrico-descriptives que en realcen i reafirmen musicalment el sentit del text. Aquestes figuracions són: l'*anàbasi*, aquesta en les paraules *caelorum* —en Gabrieli—, o en *porta* i *gloriosa* —en Byrd—; la *catàbasi*, en *Regina* —en Gabrieli—, en *pro nobis semper* —en Lasso—, en *radix, vale* i *exora* —en Byrd—; i la *circulatio* en *Domina, Salve, speciosa, decora* —en Byrd—. En el fons no són moltes les figuracions retòriques (totes elles són de caràcter descriptiu, al·ludint la tècnica del “word-painting”) i es presenten de manera continguda, fet aquest que ve a mostrar que no tingueren un destacat desenvolupament, si més no, almenys com el que tindrien posteriorment en la música del barroc, i en concret en el barroc musical hispànic.

Pel que respecta a les *Ave Regina caelorum* dels autors coetanis a les composicions verdunines —Alessandro Poglietti, Giovanni Legrenzi i Marc-Antoine Charpentier—, aquestes coincideixen en que les tres obres, curiosament, tenen el mateix nombre de seccions, cinc en concret; ara bé, el que les diferencia és justament el nombre de compassos que corresponen a cada secció, fet que es veu en la taula següent.

Taula 71

<p><b>A. Poglietti</b> (fl.1661; †1683)</p>	<p><b>G. Legrenzi</b> (*1626; †1690)</p>	<p><b>M. A. Charpentier</b> (*1643; †1704)</p>
<p>(secció A, 17cc.) <i>Ave Regina caelorum,</i> (secció B, 11cc.) <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> (secció C, 7cc.) <i>ex qua mundo lux est orta</i> (secció D, 5cc.) <i>gaude</i> (secció E, 20cc.) <i>Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (total, 56cc. )</p>	<p>(secció A, 14cc.) <i>Ave Regina caelorum,</i> (secció B, 35cc.) <i>ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (secció C, 21cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (secció D, 15cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (secció E, 24cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (total, 120cc. )</p>	<p>(secció A, 14cc.) <i>Ave Regina caelorum,</i> (secció B, 23cc.) <i>ave Domina angelorum:</i> (secció C, 17cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (secció D, 17cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (secció E, 45cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (total, 112cc. )</p>

Les tres obres coincideixen en que la primera secció —A— es correspon amb la salutació inicial a Maria, el que és justament la primera frase, amb 17, 14 i 14cc. La segona secció —B— coincideix en dues frases en Poglietti i en Legrenzi, però no en Charpentier, que només en musicalitza una sola frase. Les tres seccions presenten una extensió de 11, 35 i 23cc., ara bé, la secció més extensa és la de Legrenzi, que curiosament repeteix la salutació inicial, ara però, en una altra secció, com si la primera vegada fos tan sols una introducció, una presentació de l'obra abans de passar a desenvolupar-la de manera més extensa. Les tres seccions restants —C, D i E— presenten una certa simetria en Legrenzi i Charpentier; això és, dues frases en 21 i 17cc. —secció C—, dues més en 15 i 17cc. —secció D—, i dues frases més, aquestes de 24 i 45cc. —frase E—. Ara bé, en aquestes dues frases darreres d'aquests dos autors, es pot veure que la diferència és substancial pel que fa al nombre de compassos; això ve a mostrar que en el prec final Charpentier s'hi esplaia molt més que Legrenzi, com si el clam a Maria, la Redemptora, hagués de ser més insistent, més perseverant en el prec a

la “intercessora”. Per contra, en aquestes tres seccions —C, D i E—, Poglietti es mostra una mica més desestructurat; les tres seccions es presenten més desequilibrades que les antífones dels altres dos autors coetanis. En aquest sentit, aquest autor musicalitza la secció C, amb una sola frase —de 7cc.—, i la secció D, amb tan sols una paraula, *gaude* —durant 5cc.—, dient-li a Maria: “**gaudiu** Verge gloriosa”, una destacada mostra d’alegria que es veu reforçada per les notes breus i per graus conjunts amb que l’autor musicalitza la paraula. Com que en la secció anterior Poglietti ha partit la frase i n’ha emprat tan sols una paraula, ara, en la darrera secció —la E— ho situa tres frases i mitja del text de l’antífona, i ho fa durant 20cc., gairebé el mateix nombre de compassos que la salutació inicial de la secció A —aquesta. amb 17cc.—.

Així doncs, les *Ave Regina caelorum* dels tres autors coetanis a les obres verdunines, mostren una certa semblança en les seves seccions (que es distancien de les obres de Nuet i Argany), mentre que mantenen un petita semblança amb l’*Ave Regina caelorum* de Prim. La coincidència més destacada rau en la primera secció, on els autors verdunins i coetanis li donen la mateixa representació, fet que no passava en els autors anteriors, on aquests feien molt més extensa la salutació a Maria, a la vegada que també són més nombroses les seccions dels autors coetanis que les dels anteriors, presentant una fragmentació i un desenvolupament de les seccions molt més destacable.

En les tres obres també s’hi troben algunes figuracions retòriques i simbolismes musicals relacionats amb el significat del text; tot i així, es troben de manera molt continguda, sense massa proliferació, com si els autors li traguessin importància, fet que no succeïa en les antífones verdunines. Per tant doncs, en les composicions s’hi troben bàsicament *anàbasi*, aquesta en la salutació d’*Ave Regina caelorum* de Poglietti. El mateix Poglietti presenta bàsicament petits fragments en *circulatio*, en la secció on es desenvolupa el mot *gaude* (alegra’t), que com ja s’ha dit està musicat durant cinc



compassos. Llargues *circulative* en valors breus, és l'única figuració retòrica que presenta Legrenzi, aquest sobre les paraules *Ave* i *gaude*. De la mateixa manera es mostra Charpentier, molt retingut en l'ús de les figuracions; aquest autor tan sols incorpora una alguna *circulatio* sobre la paraula *Ave*, tal i com s'ha dit en Legrenzi. Per tant doncs, aquests tres autors es mostren més continguts en el tractament dels elements retòrics; això pot ser degut a que el propi text de l'antífona no sigui prou susceptible de ser "dibuixat" musicalment per part dels compositors; almenys, aquesta pot ser la lectura que es desprèn de l'observació de les tres composicions.

Els tres autors posteriors a les obres verdunines —André Campra, Pasquale Anfossi i Antonio Lotti— presenten una total similitud en l'estructura de les seves *Ave Regina caelorum*. Els tres autors han seccionat la seva obra de manera gairebé idèntica, en quatre blocs o seccions —A, B, C i D— i amb dos versos del text en cada bloc, excepte Lotti que en fa 3 – 1 – 2 i 2 versos. A més també hi ha una destacada diferència en l'extensió que cadascun dels autors li dóna a les diverses seccions i a la durada total de l'obra: 77cc. en Campra, 119cc. en Anfossi, i 43cc. en Lotti. El fet de coincidir amb la mateixa dissecció del text per part dels tres compositors, i que de fet, no s'allunya massa —en el sentit de parcel·lar l'obra cada dos frases del text— del que han fet la resta de compositors tractats en aquesta antífona (—excepte en Gabrieli, que en fa tres seccions irregulars—, on predominen els blocs de dues frases), ens dóna a entendre l'assimilació del text per part dels autors. Una assimilació què, pel que es veu, es correspon de la mateixa manera en els tres autors: salutació – 1a lloança – 2a lloança – prec.

**Taula 72**

<p><b>A. Campra</b> (*1660; †1744)</p>	<p><b>P. Anfossi</b> (*1727; †1785)</p>	<p><b>A. Lotti</b> (*1667; †1740)</p>
<p>(secció A, 18cc.)</p>	<p>(secció A, 23cc.)</p>	<p>(secció A, 12cc.)</p>
<p><i>Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum;</i></p>	<p><i>Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum.</i></p>	<p><i>Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum;</i></p>
<p>(secció B, 21cc.)</p>	<p>(secció B, 17cc.)</p>	<p><i>Salve radix, salve porta,</i></p>
<p><i>Salve radix, salve porta, ex qua mundo lux est orta</i></p>	<p><i>Salve radix, salve porta, ex qua mundo lux est orta</i></p>	<p>(secció B, 13cc.) <i>ex qua mundo lux est orta</i></p>
<p>(secció C, 12cc.)</p>	<p>(secció C, 53cc.)</p>	<p>(secció C, 9cc.)</p>
<p><i>gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa:</i></p>	<p><i>gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa:</i></p>	<p><i>gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa:</i></p>
<p>(secció D, 27cc.)</p>	<p>(secció D, 27cc.)</p>	<p>(secció D, 10cc.)</p>
<p><i>vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora.</i></p>	<p><i>vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora.</i></p>	<p><i>vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora.</i></p>
<p>(total, 77cc.)</p>	<p>(total, 119cc.)</p>	<p>(total, 43cc.)</p>

Un dels trets que diferencia cadascuna de les obres es és l'extensió que els compositors en donen a cada secció. Qui dóna més extensió de compassos i més rellevància a la salutació inicial és Lotti, amb un 28% del total de l'obra —43cc.— (vegeu la taula següent), mentre que qui n'hi dóna menys és Anfossi, tan sols un 15% —de 119cc.—. Pel que fa a la primera lloança (“salve radix [...] lux est orta”) és Campra qui es mostra més extens, amb un 27%, mentre que menys és altre cop Anfossi. En la segona lloança (“gaude Virgo [...] omnes speciosa), quan es realça a Maria com a Verge, és Anfossi el més extens dels tres autors, amb un 44%, prop de la meitat de l'obra, mentre que el que menys és Campra, amb un 15%, que ve a ser gairebé la meitat del que s'ha esplaiat en la lloança anterior. En canvi, Anfossi, en la darrera secció torna a mostrar-se el menys extens dels tres autors, amb un 22%, mentre que el que s'esplaiava més amb el prec final és de nou Campra, aquest amb un 35%, una tercera part de la seva antífona. Sí que Lotti en realça molt més la segona part de la segona salutació —amb una sola frase— que la primera part —aquesta amb tres frases—; en aquesta segona

part, Lotti exalta “d’on ha sortit la llum del món”: el fet que Maria és la Mare de Jesús, la Mare del Salvador, qui ha de redimir els pecats de la humanitat.

**Taula 73**

	A. Campra (77cc.)	P. Anfossi (119cc.)	A. Lotti (43cc.)
Secció A (salutació)	18cc. (un 23%)	23cc. (un 19%)	12cc. (un 28%)
Secció B (1a lloança)	21cc. (un 27%)	17cc. (un 14%)	13cc. (un <b>30%</b> )
Secció C (2a lloança)	12cc. (un 15%)	53cc. (un <b>44%</b> )	9cc. (un 21%)
Secció D (prec final)	27cc. (un <b>35%</b> )	27cc. (un 22%)	10cc. (un 23%)

Pel que fa a la retòrica musical, un aspecte aquest que mostra la percepció del text per part del compositor i la manera que té d’expressar-ho musicalment, val a dir que en les tres antífoes dels autors posteriors a les obres verdunines succeeix el mateix que en les obres dels autors anteriors i coetanis: que tots presenten una certa austeritat i continència a l’hora de representar musicalment els simbolismes del text. Així doncs, André Campra mostra tan sols un petit motiu descendent en “Ave Domina angelorum”, referint-se a la Senyora dels àngels, en un clar simbolisme de la Maria celestial, a la vegada que pren el mateix sentit descendent (en una breu aproximació a la *catàbasi*) en “salve radix, salve porta”; i en canvi, presenta un petit disseny ascendent (recordant una breu al·lusió a l’*anàbasi*) en “Virgo gloriosa”, realçant la Verge celestial. Pel que fa a Anfossi, aquest es mostra completament auster en aquest sentit, i sembla que doni molta més rellevància a les parts instrumentals que a la pròpiament vocal, tot i així, els instruments no reflecteixen cap simbolisme que es pugui extreure del significat del text; més aviat es limiten en articular notes ràpides amb una funció destacadament

harmònica, que no pas compartint el significat del text amb la veu solista, creant potser una obra més instrumental que vocal. Antonio Lotti presenta aquesta antífona amb una textura molt homofònica, amb una intenció de deixar ben clar el significat del text de l'antífona.

Així doncs sembla que en els compositors posteriors, el context de les figures retòrico-musicals, plenament presents en els autors dels segle XVI i del XVII, ha caigut ja en un cert desús, ja no es practica com ho feien abans; ara, però, en el segle XVIII, es pren consciència d'altres aspectes que conduiran cap a nous camins (noves sonoritats i llenguatges instrumentals més “moderns”; la veu tractada com un instrument, amb més lluïment i floritures; més extensió melòdica, ampliació de l'estructura formal, etc.).



**Fig.393.** Interior de l'arxibasílica de Sant Joan de Laterà, a Roma, en temps de Pasquale Anfossi. Pintura de Giovanni Paolo Pannini (\*1691; †1765).

Altres cop sembla ser que el sentit i els simbolismes del text no hagin estat unes característiques que destaquen en els compositors presentats, com tampoc ho van ser de

manera destacada en les *Ave Regina* verdunines analitzades en el capítol anterior. Així doncs, ens trobem davant d'una antífona que es caracteritza en un sentit, potser, no massa atractiu, o amb poca intencionalitat per part dels compositors en cercar-hi els dibuixos melòdico-musicals que en poguessin realçar la seva interpretació.

A més dels diversos aspectes comparatius presentats fins aquí entre les *Ave Regina caelorum* dels nou autors estudiats, se'n pot treure altres consideracions i informacions que poden ajudar a ampliar-ne el coneixement que d'elles se n'ha extret:

1) L'extensió de les *Ave Regina caelorum* analitzades dels tres autors verdunins (Prim, Nuet i Argany) no presenten, com en l'antífona anterior, un nombre de compassos massa destacable, sinó que es mantenen en un terme mig comparant-ho amb les *Ave Regina* dels autors anteriors, coetanis i posteriors. En aquest sentit doncs, val a dir que les obres verdunines es troben dins d'un àmbit "més o menys equilibrat", entre els seixanta i vuitanta compassos —això és uns vint compassos menys que en les *Alma Redemptoris mater* del mateix fons verduní—. Així doncs, les *Ave Regina caelorum* verdunines i les de la comparació ens donen la següent relació —les que estan en negreta són les verdunines—: 45, 49, 51, 56, **61**, **70**, 77, 80, **80**, 106, 112 i 119cc. Així doncs, veient que la present antífona, en general, és més breu que l'antífona anterior —l'*Alma Redemptoris mater*— vindria a significar que a l'antífona *Ave Regina caelorum*, se li atorga menys rellevància a nivell funcional que a l'anterior. Altrament, ja s'ha dit que els períodes en que s'interpretava eren variables, segons la Pasqua —s'interpretava en les *Completes* del primer dissabte després de la festa de la Purificació de Maria, el 2 de febrer, fins a la Setmana Santa—; això és, aproximadament, entre un més i mig i dos mesos i mig del calendari. Tanmateix, observant l'extensió de les *Ave Regina* comparades (vegeu la taula següent), sembla que les obres verdunines s'aproximen més

a les composicions dels autors anteriors que a les dels seus coetanis i posteriors, fet aquest que també s'ha copsat en l'antífona anterior.

**Taula 74**

Autors verdunins		
-J. Prim, <b>61cc.</b> -M. Nuet, <b>70cc.</b> -G. Argany, <b>80cc.</b>		
Anteriors	Coetanis	Posteriors
-A. Gabrieli, <b>52cc.</b> -O. Lasso, <b>45cc.</b> -W. Byrd, <b>80cc.</b>	-A. Poglietti, <b>56cc.</b> -G. Legrenzi, <b>106cc.</b> -M. A. Charpentier, <b>112cc.</b>	-A. Campra, <b>77cc.</b> -P. Anfossi, <b>119cc.</b> -A. Lotti, <b>43cc.</b>

2) Alguns dels autors han estructurat i musicat les seccions de manera independent dels versos del text (cada dos versos). Els únics autors on coincideix la musicalització amb la versificació del text són Campra i Anfossi; en els altres només s'hi aproxima en més o menys mesura, tot i que en aquests autors les extensions en nombre de compassos només segueix una proporcionalitat en Campra ( $18 + 21 = 39$  i  $12 + 27 = 39$ ). En el cas dels verdunins, ja s'ha vist que és Prim (el més primerenc cronològicament parlant) el que s'aproxima més a la versificació del text. En aquest sentit, cal dir que els autors verdunins fraccionen molt més el text (vuit seccions en Argany —un dels autors triats cronològicament més tardans—) què, en general, els autors estrangers (sis en Lasso —encara que entre Lasso i Argany hagi més d'un segle de distància—) aportant més diversificació, varietat i contrastos a la composició: són composicions més actives i dinàmiques, mentre que les dels autors estrangers són més contingudes en aquest sentit. Vegeu la taula següent.

Taula 75

<p><b>A. Gabrieli</b> (*1510; †1586)</p>	<p><b>O. de Lasso</b> (*1532; †1549)</p>	<p><b>W. Byrd</b> (*1540; †1623)</p>
<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (15cc.) <i>Salve radix sancta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (6cc.) <i>gaude gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (15cc.) <i>valde, valde decora,</i> <i>et pro nobis semper Christum</i> <i>exora.</i> (20cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (11cc.) <i>Salve radix, sancta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (11cc.) <i>gaude gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (11cc.) <i>vale, valde decora,</i> <i>et pro nobis semper Christum</i> <i>exora.</i> (17cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (13cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (19cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (19cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (32cc.)</p>

<p><b>A. Poglietti</b> (fl.1661; †1683)</p>	<p><b>G. Legrenzi</b> (*1626; †1690)</p>	<p><b>M. A. Charpentier</b> (*1643; †1704)</p>
<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (13cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (12cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (10cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (16cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (49cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (21cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (15cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (24cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (47cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (17cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (17cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (45cc.)</p>

<p><b>A. Campra</b> (*1660; †1744)</p>	<p><b>P. Anfossi</b> (*1727; †1785)</p>	<p><b>A. Lotti</b> (*1667; †1740)</p>
<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (18cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (21cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (12cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (27cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (23cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (17cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (53cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (27cc.)</p>	<p><i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (8cc.) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (13cc.) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (9cc.) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (10cc.)</p>

3) La bicoralitat i/o policoralitat només es troba present en les obres verdunines i en l'antífona d'Andrea Gabrieli —un compositor dels considerats com a anterior a les obres estudiades—. Tot i així, en les obres presentades, els autors coetanis no es destaquen per aquest fet, tot i que ja és conegut que alguns d'ells també composaren varies obres per a més d'un cor —com és el cas de Charpentier—. Ara bé, en les composicions comparades, els compositors coetanis opten per un sol cor o bé per a conjunts vocals menors en el nombre de veus. Tot i així, sí que pren més volada i desenvolupament del *baix continu*. Entre els compositors posteriors escollits, és només Lotti el que presenta una antífona per a *cor a capella*, els altres dos es mantenen en la part de solo amb l'acompanyament, ja sigui del *continu*, o d'instruments.

En aquesta antífona, com en l'anterior, en les obres verdunines en ressalta més la participació i la combinació de la massa sonora —el tractament dels diversos *coros*— fet que no es troba en les obres dels altres autors. En aquest sentit, en els autors coetanis i posteriors, sembla ser que no són tant rellevants els canvis de volum sonor, de la “massa” sonora per ressaltar una part del text, sinó que el que cal destacar és la simplicitat i com es presenta el text, un dels trets del barroc musical arreu.

4) Com en les *Alma Redemptoris mater* vistes anteriorment, sembla que a partir dels autors coetanis es troba en les antífoes la presència del que seria la tonalitat Major i menor, tot i que, en les obres de la música hispànica, no seria fins al segle següent —XVIII—, que no s'abandonaria paulatinament la modalitat gregoriana. En la taula següent es pot veure l'evolució modalitat *enfront* tonalitat en les composicions comparades de l'*Ave Regina caelorum*.



**Taula 76**

A. Gabrieli	8è to ( <i>Sol</i> , per natura)
O. de Lasso	8è to ( <i>Sol</i> , per natura)
W. Byrd	8è to ( <i>Sol</i> , per natura)
Joan Prim	6è to ( <i>Fa</i> , per natura)
Magí Nuet	8è to ( <i>Sol</i> , per natura)
Gabriel Argany	12è to ( <i>Do</i> , per natura)
A. Poglietti	2n to transportat ( <i>Sol</i> , amb 1 bemoll -claus baixes-)
G. Legrenzi	9è to transportat ( <i>Re</i> amb 1 bemoll)
M. A. Charpentier	<i>Do</i> M
A. Campra	<i>Fa</i> M
P. Anfossi	<i>Do</i> M
A. Lotti	<i>Re</i> m

5) La presència del conjunt de corda en Pasquale Anfossi ens aproxima ja a una nova textura, a una nova manera de tractar l'acompanyament de les antífones. Ja no és la preeminència del *baix continu*, si no que obre —tal i com ja s'havia vist en Zelenka— un “nou horitzó”, un nou color musical i una obertura de possibilitats per a la música litúrgica. A la música de les celebracions, perenne en els segles, ara se li obre un camp, unes noves dreceres, on els autors poden explotar noves fórmules i combinacions tant sonores com instrumentals, que aniran conduint, poc a poc, cap a una manera diferent de concebre la música, cap a un “nou estil”.

6) Talment com es va veure en les comparatives de l'antífona *Alma Rdemptoris mater*, en els autors posteriors —i en el present cas, en Anfossi—, i fruit del desenvolupament de la tècnica i dels recursos instrumentals, es troben a les partitures nous termes que impliquen canvis en la manera d'interpretar la música litúrgica. En aquest cas, en l'obra d'Anfossi s'hi troben diversos elements musicals, interpretatius i dinàmics, com ara: *Allegro*, *Andante sostenuto*, *Larghetto*, *più forte* i *piano*.

7) La relació amb la melodia gregoriana es troba tan sols en l'obra d'un dels autors anteriors, en aquest cas tan sols de William Byrd; i en les obres verdunines — com ja s'ha dit—, només en els incípits de les antífoes de Prim i Nuet. Vegeu a la taula següent els incípits esmentats.

**Taula 77**

Melodia gregoriana <i>simple</i>	
Melodia gregoriana <i>solemne</i>	
J. Prim	
M. Nuet	
W. Byrd	

8) La plantilla vocal es compon principalment en un estil monocoral en els autors anteriors a les obres verdunines —excepte en Gabrieli, que ja presenta una antífona a dos cors—, passant a la composició bicoral i policoral en els autors verdunins, i no, en canvi, en els tres autors coetanis, que presenten la seva obra en un conjunt monocoral. És en els autors posteriors, plenament ja del segle XVIII, on es mostra més varietat, des d'una sola veu amb baix continu, o amb acompanyament de conjunt de corda fins a tornar a un cor a quatre veus, vegeu-ho a la taula següent.

**Taula 78**

A. Gabrieli	1r cor: <i>Cantus, Altus, Tenor i Bassus</i> 2n cor: <i>Altus, Tenor, Tenor, i Bassus</i>
O. de Lasso	<i>Cantus, Altus, Tenor i Bassus</i>
W. Byrd	<i>Superius, Medius, Tenor i Bassus</i>
J. Prim	<i>Coro 1º: Tiple</i> <i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
Magí Nuet	<i>Coro 1º: Tiple i Tenor</i> <i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
G. Argany	<i>Coro 1º: Tiple i Tenor</i> <i>Coro 2º: Alto i Tenor</i> <i>Coro 3º: Tiple i Bajo</i> <i>Coro 4º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
A. Poglietti	<i>Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor i Bassus</i>
G. Legrenzi	<i>Cantus, Altus; i baix continu</i>
M. A. Charpentier	<i>Cantus I, Cantus II, Alto; i baix continu</i>
A. Campra	<i>Cantus i baix continu</i>
P. Anfossi	<i>Alto, 2 violins, viola i baix continu</i>
A. Lotti	<i>Cantus, Altus, Tenor, Bassus</i>

9) A les taules següents es pot veure com els autors empenen els signes *indicials* i com en seccionen el text, aportant un canvi en el ritme de la pulsació mètrica. Algunes de les *Ave Regina caelorum* es mostren amb el mateix signe mètric o amb molts pocs canvis: Lasso en C, Byrd en 4/2, Poglietti en 6/4, i Campra en  $\phi$ , és a dir que presenten un sol signe indicial durant tota la composició, mentre que Gabrieli hi introdueix un petit canvi —l’obra s’inicia en C— just quan el text diu “gaude Virgo gloriosa” —i passa a 3/4—, aportant un trencament de la pulsació que en realça el sentit del text, el gaudi de Maria. Dos dels autors coetanis al fons verduní, Legrenzi i Charpentier, n’estructuren l’antífona de manera molt similar —gairebé amb el mateix text en cadascú—, però emprant els signes de manera invertida: C – 3/4 – C, en Legrenzi, i en 3/4 – C – 3/4 en Charpentier. Legrenzi, després de la salutació dels dos versos inicials —“Ave [...] angelorum”— en 3/4, repeteix les dues frases inicials, ara en C, com si el primer fragment fos tan sols una introducció que preparés al fidel i a l’oient, com un crit

d'atenció més alegre i joiosa. Ara bé, en Charpentier, com ja s'ha dit, usa els signes de 3/4, C i 3/4, donant-li també un caire més joios a l'inici i al final de l'obra, com un clam d'esperança en vers la intercessió de Maria. Ara bé, en la part central de l'antífona, en el moment de les lloances marianes, hi situa un signe més “seriós”, com si volgués que les lloances fossin més “controlades”; a més, ho presenta de manera més equilibrada: les dues frases inicials en el ternari, les quatre centrals en el binari, i altre cop en les dues finals el ternari. En l'antífona d'Anfossi s'hi presenta més varietat, i pel que se n'extreu, sembla com si l'autor hagués prestat més atenció en les pulsacions instrumentals — conjunt de corda i *baix continu*— que la pròpia semàntica del text. En canvi Lotti, inicia la seva antífona en 3/4, passant després a 4/4 i duent a terme una petita imitació canònica cercant un canvi en el moviment de la composició, just quan el text diu “Gaude Virgo”, realçant així la virginitat de Maria. Vegeu en la taula següent el que s'acaba d'exposar en relació als signes de compàs de les nou *Ave Regina caelorum*.

**Taula 79**

<p><b>A. Gabrieli</b> (*1510; †1586)</p>	<p><b>O. de Lasso</b> (*1532; †1549)</p>	<p><b>W. Byrd</b> (*1540; †1623)</p>
<p>(C) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i>(20cc.) (3/4) <i>gaude Virgo gloriosa,</i>(7cc.) (C) <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum</i> <i>exora.</i>(25cc.)</p>	<p>(C) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum</i> <i>exora.</i>(45cc.)</p>	<p>(4/2) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i></p>

<b>A. Poglietti</b> (fl.1661; †1683)	<b>G. Legrenzi</b> (*1626; †1690)	<b>M. A. Charpentier</b> (*1643; †1704)
(6/4) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (56cc.)	(C) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum.</i> (13cc.) (3/4) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (55cc.) (C) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum</i> <i>exora.</i> (38cc.)	(3/4) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> (36cc.) (C) <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa</i> (30cc.) (3/4) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (46cc.)

<b>A. Campra</b> (*1660; †1744)	<b>P. Anfossi</b> (*1727; †1785)	<b>A. Lotti</b> (*1667; †1740)
(c) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (77cc.)	(2/4) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (37cc.) (C) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> (55cc.) (3/4) <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (27cc.)	(3/4) <i>Ave Regina caelorum,</i> <i>ave Domina angelorum:</i> <i>Salve radix, salve porta,</i> <i>ex qua mundo lux est orta</i> (4/4) <i>gaude Virgo gloriosa,</i> <i>super omnes speciosa:</i> <i>vale, o valde decora,</i> <i>et pro nobis Christum exora.</i> (43cc.)

Pel que fa a la seva estructura, aquestes obres es presenten de manera equilibrada, tal i com s'ha vist també en els autors verdunins. De les nou antífones, quatre d'elles es mantenen sempre en un sol signe “indicial” (Lasso, Byrd, Poglietti i Campra), mentre que Lotti ho estructura en dos signes diferents. Ara bé, les antífones que contenen tres canvis de signes són les de Gabrieli, Legrenzi, Charpentier i Anfossi. Així doncs, sembla que les nou obres presentades són més aviat conservadores en el sentit de canvis de pols (gairebé la meitat d'elles no canvia), i les que ho fan, són en certa manera contingudes, amb canvis més o menys regulars (excepte en Gabrieli, on el primer canvi que fa li dóna una extensió molt breu, tan sols de 7cc., fet aquest que usa per realçar la “Verge gloriosa”).

10) Pel que fa als àmbits de les veus i les parts que intervenen a les *Ave Regina caelorum* comparades (tal com es pot veure a la taula següent), hi ha un cert equilibri pel que fa a les obres dels compositors anteriors i les dels autors verdunins —entre la 7a i la 13a—, sense cap veu que destaquí per damunt d'aquest interval, a excepció —com és natural, per la seva extensió— dels violins en l'obra d'Anfossi —una 18a—. Per contra, Lotti presenta una àmbits molts reduïts en la seva obra; sembla com si es tractés d'una composició molt continguda, íntima, molt reservada, sense pretensions, denotant un caràcter de simplicitat, d'humilitat davant de Maria. Pel que fa al als àmbits del *baix continu* dels autors coetanis i posteriors presenten també una major distància que en el *baix continu* de les obres verdunines, fet que indica que hi ha un cert canvi ens els instruments que l'executen, aquests ja no són purament l'orgue, com en les obres verdunines, sinó que hi poden formar part altres instruments d'extensió melòdica —en el baix— molt més destacada (un baix de corda, un fagot...). Tot i així però, és en les obres dels compositors hispànics on es troben els àmbits més reduïts, sobretot en el *Coro 2º*, més concretament, a les parts centrals de la composició (a la part de l'*Alto* i també a la del *Tenor*), fet que deixa entreveure que els membres que conformaven aquest *coro* no deurien tenir unes característiques vocals prou destacades. A la vegada, aquest *Coro 2º* mostra una desproporció general en els àmbits de les quatre veus, fet que no es troba en l'obra de Gabrieli (8 veus en dos *cors*), en la qual, el segon cor sí que es mostra completament homogeni (dues vuitenes i dues novenes).

**Taula 80**

<b>A. Gabrieli</b> <sup>811</sup>	<b>Cor 1r</b>			<b>Cor 2n</b>			b. c. Re 1 - La 2    12a j
	<i>Cantus</i>	Re 3 - Mi 4	9a M	<i>Altus</i>	Do 2 - Sol 3	9a M	
	<i>Altus</i>	La 2 - Sol 3	7a m	<i>Tenor</i>	Re 2 - Mi 3	9a M	
	<i>Tenor</i>	Re 2 - Mi 3	9a M	<i>Tenor</i>	Re 2 - Re 3	8a j	
	<i>Bassus</i>	Sol 1 - La 2	9a M	<i>Bassus</i>	Sol 1 - Sol 2	8a j	

<sup>811</sup> A la transcripció s'especifica que l'obra original es troba un to alt; els àmbits que aquí es presenten corresponen als del to original i no als de la transcripció.

<b>O. di Lasso</b>	<i>Cantus</i> Re 3 - Mi 4 9a M <i>Altus</i> Sol 2 - La 3 9a M <i>Tenor</i> Mi 2 - Fa 3 9a m <i>Bassus</i> Sol 1 - Sib 2 10a m		
<b>W. Byrd</b>	<i>Superius</i> Si 2 - Mi 4 11a j <i>Medius</i> Fa# 2 - Do 4 12a dis <i>Tenor</i> Do 2 - Fa 3 11a j <i>Bassus</i> Sol 1 - Do 3 11a j		
<b>A. Poglietti</b>	<i>Cantus I</i> Do3 - Sol 4 12a j <i>Cantus II</i> Re3 - Sol 4 11a j <i>Altus</i> Fa 2 - Sib 3 11a j <i>Tenor</i> Re 2 - Fa 3 10a m <i>Bassus</i> Fa 1 - Sib 2 11a j		
<b>G. Legrenzi</b>	<i>Canto</i> m Do - Mib 4 10a <i>Alto</i> m Do 1 - Re 3 10a		b. c. Do1 - Re 3 16a M
<b>M. A. Charpentier</b>	<i>Cantus I</i> Sol 3 - Sol 4 8a j <i>Cantus II</i> Fa 3 - Fa 4 8a j <i>Altus</i> m Si 2 - Re 4 10a		b. c. Sol 1 - Re 3 12a j
<b>J. Prim</b>	<i>Coro 1°</i> <i>Tiple</i> Do3 - Re 4 9a M	<i>Coro 2°</i> <i>Tiple</i> Do 3 - Re 4 9a M <i>Alto</i> Fa 3 - Re 4 6a M <i>Tenor</i> Fa2 - Re 3 6a M <i>Bajo</i> Fa 1 - La 2 10a M	<i>acomp.</i> Fa 1 - La 2 10a M
<b>M. Nuet</b>	<i>Coro 1°</i> <i>Tiple</i> Si3 - La 4 7a m <i>Tenor</i> Fa 2 - Sol 3 9a M	<i>Coro 2°</i> <i>Tiple</i> Si 3 - La 4 7a M <i>Alto</i> Sol 3 - Do 4 4a j <i>Tenor</i> Do 3 - La 3 6a M <i>Bajo</i> Do 1 - Fa 3 11a j	<i>acomp.</i> Do 2 - Sol 3 12a j
<b>G. Argany</b>	<i>Coro 1°</i> <i>Tiple</i> Sol 3 - La 4 9a M <i>Tenor</i> Re 2 - La 3 12a j	<i>Coro 2°</i> <i>Alto</i> Do 3 - Re 4 9a M <i>Tenor</i> Do 2 - La 3 13a M	
	<i>Coro 3°</i> <i>Tiple</i> Mi 3 - La 4 11a j <i>Bajo</i> Fa 1 - Sib 2 11a j	<i>Coro 4°</i> <i>Tiple</i> M La 3 - Sol 4 7a <i>Alto</i> Re 3 - Sib 3 6a m <i>Tenor</i> Sol 2 - Sol 3 8a j <i>Bajo</i> Mib 1 - Sib 2 13a M	<i>acomp.</i> Mib 1 - Sib 2 12a j
<b>A. Campra</b>	<i>Cantus</i> M Fa 3 - La 4 10a		b. c. Do 1 - Re 3 16a M
<b>P. Anfossi</b>	<i>Cantus</i> Do 3 - Re 4 9a M	<i>violí 1r</i> Do 3 - Re 5 16a M <i>violí 2n</i> Sol 2 - Do 5 18a j <i>viola</i> Sol 2 - Do 4 11a j	b. c. Sol 1 - Re 3 12a j
<b>A. Lotti</b>	<i>Cantus</i> Re3 - Mi 4 9a M <i>Altus</i> Do3 - La 3 6a M <i>Tenor</i> Fa 2 - Re 3 6a M <i>Bassus</i> Sol 1 - Si 2 10a M		



### ***Regina caeli laetare:***

La tercera de les quatre antífones marianes majors —segons el seu ús en el cicle litúrgic— és la *Regina caeli*, que s'interpretava, des de Dissabte Sant fins a la Pentecosta. Així doncs, la seva interpretació sempre s'adjudicava a un mateix nombre de dies, i en aquest sentit, la composició va esdevenir invariable —pels cinquanta dies després de la Pasqua de Resurrecció—. Pel que fa a les *Regina caeli* que estan col·lectades en els manuscrits musicals verdunins de la Biblioteca de Catalunya —M 1168, M 1637 i M 1638—, s'hi troben setze musicalitzacions que van de les cinc a les nou veus. En concret, aquestes composicions són: quatre antífones a 5 veus, de Joan Prim<sup>812</sup>; dues a 6 veus, de Magí Nuet<sup>813</sup>; dues a 9 veus, d'Anton Font<sup>814</sup>; dues de Francesc Soler, una a 6 i dues a 8 veus<sup>815</sup>; una a 9 veus, de Lluís Torres<sup>816</sup>; dues a 8 veus, de Pedro Juan Viñes<sup>817</sup>; una a 8 veus, d'Isidro Escorihuela<sup>818</sup>; i una a 5 veus, en aquest cas d'autor anònim<sup>819</sup>.

En la taula següent, i tal com s'ha fet a les dues antífones anteriors, es mostren alguns dels trets particulars de cadascuna de les tres *Regina caeli* estudiades en la present tesi. Aquesta taula permet veure'n alguns dels aspectes concordants i/o discordants que es troben entre les tres *Regina caeli* —extensió, durada, plantilla (veus i parts instrumentals), seccions, etc.—. A la vegada, s'hi presenta també el percentatge pel que fa al nombre de compassos en que intervenen en cadascun dels *coros*, fet que permet veure'n la participació d'aquests en la composició.

---

<sup>812</sup> M 1168, pp.773-774 (estudiada en el present treball), pp.775-775; i dues al M 1637-I/29 – IV/14, 15, 16, 25 – VI/28, 30 – VII/7.

<sup>813</sup> M 1168 pp.189-190, M 1637-III/16.

<sup>814</sup> M 1637-IV/16; III/24 – IV/17, 23, 27 – V/9, 17 – VI/10 – VII/2.

<sup>815</sup> M 1638, pp.440-442 i 135-136; M 1637-IV/9, 20 – VI/24.

<sup>816</sup> M 1637-IV/23.

<sup>817</sup> M 1168 pp.415-416 (estudiada en el present treball); M 1637-I/17–VI/16.

<sup>818</sup> M 1168 pp.563-565 (estudiada en el present treball).

<sup>819</sup> M 1637-II/57.



**Taula 81**

	<b>Joan Prim</b>	<b>Isidro Escorihuela</b>	<b>Pedro Juan Viñes</b>
Extensió	54 cc.	106 cc.	75 cc.
Durada (aprox.)	1.30'	3.35'	2.30'
Veus o parts	5	8	8
Plantilla	<i>Coro 1º: Tiple; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>	<i>Coro 1º: Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º, Tenor; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>	<i>Coro 1º: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor; Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>
Seccions	4	4	4
Signe “indicial”	C	C - $\phi$ 3/2 - C - C 3/2 - C - $\phi$ 3/2 - C - $\phi$ 3/2	C - $\phi$ 3/2 - C
Temes o motius	5	8	5
Motius gregorians	1	-	1
Tons o modes (a la transcripció)	Fa, per bemoll, en claus altes: 6è to segons Nassarre / 12è transportat segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa	La, per natura, en claus altes: 9è to segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa	Do, en claus altes, per natura: 8è to segons Nassarre / 12è segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa
Participació dels <i>coros</i>	<i>Coro 1º: 96 %, Coro 2º: 79 %</i>	<i>Coro 1º: 89 %, Coro 2º: 41 %</i>	<i>Coro 1º: 94 %, Coro 2º: 56 %</i>

En les tres *Regina caeli* analitzades en ressaltat, pel que fa a l'extensió en nombre de compassos, hi ha una diferència que hi ha entre elles: 54 en l'antífona de Joan Prim, 75 en la de Pedro Juan Viñes, i 106 compassos en la d'Isidro Escorihuela. Cal destacar en aquest sentit que les tres composicions estan escrites a dos *coros*, però que l'obra de Prim, la que consta de menys compassos, està escrita a 5 veus (menys disposició de veus, menys extensió i, consegüentment, menys capacitat de desenvolupament a l'hora d'expressar i evocar el text de l'antífona —potser perquè es tracta d'una obra més “funcional” i amb

menys “aparell” de cara a la solemnització de les *Completes*—). El que les diferencia és el tractament per part de l'autor: amb els mateixos mitjans —8 veus—, Escorihuela n'explota molt més la musicalització del text de l'antífona que Viñes, creant-ne així una obra molt més extensa i desenvolupada, i on empra —com s'ha vist en l'anàlisi de l'obra— uns recursos que n'exalcen la composició, esdevenint així una antífona més elaborada.

En el fons, les tres obres es distancien una de l'altra per gairebé uns vint-i-cinc compassos: 54 en Prim, 75 en Viñes i 106 en Escorihuela —el doble d'extensió entre la d'Escorihuela i la de Prim—. A la vegada, i en el sentit de plenitud sonora —nombre de veus o parts— esdevé molt més significativa quantes més parts es trobin en l'obra; no és el mateix, una veu del *Coro 1º* enfront a quatre del *Coro 2º* —com passa en Prim—, que no quatre veus del *Coro 1º* enfront de quatre veus del *Coro 2º* —com es troba en els altres dos autors—; aquesta diferència, prou significativa pel que fa al volum sonor de cada *coro*, també en realça la solemnització i exaltació del sentit de l'antífona. Segurament, l'obra de Prim seguirà una tècnica responsorial un enfront d'un grup (un cor sencer, de quatre veus), mentre que les altres dues obres seguiran una tècnica més pròpiament antifonal (un cor sencer “contra” un altre cor sencer, i ambdós amb el mateix nombre d'integrants).

Crida l'atenció, en aquest cas, que la peça de Prim, una antífona, segueixi una tècnica, potser, responsorial i no antifonal, la qual cosa li confereix a la composició una certa personalitat, inesperada, en la qual destaca un solista com a suposat “narrador” enfront del bloc sonor principal protagonitzat pel cor. Aquest “desencaixament” litúrgic es compensa una mica mitjançant una particular estretor de la musicalització de Prim respecte al model gregorià, ja que és la única peça de totes tres que respecta i manté la melodia de l'antífona provinent del cant pla, d'una manera explícita (només suggerida

en el cas de Viñes —sense anar més enllà de l'al·lusió a l'entonació mitjançant les tres primeres notes de l'antifona gregoriana—, i ni tan sols això en el cas d'Escorihuela).

Les tres obres també es diferencien en el nombre de veus i parts que hi intervenen —com ja s'ha dit, una 5 veus i les altres dues a 8—; així com també dels diversos tipus de senyal indicial o de compàs que es troben representats en les partitures: “C” en Prim; “C -  $\phi$  3/2 - C - C 3/2 - C -  $\phi$  3/2 - C -  $\phi$  3/2” en Escorihuela (!); i “C -  $\phi$  3/2 - C” en Viñes. En aquest sentit, i relacionant-ho amb l'extensió de les obres, es veu clarament l'explotació que en fa Escorihuela del canvi constant dels signes indicials —en 106cc. —, enfront de l'antífona de Prim que manté un signe per tota la composició —durant 54cc.—; mentre que Vinyes sembla que presenti l'obra amb més o menys equilibri, si es compara amb els altres dos compositors —tres canvis en 75cc. —. Així doncs, l'obra d'Escorihuela es presentarà de manera més “activa”, més dinàmica envers la de Prim què, pel fet de tenir menys compassos amb un sol signe, serà un poc més continguda que les altres dues composicions.

Com en les antífonas anteriors (i com ja succeïa també en el cas de les comparatives d'altres antífonas, anteriorment amb l'*Alma Redemptoris* i l'*Ave Regina caelorum*), en les *Regina caeli* que ara es comparen, n'hi ha dues que tenen una certa semblança pel que fa als percentatges de participació dels dos *coros*; la d'Isidro Escorihuela, amb un 89% enfront d'un 41%; i la de Pedro Juan Viñes, aquesta amb un 94% enfront d'un 56%. En les dues obres, és el *Coro 2º* qui assoleix pràcticament la meitat del percentatge del *Coro 1º*. Mentre que en l'obra de Joan Prim (l'autor més antic dels comparats en aquest cas), la diferència en el percentatge entre els dos *coros* no es posa tant de manifest.

Observant doncs, la diferència dels percentatges entre els diversos *coros*, s'hi troba un tret destacable, i es que, com menys veus té el *coro* de cantors solistes, menys

distància hi ha en els percentatges entre els *coros*<sup>820</sup>. És a dir que, en les obres de Prim i Nuet —dos dels autors que exerciren la seva tasca musical a l'església verdunina— que són a 5 i a 6 veus, la diferència està entre el 17 i el 18% (llevat d'una antífona de Nuet on s'hi troba el 27%; o en el cas de l'antífona de Martí, amb una diferència nul·la entre els dos percentatges, és a dir del 0%). Mentre que, les obres a 8 i a 10 veus, mantenen una diferència que va entre el 38 i el 45% —amb l'excepció de l'antífona de Casals, que en aquesta composició, la diferència està en un 20%—. Per tant doncs, amb el que s'ha vist fins aquí, es pot deduir, per les obres estudiades, que, com més veus té la composició, més diferència hi ha en les intervencions dels *coros* de solistes i el *coro* a 4 veus, i conseqüentment, com més veus —o més *coros* amb cantors— es troben a l'antífona, més participació tenen aquests en l'obra, fet que va en detriment del *coro* a quatre veus.

**Taula 82**

Nuet, a 6 <i>Coro 1º: 88 %, Coro 2º: 70 %</i> <b>18</b>	Martí, a 6 <i>Coro 1º: 67 %, Coro 2º: 67 %</i> <b>0</b>	Casals, a 8 <i>Coro 1º: 80 %, Coro 2º: 60 %</i> <b>20</b>
Prim, a 5 <i>Coro 1º: 85 %, Coro 2º: 67 %</i> <b>18</b>	Nuet, a 6 <i>Coro 1º: 88 %, Coro 2º: 61 %</i> <b>27</b>	Argany, a 10 <i>Coro 1º: 77 %, Coro 2º: 70 %, Coro 3º: 73 %, Coro 4º: 32 %</i> <b>45</b>
Prim, a 5 <i>Coro 1º: 96 %, Coro 2º: 79 %</i> <b>17</b>	Escorihuela, a 8 <i>Coro 1º: 89 %, Coro 2º: 41 %</i> <b>48</b>	Viñes, a 8 <i>Coro 1º: 94 %, Coro 2º: 56 %</i> <b>38</b>

El nombre de temes o motius emprats en les obres és de 5 en Prim, 8 en Escorihuela i 5 en Viñes. En aquest cas però, Viñes, tot i haver escrit una obra més extensa que Prim —26 compassos més—, manté el mateix nombre de motius o temes melòdics que aquest, fet que denota en l'obra una elaboració més extensa dels elements melòdics per part de Viñes. L'autor s'entreté més en l'exposició de la musicalització del

<sup>820</sup> Llògic fins a cert punt, ja que, com més solistes hi hagi en una composició qualsevol, més protagonisme se'ls hi voldrà donar... (donat que la seva inclusió com a tals "solistes", suposa indefectiblement —encara que pugui ser més o menys conscient— una intencionalitat de protagonisme i lluïment per part del compositor).

text de l'antífona, fet aquest que no passarà desapercebut en el fidel, com més s'insisteix, més persistent esdevé el missatge. Fent cas a aquesta premissa, més persistent es mostra Escorihuela, ja que amb el mateix text que els altres dos compositors —quatre frases—, en crea una composició de 106cc. amb tan sols vuit elements temàtics; per tant doncs, la repetició dels quatre versos esdevé més consecutiva, un element repetitiu que incideix de cara a l'assimilació del missatge per part de l'auditori. Els elements temàtics es presenten com s'acostuma a fer en aquests tipus de composicions, de manera més aviat breu, atomitzada: uns temes condensats entre dos i sis compassos, uns motius breus que aporten una agilitat en decurs de la composició, i que es veuen reforçats per les repeticions en les diverses veus o en els *coros*. Com és habitual els temes són presentats pel *Coro 1º*; al qual respon el *Coro 2º*, unes vegades de manera imitativa, i altres homofònicament.

Ja s'ha dit que la repetició textual esdevé un procediment emfàtic i que, sumat a la tècnica bicoral / policoral —amb el seu joc de masses sonores— esdevé un element i un procediment molt ric per tal “d'adoctrinar” i explicar el missatge marià als fidels i als oients (tot fixant bé a la memòria el que s'ha dit prèviament, mitjançant la seva repetició), i a la vegada, fer-los gaudir musicalment, esdevenint la pregària i la bellesa musical com un element de cara a la lloança i prec a Maria.

De les tres *Regina caeli* estudiades només és la de Joan Prim l'única que presenta un lleuger recordatori de l'antífona en cant pla, i no d'una manera transparent, sinó que presenta les figures de l'antiga melodia de manera intercalada amb altres pròpies de l'autor; en el cas de Viñes, ja s'ha dit com introdueix un molt breu i petit recordatori de l'entonació del cant pla (només les tres primeres notes), de manera que el seu desenvolupament posterior es mostra bastant lliure; mentre que l'antífona restant,

d'Escorihuela, ja no s'aproxima gens a la melodia gregoriana, fet que denota una total llibertat a l'hora de compondre la seva pròpia obra.

L'ús dels tons presenta també una certa diversitat. Així, Prim anota la seva obra en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa), o en 6è to (segons Nassarre), és a dir, en Fa per bemoll i en claus altes; Escorihuela treballa la seva *Regina caeli* en 9è to, és a dir, en La per natura i en claus altes; i en Viñes, anota la seva composició en 12è to també, encara que anomenat 8è to segons Nassarre, és a dir, en Do per natura i en claus altes. Per tant doncs, aquestes tres obres no presenten un tret comú en aquest aspecte. De nou ens trobem doncs, amb la pròpia obra personal de cada autor, amb la particular manera d'assimilar un text que havia estat heretat de segles, i musicalitzar-lo amb els elements comuns de l'època i destinats a una capella concreta, com és el cas conegut de Joan Prim, autor del qual sabem que les seves obres anaven destinades a la capella musical de Verdú.

En aquest darrer aspecte, i a tall de l'esmentat, la següent taula mostra les obres de tres autors del fons verduní amb la seva pròpia musicalització, tot i què, ara, a diferència de les dues antífoes anteriors, se'ns mostren molt més equilibrades i amb molta similitud pel que fa a les seccions en que es presenten les tres obres.

**Taula 83**

<b>Joan Prim</b>	<b>Isidro Escorihuela</b>	<b>Pedro Juan Viñes</b>
(secció A, 16cc.) <b>Regina caeli laetare, alleluia:</b>	(secció A, 30cc.) <b>Regina caeli laetare, alleluia:</b>	(secció A, 25cc.) <b>Regina caeli laetare, alleluia:</b>
(secció B, 11cc.) <b>Quia quem meruisti portare, alleluia:</b>	(secció B, 17cc.) <b>Quia quem meruisti portare, alleluia:</b>	(secció B, 12cc.) <b>Quia quem meruisti portare, alleluia:</b>
(secció C, 13cc.) <b>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</b>	(secció C, 25cc.) <b>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</b>	(secció C, 18cc.) <b>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</b>
(secció D, 16cc.) <b>Ora pro nobis Deum, alleluia.</b>	(secció D, 33cc.) <b>Ora pro nobis Deum, alleluia.</b>	(secció D, 18cc.) <b>Ora pro nobis Deum, alleluia.</b>
(total, 54cc.)	(total, 106cc.)	(total, 75cc.)

Les tres antífones analitzades coincideixen en desglossar el text en quatre blocs o seccions, que, en definitiva, el mateix text de l'antífona ja ho comporta, és l'exclamació d'*alleluia* el que clou cadascuna de les seccions naturals en que s'articula el propi text. Així doncs, aquest fet facilita la tasca als compositors, i els tres autors verdunins coincideixen en seccionar l'obra (en compartimentar-la) just en cloure la paraula *alleluia*. Aquestes coincidències fan ressaltar el primer vers amb un nombre proporcional de compassos per a cada autor, això és: 16 de 54cc., en Prim —un 29,6%—; 30 de 106cc., en Escorihuela —un 28,3%—; i 25 de 75cc., en Viñes —un 33,3%—. Així doncs, els tres autors coincideixen en l'extensió de la primera frase —la salutació a Maria— aproximant-se gairebé a una tercera part de l'obra.

A la segona secció (tot i ser a la que, aparentment, els tres compositors donen menys importància), és Prim qui en destaca per damunt dels altres dos, amb un 20,3% —11cc.— enfront el 16% dels altres dos —17 i 12cc. en Escorihuela i Viñes respectivament—.

Per la seva banda, a la tercera secció, esclata la “joia” de la resurrecció, tot coincidint amb la secció àuria de les tres composicions, i justament en aquest cas, on els tres autors verdunins presenten idèntica extensió: un 24%, un 23,5% i un 24% (el que ve a ser, 13cc. de 54, 25cc. de 106, i 18cc. de 75). Es veu clarament que els tres compositors coincideixen a la perfecció i en les mateixes proporcions dins de cadascuna de les composicions, i que els tres han tingut present el sentit de la proporció dins de la seva obra. És a dir, tots tres tenien molt clar el sentit del text, el seu esperit i contingut, i es mostren ben respectuosos amb el seu tractament musical, sempre molt fidels, molt subjectes al text original. Anant més enllà, es podria col·legir que els compositors catalans i hispànics en general coneixien molt bé el contingut i el significat d'aquesta antífona (on s'intercalava dins el marc litúrgic, què pretenia transmetre el seu text, quin

esperit reclamava aquest text de cara a la seva musicalització, etc.); tots anaven a la una en aquest sentit, encara que fos quelcom no escrit, sinó una cosa molt arrelada a dins de cadascú, coneguda per herència i tradició, raó per la qual, molt possiblement, aquest tipus de coincidència entre els compositors a l'hora de treballar aquesta peça, es produeix molt particularment en l'àmbit hispànic, encara que també es pot trobar en alguns casos de compositors a fora.

La quarta i darrera secció, la súplica final a Maria es presenta gairebé idèntica en Prim i Escorihuela —amb un 29,6% i 31,1% (això és 16 i 33cc.)— mentre que, en Viñes, pren una mica menys de rellevància, un 24% —uns 18cc.—, tot i així, aquesta diferència és mínima, tan sols d'un 6% entre Escorihuela i Viñes. Per tant doncs, en aquesta darrera frase es torna a presentar la similitud entre els tres autors i la manera d'expressar-ho musicalment.

El fet que no hi hagi massa diferenciació en l'extensió de compassos i en seu respectiu percentatge en cada vers del text, és degut a que justament cada vers té la seva destacada rellevància, això és: el primer vers, la salutació joiosa a Maria —“Regina caeli laetare, alleluia”—; el segon vers, el fet de Maria com a “Mare” de Jesús, com la qui va engendrà el “Salvador” del món —“Quia quem meruisti portare, alleluia”—; el tercer vers, com fent referència a la condició divina de Jesús, amb el fet de la resurrecció com a màxim exponent de la fe i de la salvació cristiana —“Resurrexit sicut dixit, alleluia”—, i a la vegada al fet que ja va ser anunciat i així s'ha acomplert, és a dir, la creença en la pròpia “paraula” de Jesús, en el que diuen les “escriptures”; i el quart vers, la súplica final a Maria, l'advocada, la intercessora —“Ora pro nobis Deum, alleluia”—. Per tant doncs, en aquesta antífona no s'hi troben algunes de les lloances que en les dues antífonas anteriors s'hi ha vist i que tractaven a Maria com l'escollida, a la vegada que en realçaven la bellesa i els atributs lauretans de la Puríssima, de la “sense



màcula”, etc. Aquesta antífona és com una síntesi del missatge marià, i a la vegada, cristològic (és la única que parla de la Resurrecció, del seu fill); per tal raó —i com queda reflectit a la taula anterior— els compositors n’equilibren les quatre seccions, justament perquè les quatre tenen una molt destacada importància

La plantilla vocal i/o instrumental —veus i *acompañamiento*— que presenten les tres antífons es troba, com les obres verdunines anteriors, dins el que és habitual en el període del barroc musical en que foren creades: una obra amb un *Coro 1º* a una veu, i un *Coro 2º* a quatre veus; i dues obres amb un *Coro 1º* a quatre veus i un *Coro 2º* a quatre veus; essent en les tres obres molt més destacable la participació el *Coro 1º* que la del *Coro 2º* (segons els percentatges d’intervencions que es mostren a la taula 82). Com en les obres verdunines anteriors, la participació dels dos *coros* és sempre a tall de diàleg: novament és el *Coro 1º* qui inicia els temes o motius i el *Coro 2º* qui els reafirma i desenvolupa, destacant de nou el sentit del text i arribant a l’homofonia en els finals de cadascun dels fragments, creant així un moviment efectista de volums sonors<sup>821</sup>.

Pel que fa als signes de compàs, les tres antífones es presenten de manera ben diferenciada. En el cas de l’antífona de Joan Prim es troba tota en “C” (compàs de *compasete* o *compasillo*), és a dir, sense cap variació, regular, en certa manera intencionadament “monòtona”, sense cap trencament en el ritme de les pulsacions (síntoma també de la seva datació més primerenca). Pel que fa a Pedro Juan Viñes, aquest inicia l’obra en “C”, però en el moment de “resurrexit sicut dixit” canvia a “ $\frac{3}{2}$ ”, a *proporció major*, realçant aquest vers del text (va ressuscitar al tercer dia — “tal com va dir”—, al·ludeix també a la Santíssima Trinitat, etc.), com si es tractés de la

---

<sup>821</sup> En aquest sentit, el tractadista Pietro Cerone esmenta: “*El Primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas: el segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple i Baxo, para que expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y à turba, tanto mas perfecto será el Choro*”. Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Ob. cit.*, p.676.

part més destacada de la seva composició, per tornar després al signe inicial de “C” (a la calma després de la Resurrecció, per començar novament un any nou al calendari litúrgic). Per la seva part, Viñes ens presenta els tres versos marians (el primer, el segon i el quart) amb un signe de compàs, mentre que el vers cristològic el presenta en *proporció major* o *tripla real*, fent relació a la figura “reial de Crist” (i amb això, a més, fixa “tres” parts o seccions a la seva composició). En canvi, Isidro Escorihuela és qui presenta una major dinàmica en els compassos: en cada verset hi situa el signe de “C”, però en el moment de l’*alleluia* en fa un canvi, el primer, tercer i quart *alleluia* en “ $\phi$  3/2” —en *proporció major*— (tres vegades), i en el segon *alleluia* en “C 3/2” —en proporció menor— (una vegada, enfront tres vegades en l’altre compàs ternari), per diferenciar-lo dels altres tres *alleluies*. En aquest sentit, Escorihuela crea un doble trencament: un, en el fet mateix de canviar, cada vegada, el pols en els *alleluies*, aportant així un canvi destacat en l’obra; i dos, en el de donar-hi un toc distint en un dels *alleluies*, només en el segon (de manera que crea una relació entre el compàs binari i el ternari, però també, entre els dos tipus diferents de compàs ternari). En aquest sentit, Escorihuela diferencia i exalta el segon *alleluia* amb un nou canvi de compàs, un canvi que s’escau just en el punt on pertoca l’*alleluia* que clou i “reafirma” el fet de Maria com la “Mare”, com la “Dona”, com “l’escollida”, com “aquella” que va merèixer portar dins seu el Fill de Déu, un trencament del que Escorihuela n’extreu un destacat relleu. Vegeu la taula següent i l’extensió de cadascun dels signes de compàs.

Taula 84

Joan Prim	Isidro Escorihuela	Pedro Juan Viñes
(C) <i>Regina caeli laetare,</i> <i>alleluia:</i> <i>Quia quem meruisti</i> <i>portare, alleluia:</i> <i>Resurrexit sicut dixit,</i> <i>alleluia:</i> <i>Ora pro nobis Deum,</i> <i>alleluia.</i> (54cc.)	(C) <i>Regina caeli laetare,</i> (16cc.) (♩3/2) <i>alleluia:</i> (15cc.) (C) <i>Quia quem meruisti</i> <i>portare,</i> (7cc.) (C3/2) <i>alleluia:</i> (10cc.) (C) <i>Resurrexit sicut dixit,</i> (12cc.) (♩3/2) <i>alleluia:</i> (13cc.) <i>Ora pro nobis Deum,</i> (16cc.) (♩3/2) <i>alleluia.</i> (17cc.) (106cc.)	(C) <i>Regina caeli laetare,</i> <i>alleluia:</i> <i>Quia quem meruisti</i> <i>portare, alleluia:</i> (37cc.) (♩3/2) <i>Resurrexit sicut dixit,</i> <i>alleluia:</i> (20cc.) (C) <i>Ora pro nobis Deum,</i> <i>alleluia.</i> (19cc.) (75cc.)

Sembla ser que les *Regina caeli* comparades, a més de la seva funcionalitat, destaquen més des del punt de vista musical (pel bon joc que dona el seu text als compositors, més lliures a l'hora de treballar), que les dues antífonas anteriors —*Alma Redemptoris mater* i *Ave Regina caelorum*—. Aquest fet (afegint-hi el seu aspecte cristològic, que les altres antífonas no tenien), no vol dir que les *Regina caeli* siguin “millors” que les altres antífonas, sinó què, per la condició del text —més breu, més concís i precís, fins i tot, més entenedor per l'oient, i a la vegada, més complet—, i pel trencament que comporten els *alleluies* (com a línies divisòries, significatives), amb la joia i alegria de la seva interpretació, fan que les obres siguin més “amenas”, i a la vegada, permet que el compositor pugui explotar molt millor (més fàcilment) el missatge del text, pugui explicar musicalment el significat del text. A la vegada, les repeticions a intervals regulars del *alleluies*, contribueixen a crear una fluïdesa característica, repetitiu pel que fa a l'accentuació i que aporten a l'obra un cert caràcter de lletania, arriben a “endormiscar” o ensimismar a l'oient.



Seguint en l'estudi de les antífonas marianes majors ara toca el torn a l'antífona *Regina caeli* i comparar-ne les composicions de nou autors destacats del panorama musical europeu d'entre finals de segle XVI fins a finals del segle XVIII; uns autors tots ells que destinaren una bona part de la seva tasca de creació musical al servei de l'església. Els compositors triats per aquesta comparació són: Gregor Aichinger, Estêvão de Brito i Giovanni Rovetta, com a autors anteriors a les obres verdunines; com a coetanis, Francesco Cavalli, Jean-Baptist Lully, i Marc-Antoine Charpentier; i com a compositors posteriors, José de Torres y Martínez Bravo, João Rodrigues Esteves i Wolfgang Amadeus Mozart.

Com es pot comprovar, són autors de diverses procedències (Alemanya, Àustria, Espanya, França, Itàlia i Portugal) i que no s'encasellaren només en l'àmbit eclesiàstic, sinó que també desenvoluparen la seva tasca en la música d'escena, en la instrumental, i també, en la profana. A la vegada, en la tria d'aquests autors s'ha tingut present també l'aspecte de l'acompanyament instrumental de les antífonas com a element destacat dins el discurs musical de l'obra, presentant-ne des d'obres sense acompanyament fins a materials on hi forma part l'orquestra.

El primer dels autors d'aquesta comparativa és l'alemany Gregor Aichinger<sup>822</sup>; d'aquest compositor es presenta un *Regina caeli* a 4 veus: *Soprano, Alto, Tenor* i *Basso*<sup>823</sup>. L'obra de 67cc. es divideix en sis seccions ben diferenciades; de fet venen a

---

<sup>822</sup> Gregor Aichinger (\*Ratisbona, 1565; †Augsburg, 1628). Compositor i organista alemany. Estudia a Munic amb Orlando di Lasso. El 1578 s'inscriu a la universitat d'Ingolstadt. El 1584 exerceix com a organista a l'església de Sankt Ulrich d'Augsburg, càrrec que ocupa fins a la seva mort. Entre 1584 i 1601 viatga a Itàlia, a Venècia, on coneix Gabrieli i la polifonia veneciana. La seva producció musical esdevé bàsicament de música religiosa, tota ella en llatí, iniciant-se la seva publicació a Venècia el 1590, i a partir de 1597, a diverses ciutats alemanyes. A la vegada, Aichinger va escriure també diverses obres profanes en alemany, així com també variada música instrumental. És a partir de 1607 que va incorporant el *baix continu* a les seves composicions. Sobre aquest autor, vegeu: -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: "Aichinger, Gregor", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 1, 1999, p.s/n. -SCHWEMER, Bettina: "Aichinger, Gregor", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 1, 1999, pp.265-268. -HETTPICK, William E.: "Aichinger, Gregor", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 1, 2001, pp.249-250.

<sup>823</sup> A la partitura, la nomenclatura de les veus es troba abreujada de la següent manera: "Sop." [Soprano], "Alt" [Alto], "Ten" [Tenor], i "Bas" [Basso], noms aquests que respectaré en la present comparació. La

ser quatre seccions més les dues repeticions de la primera secció —com si es tractés d'un *ritornello* o d'un *estribillo* o *responsión*—, repetint de manera completa tota la primera secció, el que ve a ser el tema inicial de *Regina caeli*. Aquestes repeticions comporten una reincidència en la salutació inicial, és com si es tractés de l'estructura *tornada – copla – tornada – copla – tornada* tan present en els goigs; és la repetició/reincidència de la salutació per tal de fer més efectiu el missatge de l'antífona.

Del compositor portuguès Estêvão de Brito<sup>824</sup> es presenta una antífona escrita a 4 veus també, per a *Tiple, Alto, Tenor i Baxo*. L'obra, amb un total de 61cc., es divideix en quatre seccions<sup>825</sup>. En la composició, Brito pren com a motiu rítmic que perviu en tota l'obra una cèl·lula de quatre corxeres que, amb distints dibuixos melòdics i a la manera de melismes, van sentint-se durant tota la composició; com si es tractés d'un eix vertebrador que passa per totes les veus aportant-li una certa fluïdesa a l'obra.

De Giovanni Rovetta<sup>826</sup> es presenta un *Regina caeli* escrita a dues veus, per a *Canto ò Tenor i Basso* i amb l'acompanyament de *baix continu*. L'obra, amb un total

---

partitura a que faig referència es troba publicada a París, *Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Général de Musique*, 1952.

<sup>824</sup> Estêvão [Esteuam] de Brito (\*Serpa, c. 1577; †Málaga,1641). Compositor i mestre de capella portuguès. La primera dada que es coneix d'ell és quan rep el grau de batxiller en la universitat d'Évora (1596), possiblement abans hagués estat a la capella de la catedral d'aquesta ciutat portuguesa. És nomenat mestre de capella de la catedral de Badajoz (1597), tot i així, no perd el contacte amb el capítol de la catedral d'Évora, on posteriorment (1608), n'és ordenat sacerdot. El 1613 és escollit per regir la capella de la catedral de Màlaga, tasca que exerciria fins a la seva mort. Les obres que d'ell s'han conservat es troben recopilades en diversos volums (*Motectorum*). La seva obra mostra un compositor compromès amb les traces contrapuntístiques i estètiques de la seva època, i a la vegada, s'insereix en la tècnica de la policoralitat, composant obres fins a 12 veus. Sobre aquest autor, vegeu: -ALEGRIA, Augusto: "Brito, Estêvão de", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, vol. 2, 1999, pp.704-706. -CABRAL, Rui: "Brito, Estêvão de", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 3, 2000, pp.915-916. -STEVENSON, Robert: "Brito, Estêvão de", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 4, 2001, pp.363.

<sup>825</sup> Sobre l'antífona, vegeu: [[www.uma.es/victoria/varios/pdf/Brito-Regina\\_Caeli.pdf](http://www.uma.es/victoria/varios/pdf/Brito-Regina_Caeli.pdf) (accès:02.05.2012)].

<sup>826</sup> Giovanni Rovetta (\*Venècia, 1595; †*Ibid.*,1668). Compositor i cantant. La seva activitat musical s'inicia a la basílica de Sant Marc de Venècia, on el seu pare exercia d'instrumentista, essent en aquest centre religiós on transcorre tota la seva carrera musical. Entre 1615 i 1623 exerceix de cantant, i uns anys després, el 1627, succeeix a Alessandro Grandi (\*1586; †1630) com a mestre de capella assistent de Clàudio Monteverdi (\*1567; †1643). Ja el 1644 és nomenat mestre de capella a Sant Marc, càrrec que ocupa fins a la seva mort. La seva producció musical és pràcticament tota religiosa; també té música profana, concretament, cantates, madrigals, *canzonette* i dues òperes, avui desaparegudes. L'estil de Rovetta pren molt del seu antecessor Monteverdi, tot i que alguns trets de la seva música el distancien del seu antecessor, sobretot per una clara evolució melòdica dins del *stile concertato*. El diàleg declamatori, el contrapunt brillant i les modulacions efectistes són algunes de les característiques del seu estil pròpi.

de 88cc. conté cinc seccions ben diferenciades, això és, quatre seccions on es presenta tot el text de l'antífona, més una cinquena, on s'hi troba la repetició del text de la primera secció —“Regina ceali laetare, alleluia”—, però no de la seva música<sup>827</sup>. Com en Aichinger, però aquí Rovetta no repeteix les mateixes melodies sinó que ho musicalitza de nou, fet que li dóna un punt de varietat al text, fent-lo més viu i deixant que l'oient participi de la seva oïda preveient que “alguna cosa” ha canviat en l'obra; és, doncs, un recurs diferent del emprat per Aichinger, però que en el fons té la mateixa intencionalitat: fer estar pendent al fidel que assisteix a la celebració.

A les partitelles s'exposa que la part del *Canto* també la pot interpretar un *Tenor*, a la vegada que hi participa també la part del *Baix* —*Canto o Tenor & Basso*—. L'opció que dóna el compositor per tal que les veus del *Canto* i del *Tenor* siguin intercanviables, és a dir, que el compositor dongui l'opció que tan aviat ho pugui interpretar un *Canto* o un *Tenor*, fa pensar que el resultat sonor no ha de ser el mateix, ja que està predisposant que poden sonar dues veus de diferent color o tessitura —*Canto* i *Basso*—, o bé que el resultat sonor sigui més pròxim, per a un mateix tipus de sonoritat o color —*Tenor* i *Basso*—. Per tant doncs, sembla ser que al compositor, Giovanni Rovetta, no l'importi tant el resultat sonor de l'obra; en tot cas, tal com resa a la partitura, dóna llibertat als intèrprets de la capella de música perquè la part superior la pugui interpretar una de les dues veus. En el fons el que importa és sobretot l'aspecte melòdic de la veu del *Canto* o del *Tenor*, que sigui una veu “aguda” la que interpreti la melodia.

---

Sobre aquest compositor, vegeu: -ROCHE, Jerome; WHENHAN, John: “Rovetta, Giovanni”, a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. vol. 21, 2001, pp.814-815. -LAMBEA CASTRO, Mariano: “Rovetta, Giovanni”, a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 7, 2002, p.s/n. -SCHRAMMER, Bernhard: “Rovetta, Giovanni”, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 14, 2005, pp.558-560.

<sup>827</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: -ROVETTA, Giovanni: *Motetti concertati a due, e tre voci. Con le Letanie della Madona à Quattro di Gio. Rovetta*. Venècia, Alessandro Vinceti, 1639, pp.7-8, 13 i 21-22.

Pel que fa als compositors coetanis a les obres verdunines, s'han triat tres autors de dos àmbits geogràfics diferents; en aquest cas es tracta de: Francesco Cavalli, Jean-Baptiste Lully, i de nou, Marc-Antoine Charpentier. El primer, un venecià, i el segon i el tercer, ambdós francesos, encara que Lully era italià de naixement, però exercí pràcticament tota la seva vida a la cort francesa.

De Francesco Cavalli<sup>828</sup> es presenta l'antífona *Regina caeli* per a tres veus (*Alto*, *Tenore* i *Basso*) i baix continu<sup>829</sup>. L'obra té una extensió de 128cc. i l'autor n'ha fet una divisió en seccions un poc particular; en aquest cas, Cavalli, en musicar les dues seccions inicials, fa que aquestes es repeteixen dues vegades, incloent-hi però lleugeres variants cada vegada —A – B / A' – B' / A'' – B''—, seguit de la resta de les seccions.

Pel que fa a l'antífona de Jean-Baptiste Lully<sup>830</sup>, aquesta està escrita per a dos *Tiples*, un *Alto* i l'acompanyament de baix continu<sup>831</sup>. La composició presenta un total de 141cc. i es pot dividir en quatre extenses seccions.

---

<sup>828</sup> Pier Francesco Cavalli [Caletti Bruni, Pier Francesco] (\*Crema, Llobardia, 1602; † Venècia, 1676). Compositor i organista italià. El seu nom era Pier Francesco Caletti Bruni, i el de Cavalli el pren d'un noble benefactor (Federico Cavalli) i se l'endugué a Venècia (1616) com a cantor a San Marc. Cavalli va ser alumne de Monteverdi i el 1640 va obtenir el lloc de segon organista a Sant Marc. Més tard és organista de l'església dels Sant Joan i Sant Pau de la mateixa ciutat. El 1665 és nomenat primer organista de San Marc, i el 1668, succeeix a Giovanni Rovetta com a mestre de capella de la basílica, càrrec que ocuparia fins a la seva mort. El 1630 es casa amb una rica dama veneciana, fet que li aporta una tranquil·litat econòmica i li permeté treballar la música d'escena, a part de continuar amb les seves tasques musicals a la catedral. L'any 1639 comença a escriure la primera òpera, iniciant-se així una destacada carrera operística. Les seves òperes s'estrenen a Venècia, Florència, Viena, París i Milà. El 1662, realitza una estada a França, promoguda pel cardenal Giulio Raimondo Mazzarino (\*1602; †1661) per tal d'introduir l'òpera italiana França, però retorna a Venècia, on es dedicà principalment a la música religiosa. Cavalli és probablement el compositor més important de la seva generació pel que fa a l'òpera pública; utilitza orquestres molt reduïdes, principalment amb instruments de corda i *baix continu*, degut això als limitats mitjans econòmics que tenien les òperes públiques del moment a Venècia. La seva música està al servei del text i en reforça l'expressivitat de les seves línies melòdiques. La seva producció musical, bàsicament operística, comprèn més d'una trentena d'òperes; i la seva música litúrgica abasta diverses obres. Referent a aquest autor, vegeu: -DOLCET I RODRÍGUEZ, Josep: "Cavalli, (Pietro) Francesco", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 2, 2000, p.s/n. -SCHULZE, Hendrik: "Cavalli, (Pietro) Francesco", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 4, 2000, pp.471-484. -WESTON, Pamela: "Cavalli, (Pietro) Francesco", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 5, 2001, pp.302-313.

<sup>829</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: [http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Regina\\_caeli\\_%28Francesco Cavalli%29](http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Regina_caeli_%28Francesco_Cavalli%29) (accés: 04-05-2012).

<sup>830</sup> Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Batista] (\*Florència, 1632; † París,1687). Compositor, ballarí i violinista francès d'origen italià. Va administrar tota la vida musical de França a l'època de Lluís XIV, el "Rei Sol" (\*1638; †1715). És el responsable de destacades aportacions en el camp de la música teatral i també de la música sacra. Crea el gènere de la *tragédie en musique*. El 1646 surt d'Itàlia i es trasllada a



**Fig.394.** Representació a Versalles de *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, de J. B. Lully (1678).

De Marc-Antoine Charpentier, es presenta la seva *antífona* *Regina caeli* per a dues veus [per a 2 *Dessus* (*Sopranos*)] i *baix continu*. L'obra, amb el número de catàleg H.32<sup>832</sup>, té una extensió total de 81cc. i es fracciona en quatre blocs o seccions.

Pel que fa als autors posteriors a les obres verdunines, s'ha començat la comparació amb la *Regina caeli* de José de Torres y Martínez Bravo<sup>833</sup>. Aquesta és una

---

París, i gràcies al cavaller Roger de Lorena (\*1624; †1653), duc de Guisa, entra com a vailet de cambra de Mademoiselle de Montpensier, qui desitjava perfeccionar els seus coneixements de la llengua italiana. A l'edat de tretze anys (1645) aprèn a tocar el violí; a la vegada, es mostra com un excel·lent ballarí, i s'incorpora a la *Gran Banda dels Violins del Rei*, els "24 violins del rei". A París, Lully segueix els estudis musicals amb Johann Sigismund Kusser (Cousser) (\*1660; †1727). Obté la direcció de *La Bande des Petits Violons*. Aviat esdevé el primer *maître de musique* i primer compositor de la cort de Lluís XIV. A partir de 1664, Lully va treballar regularment amb Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (\*1622; †1673), creant el gènere de la *comèdia-ballet*. Lully assoleix l'apogeu de la seva carrera quan és nomenat com a secretari del rei, l'any 1681. És recordat principalment per la seva contribució a la música religiosa i a la música escènica. A més de la tragèdia lírica, va concebre el "gran motet", l'obertura "a la francesa", etc. La seva influència sobre la música europea va ser molt rellevant. Va escriure setze òperes, nou obres per a escena i una trentena de ballets. La seva obra religiosa, tot i ser destacable, es veu ensombrejada per la música d'escena i ballet. L'obra de Lully s caracteritza per la seva elegància fruit del gust de l'època, per la seva claredat tímbrica i la seva declamació melòdica. Sobre aquest autor, vegeu: -GORGE, Jérôme de la: "Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Batista]", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 15, 2001, pp.292-304. -LAMBEA CASTRO, Mariano: "Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Batista]", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 5, 2001, p.s/n. -SNEIDER, Herbert: "Lully, Jean-Baptiste [Lulli, Giovanni Batista]", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 11, 2001, pp.292-304.

<sup>831</sup> Referent a aquesta antífona, vegeu: [http://imslp.org/wiki/Regina\\_coeli\\_laetare,\\_LWV\\_77/12\\_%28Lully,\\_Jean-Baptiste%29](http://imslp.org/wiki/Regina_coeli_laetare,_LWV_77/12_%28Lully,_Jean-Baptiste%29) (accés: 04-05-2012).

<sup>832</sup> Sobre la *Salve Regina* en qüestió, vegeu: -CHARPENTIER, Marc-Antoine: *Ob. cit.*, pp.71-72.



obra escrita per a dos cors. En el primer *cor* s'hi troba la part de *Tiple a solo*, i en el segon *cor*, les parts de *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*; a la vegada, a la partitura s'hi especifiquen les parts de l'orgue i del baix continu. L'antífona té una extensió de 43 cc. i s'estructura en quatre seccions<sup>834</sup>.

El segon autor dels que es presenten com a compositors posteriors de les *Regina caeli*, és el compositor portuguès João Rodrigues Esteves<sup>835</sup>. D'ell s'analitza l'antífona

---

<sup>833</sup> José de Torres Martínez Bravo [Joseph de Torres] (\*Madrid, 1665; †*Ibid.*, 1738) Compositor, organista i mestre de capella espanyol, a la vegada que, teòric i impressor. Es forma al *Real Colegio de Niños Cantorcicos*, on ingressà en 1680. Els seus mestres foren probablement Cristóbal Galán (\*c.1615; †1684) en composició, i Diego Xaraba i Francisco Bruna (nebots de Pablo Bruna) a l'orgue. El 1686 obté la plaça d'organista de la *Capilla Real* de Madrid, i el 1706, després de l'exili de Sebastián Durón (\*1660c.; †1716), Torres va assumint més responsabilitats musicals, fins que, el 1718 és nomenat mestre de capella titular de la *Capilla Real* y rector del *Real Colegio de Niños Cantorcicos*, càrrec que exerciria fins a la seva mort. A partir de 1724 ha de compartir la seva tasca en el magisteri de la capella amb Felipe Falconi, fins aleshores mestre de capella a *La Granja de Sant Ildefonso* (residència estiuenca del rei). Torres és un dels compositors més destacats del barroc hispànic de finals del XVII i primers del XVIII a la península. Moltes de les seves obres es van perdre en un incendi (1734), però les conservades (unes dues-centes), mostren que Torres assolí un complet coneixement i domini del nou estil italià, i que ha arribat a ser un dels principals responsables de la modernització de la música hispànica a principis del segle XVIII. En 1699 funda la *Imprenta de Música*, llavors, l'única especialitzada en música a Espanya. Torres publica nombroses obres litúrgiques, profanes, teatrals i també diversos tractats teòrics; entre aquests cal destacar les *Reglas generales para acompañar* (1702), que és el primer tractat de *baix continu* publicat a Espanya; tractat que fou reeditat en 1736 amb un nou llibre dedicat a l'estil italià. També edità l'*Arte del canto llano*, de Francisco Montanos (1705, 1712, 1728 i 1734). Sobre aquest autor, vegeu: -LOLO HERRANZ, Begoña: "Torres y Martínez Bravo, José de", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 25, 2001, pp.635-637. -ID.: "Torres y Martínez Bravo, José de", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, vol. 10, 2002, pp.409-412. -BONASTRE I BERTRAN, Francesc: "Torres y Martínez Bravo, Joseph de", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 8, 2003, p.s/n. -EZQUERRO ETEBAN, Antonio: "Torres y Martínez Bravo, José de", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 16, 2006, pp.952-953.

<sup>834</sup> Sobre aquesta partitura, vegeu: [http://www0.cpdll.org/wiki/index.php/Regina\\_coeli\\_%28Jos%C3%A9\\_de\\_Torres%29](http://www0.cpdll.org/wiki/index.php/Regina_coeli_%28Jos%C3%A9_de_Torres%29) (accés: 04-05-2010).

<sup>835</sup> João Rodrigues Esteves (\*?, 1700c.; †Lisboa, 1751p.) Compositor portuguès. Va estudiar a Roma amb Ottavio Pitoni (\*1657; †1743), molt possiblement entre 1719 i 1726; això fou gràcies a una pensió que li oferí el monarca João V de Portugal (\*1689; †1750). Al seu retorn a Lisboa és nomenat mestre de capella a Basílica de Santa Maria, una capella adjunta al cos principal de la Catedral de Lisboa. Vers el 1729 ensenya música al Seminari Patriarcal de Lisboa. D'ell s'han conservat un centenar de composicions, pràcticament totes de caire religiós. Alguns dels seus manuscrits es troben a Evora i al Palau Ducal de Vila Viçosa. Va compondre diversa música litúrgica amb la tècnica de la policoralitat; així també com unes "Regras de acompanhar" (1719), escrites des de Roma i enviades a Lisboa. Estilísticament, les seves primeres obres s'apropen a l'*stile antico*. Després, en tornar d'Itàlia, ja pren el seu propi camí component obres en un estil més barroc i amb un cert toc de virtuosisme. Sobre aquest autor portuguès, vegeu: -SAMPAYO RIBEIRO, Mario de: *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa, Inácio Pereira Roza, 1936, pp.25-6, 63. -JOAQUIM, Manuel: *Veinte Livros de Música Polifônica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa, Fundação da casa da Bragança, 1953, pp.151-2, 180. -ALEGRIA, José Augusto: *Arquivo das músicas dóna Sé de Évora. Catálogo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p.46.

escrita per a cor a quatre veus —*Soprano, Alto, Tenor i Bajo*— i *baix continu*<sup>836</sup>. L'obra conté 65cc. d'extensió i es pot seccionar en quatre seccions.

El darrer dels tres autors posteriors a les partitures verdunines, és Wolfgang Amadeus Mozart<sup>837</sup>. D'aquest autor austríac es presenta la seva *Regina caeli*, amb el número de catàleg de kv.276 del catàleg de Köchel<sup>838</sup>, per a quatre solistes, cor,

---

<sup>836</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: <http://ocantonaliturgia.blogspot.com.es/2011/01/regina-coeli.html> (accés: 04-05-2012).

<sup>837</sup> És extensíssima la bibliografia sobre aquest autor; sobre ell, i a tall de pinzellades, es pot apuntar el següent: Wolfgang Amadeus (Johann Chrisostom) Mozart (\*Salzburg, 1756; †Viena, 1791). Compositor austríac. Els seus dots musicals prodigiosos foren aviat observats pel seu pare, Leopold. A l'edat de 6 anys, Mozart ja és un intèrpret avançat d'instruments de tecla i un eficaç violinista, al mateix temps que demostra una extraordinària capacitat per a la improvisació. El seu pare, Leopold, a partir de 1762 comença a portar el seu fill de gira per les corts europees (Munic i Viena), i el 1763 duu a terme un llarg viatge de tres anys i mig on coneix els centres més destacats de la música del moment: Mannheim i París. De tornada a Salzburg, amb 9 anys, escriu la primera part d'un oratori, una òpera còmica i el seu primer *singspiel*. L'any 1769, amb 13 anys, és nomenat Konzertmeister de l'arquebisbat de la seva ciutat natal. Entre 1769 i 1771, viatja a Milà, Roma i Bolònia on coincideix amb Giovanni Battista Sammartini (\*1698; †1775) i el pare Giovanni Battista Martini (\*1706; †1784). Essent a Milà, el 1770, escriu la seva primera gran òpera. L'any següent torna a Salzburg. El 1777 viatja a Munic i amb 21 anys cerca per les corts europees un lloc més ben remunerat i més satisfactori que el que tenia a Salzburg sota les ordres de l'arquebisbe Hyeronimus von Colloredo (\*1732; †1812), però els seus desigs no es compleixen. Posteriorment, viatja a Mannheim, capital musical d'Europa en aquella època, amb la idea d'aconseguir un lloc en la seva orquestra, i després retorna a París, on estrena algunes de les seves obres. A la capital freancesa hi resideix dos anys, però el malestar familiar i el menyspreu dels aristòcrates pels quals treballava, fan que el 1779 emprengui el retorn a Salzburg. El 1781, Mozart trenca les seves relacions laborals amb el príncep-arquebisbe de Salzburg i decideix traslladar-se definitivament a Viena. D'aquesta època data la seva amistat amb Franz Joseph Haydn (\*1732; †1809) a qui li dedica algunes de les seves obres, presentant aquestes una expressivitat i brillantor molt superior a la de la música del seu temps. La coneixença i el treball entre Mozart i el llibretista Lorenzo da Ponte (\*1749; †1838), fan que Mozart produeixi les seves millors òperes: *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) i *Così fan tutte* (1790). Aquest mateix any, després de la mort de Christoph Willibald Gluck (\*1714; †1787), l'emperador Josep II (\*1741; †1790) li concedeix el càrrec de Kapellmeister, però amb una destacada reducció del salari, fet que l'impedeix subsanar el nombrosos deutes que havia aconseguit. La mort el sorprèn mentre treballava en l'encàrrec d'una missa de Rèquiem, a finals de 1791. El seu estil propi combina les dolces melodies de l'estil italià i la forma i el contrapunt germànic en un estil senzill, clar i equilibrat però sense defugir de la intensitat emocional. Cerca temes recurrents i de fàcil comprensió que contenen una diàfana simetria. La seva música religiosa es festiva, brillant, espontània, i també dramàtica i tensa, denotant el sentit del text religiós. Mozart, amb l'espontaneïtat i vivacitat de la seva música va arribar a ser el compositor més destacat del moment. La seva producció musical és extensíssima i abasta pràcticament tots els gèneres: més de sis-centes obres, entre les que cal destacar les deu misses, vint-i-una òperes, quaranta-una simfonies, catorze concerts, dos ballets, més de quaranta cançons per a veu i piano, i nombroses obres vocals i corals, així com també orquestrals, per a piano i cambrístiques. Vegeu: -SADIE, Stanley: "Mozart". Barcelona, Munich Editores, col."New Grove",1985. -ANGERMÜLLE, Rudolph: "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", a *New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 17, 2001, pp.276-347. -BALCELLS I COMAS, Pere Albert: "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol. 5, 2001, p.s/n. -KONRAD, Ulrich: "Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 12, 2004, pp.591-758.

<sup>838</sup> Com és conegut, el catàleg Köchel (Köchel Verzeichnis en alemany) va ser creat per Ludwig von Köchel el 1862 i enumera les obres musicals compostes per Wolfgang Amadeus Mozart, afegint-hi les sigles KV. En el decurs dels anys el catàleg ha sofert diverses revisions per part d'estudiosos del compositor. Vegeu: -KÖCHEL, Ludwing von: *Chronologisch – thematisches Verzeichnis sämtlicher*

orquestra —2 oboès; un trombó; dues timbales en Do - Sol; dos violins; i la part del baix— i l'orgue<sup>839</sup>. L'obra, de 156cc. d'extensió es secciona en vuit grans blocs. Després de les quatre primeres seccions —on es presenta tot el text complet, seccions A, B, C i D—, segueixen les quatre darreres seccions, on, de nou, es presenta tot el text, des de l'inici fins al final. Ara però, les quatre últimes seccions no són idèntiques a les quatre primeres, sinó que s'hi troben certes variants en la seva part musical —A', B', C' i D'—<sup>840</sup>.

A les tres taules següents es presenten les nou antífones esmentades amb les seves seccions corresponents.

**Taula 85**

<b>G. Aichinger</b> (*1564;†1628)	<b>E. de Brito</b> (*1570;†1641)	<b>G. Rovetta</b> (*1596;†1668)
(secció A, 12cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i> (secció B, 8cc.) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i> (secció A, 12cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i> (secció C, 7cc.) <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i> (secció D, 11cc.) <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i> (secció A, 12cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i> (total, 67cc.)	(secció A, 15cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i> (secció B, 17cc.) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i> (secció C, 13cc.) <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i> (secció D, 19cc.) <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i> (total, 61cc.)	(secció A, 21cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i> (secció B, 9cc.) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i> (secció C, 12cc.) <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i> (secció D, 45cc.) <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i> (total, 88cc.)

*Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (ed.: 1862, 1865, 1937, 1947, 1958, 1963, 1964 i 1965).

<sup>839</sup> Sóc conscient que el cas d'aquest extraordinari autor s'allunya un poc de les altres obres posteriors que fins aquí s'han vist, però cal considerar també la possibilitat de veure-hi un poc més enllà en el temps. A la vegada, és interessant poder veure com són tractats per part de l'autor els diversos aspectes que es presenten a l'antífona—tractament del cor, oposició dels solistes amb el cor, l'ampliació de l'estructura, la incorporació de nous instruments, etc.— per tal de poder ampliar-ne així la comparació de les obres que aquí s'estudien.

<sup>840</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: [http://imslp.org/wiki/Regina\\_Coeli\\_in\\_C\\_major,\\_K.276/321b\\_%28Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus%29](http://imslp.org/wiki/Regina_Coeli_in_C_major,_K.276/321b_%28Mozart,_Wolfgang_Amadeus%29) (accés: 04-05-2012).

Organitzativament, els tres autors presenten les seves antífones de manera idèntica: quatre seccions, una per cada vers del text; i com ja s'ha dit, és només Gregor Aichinger qui n'amplia aquest esquema de quatre repetint a la meitat i al final de l'antífona el primer vers del text, un fet aquest que es pot entendre com una clara intenció de realçar la salutació mariana durant el transcurs de l'obra, així com també al final d'aquesta, un tret que permet recordar al fidel qui és la destinatària de l'obra (cal tenir en compte però, que tot i l'ortodòxia de seguir fidelment el text litúrgic, és una llicència o llibertat que es pren el compositor). A la vegada, a part del recordatori marià, amb la repetició del primer vers tant a la meitat com al final de l'obra, Aichinger dóna a la composició una forma tancada, arrodonida, des “d'un mateix principi fins a la fi” — “de l'alfa a l'omega ( $\alpha - \Omega$ )” — (l'emmirallament de les paraules “Ave – Eva”); Maria com a primera dona, com la “nova Eva”, la que porta la llum al món engendrant Jesús, i a la vegada, la darrera dóna, la que veu morir al seu fill per salvar la humanitat, i tan mateix, hi és sempre present, arreu.

A l'inici de l'antífona, Aichinger hi situa dos motius de la melodia de *cant pla* (que esdevenen idèntics tant en l'antífona *solemne* com en la *simple*). Són justament: “Regina caeli” i “quia quem meruisti”; dos motius, interpretats per al *Soprano*, que es tornen a sentir en la repetició de la secció A al final de l'obra, cloent així l'antífona amb la salutació inicial a Maria. El mateix recordatori en *cant pla* es troba també a l'antífona de Estêvão de Brito, ara però a la part del *Tenor* i en valors llargs, recordant la música de temps anteriors, on el motiu, o tema en *cant pla*, es mantenia en un *tenere* embolcallat per les altres veus.

Les tres *Regina caeli* dels compositors anteriors a les obres verdunines, a part d'estar estructurades idènticament —amb quatre seccions, tot i la repetició vista en Aichinger— i amb un nombre similar de compassos —i consegüentment de

percentatges— en cadascuna de les seccions dels tres autors, un fet aquest que es veu ben detallat en la taula següent, on, a més, s’assenyalen en negreta i en color les dues seccions més extenses de cada composició.

**Taula 86**

	<b>G. Aichinger</b>		<b>E. de Brito</b>		<b>G. Rovetta</b>	
1a secció, A	<b>12cc.</b>	<b>17,9%</b>	15cc.	24,5%	<b>21c.</b>	<b>23,8%</b>
2a secció, B	8cc.	11,9%	<b>17cc.</b>	<b>28,8%</b>	9cc.	10,2%
[1a secció, A] <sup>841</sup>	<b>12cc.</b>	<b>17,9%</b>				
3a secció, C	7cc.	10,4%	13cc.	21,3%	12cc.	13,6%
4a secció, D	<b>11cc.</b>	<b>16,4%</b>	<b>19cc.</b>	<b>31,1%</b>	<b>45cc.</b>	<b>51,1%</b>
[1a secció, A]	<b>12cc.</b>	<b>17,9%</b>				

A la taula es veu clarament que les seccions més extenses, les que el compositor hi ha dedicat més atenció són la primera i la quarta —A i D— en Aichinger i en Rovetta, el que ve a ser la salutació inicial a la “Reina del cel”, i el prec final “Ora pro nobis Deum”. Mentre que en “de Brito” també és la quarta secció la més extensa, però en canvi, no en fa destacar la primera, sinó la segona —“Quia quem meruisti portare”—, fent una clara al·lusió a Maria com la “portadora” del “Salvador” de la humanitat. Així doncs, la intenció de Brito és la de realçar a Maria com a “Mare” més que com a “Reina”, que és justament el contrari del que fan els altres dos autors —Aichinger i Rovetta—.

Tot i així, pel que fa a les quatre seccions, aquests dos autors darrers mostren molta semblança en el percentatge de l’extensió de les tres primeres seccions, diferenciant-ne en bona mesura la quarta: en Aichinger —**17,9** – 11,9 – 10,4 i **16,4%**—,

<sup>841</sup> Cal tenir present que en aquesta taula, en la columna d’Aichinger s’hi troben repetides dues vegades la secció A, un cop a la meitat, i l’altra al final de l’obra.

i en Rovetta —23,8 – 10,2 – 16,6 i **51,1%**—. Mentre que en Brito les quatre seccions són molt similars en els percentatge de l'extensió —24,5 – 28,8 – 21,3 i 31,1%—. Els tres autors sí que coincideixen en que la tercera secció, la que esmenta que “ressuscità tal com va dir”, és la que menys els interessa destacar, fet per altra banda que és un dels aspectes més importants de la fe catòlica, el fet de la “resurrecció”. Així doncs per als tres autors és molt més rellevant el fet de “Maria Reina i Mare” que el sentit cristològic que el text pugui tenir.

En l'antífona de Rovetta s'hi troba una destacada diferència entre el nombre de compassos que es troben en les seccions: 21 – 9 – 12 i 45cc. —o en percentatges, 23,8 – 10,2 – 13,6 i 51,1%—. Però en el fons, el que es presenta és una clara proporció: si s'addicionen les dues seccions centrals — (B i C) de 9 i 12cc.— sumen justament 21cc., com la secció A. Ara bé, si es sumen la secció A + B + C, el resultat és de 42cc. pràcticament un nombre molt proper als 45cc. de la quarta secció —la D—. Així doncs, l'obra presenta un major desenvolupament en la secció inicial (21cc.) i en la repetició final (45cc.), i una compartimentació del materials en les seccions centrals, però relacionades proporcionalment entre elles: entre les seccions A + B + C (42cc.) i la secció D (45cc.), s'hi troba pràcticament —amb tan sols una diferència de 3cc. entre els 88 de l'obra— la proporció *equa* o de 1/1, el que seria l'uníson. D'igual manera s'obté la mateixa proporció si es pren la secció A (21cc.) enfront de les seccions B + C (21cc.). I anant més lluny, s'hi troba que entre A (de 23,8%, gairebé 24) i D (de 51,1%, gairebé 51), es troba la proporció de *dupla*, de 2/1, o el que seria la proporció d'octava.

Tal i com s'acaba de veure en les altes antífonas estudiades, la quarta —i darrera— secció, la de prec a la Mare de Déu, torna a ser —pràcticament en la majoria de les antífonas— la més extensa de cada composició. Per tant doncs, les tres obres (totes tres de diferents àrees geogràfiques: alemanya, veneciana i portuguesa) presenten

unes traces comunes: una estructura, en certa manera mantinguda, amb seccions més o menys equilibrades però on hi predomina l'extensió de les frases inicials i finals —la salutació i el prec final—, contraposant-se a la relativa poca importància de les seccions centrals. Val a dir però, que en les *Regina caeli* verdunines, no es troba present aquesta diferència entre les seccions extremes i les centrals, sinó que, salvant les distàncies que pugui haver-hi, es troben de manera més similar en el nombre de compassos, diferenciant-se així entre les obres dels autors verdunins de les obres dels autors forasters.



**Fig.395.** Portada del volum dedicat al Motets i les Lletanies de Giovanni Rovetta, en una edició de 1635.

En les tres obres dels autors anteriors s'hi troben representades certes figuracions retòrico-musicals que en realcen i reafirmen el sentit del text, detallant-ne els elements descriptius que es troben en les melodies de les veus. Les figuracions que es troben a les composicions tenen només en comú el fet de remarcar en un sentit

ascendent la paraula “resurrexit”, i en alguns “alleluies”; a part d’aquesta convergència, cadascuna de les obres presenta la seva particularitat.

En aquest sentit, en Aichinger s’hi troba el llarg melisma sobre la paraula “portare” a la veu de l’*Alto* (com si el portés, se l’endugués, l’allargués...), i els breus elements descendents en “ora pro nobis”. En Brito en destaca els melismes —com una breu *circulatio*— en “caeli”, donant una certa extensió al fragment i aportant la idea d’extensió, de “perennitat”, o d’eternitat de la “Reina del cel”; així com també en algun “alleluia”. Ara bé, Brito aporta un breu moviment descendent que es repeteix en les veus, quan el text esmenta “sicut dixit” (“tal com va dir”), venint a representar com un fet posterior a la resurrecció, com un “ja ho va dir” (es compleix la profcia), com un recordatori que es diu des del cel cap als humans, de dalt a baix. En el cas de Rovetta, sembla que presti més atenció a la paraula “laetare”, paraula que la presenta de manera melismàtica i en breus girs que recorden les *circulatione*, ressaltant la paraula dirigida a Maria: “alegra’t”; i en els “ora pro nobis” (letànic, repetitiu, insistent...) , Brito ho presenta en un lleuger descens melòdic, com si la remissió dels pecats hagués de venir de la Maria celestial. Pel que fa als al·leluies, aquest autor en destaca per la seva extensió els que segueixen a “resurrexit sicut dixit”. Per tant, i com ja s’ha vist anteriorment, en les tres antífoes estudiades ja es fa present el que posteriorment seria un fet molt comú i característic en la música del barroc: la retòrica musical, la comunió entre text i música per tal d’expressar un missatge de manera concreta i entenedora mitjançant les figures musicals.

Pel que fa als autors coetanis, aquests també presenten la seva composició en les quatre seccions en que s’estructura el text. Un text que, originalment és una sola frase, un sol vers amb un al·leluia, i que els compositors coetanis desenvoluparan de manera molt extensa, fins i tot, desmesurada, aplicant-hi un nombre elevat de repeticions.



Aquestes repeticions que es troben tant en les pròpies frases del text com en algunes paraules soltes (el cas de Cavalli amb la paraula “laetare” —alegra’t— paraula que repetirà vint-i-quatre cops durant trenta-sis compassos) o en els al·leluies, paraula que el mateix Cavalli escriu trenta-vuit vegades durant trenta-set compassos remarcant-ne l’alegria; o en Lully, que durant tota l’obra —141cc.— n’interpreta cent cinquanta-un al·leluies repartits en les tres veus<sup>842</sup>. Com es pot veure a la taula, les obres dels dos primers autors són més extenses que les dels seus coetanis verdunins, en canvi, la de Charpentier, es troba dins el “marge” de les verdunines, menys extenses i més contingudes.

**Taula 87**

<b>F. Cavalli</b> (*1626; †1690)	<b>J. B. Lully</b> (*1632; †1687)	<b>M. A. Charpentier</b> (*1643; †1704)
(secció A, 53cc.) <b>Regina caeli laetare, alleluia:</b> (secció B, 15cc.) <b>Quia quem meruisti portare, alleluia:</b> (secció C, 35cc.) <b>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</b> (secció D, 25cc.) <b>Ora pro nobis Deum, alleluia.</b> (total, 128cc. )	(secció A, 31cc.) <b>Regina caeli laetare, alleluia:</b> (secció B, 24cc.) <b>Quia quem meruisti portare, alleluia:</b> (secció C, 28cc.) <b>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</b> (secció D, 62cc.) <b>Ora pro nobis Deum, alleluia.</b> (total, 141cc. )	(secció A, 50cc.) <b>Regina caeli laetare, alleluia:</b> (secció B, 3cc.) <b>Quia quem meruisti portare,</b> (secció C, 6cc.) <b>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</b> (secció D, 24cc.) <b>Ora pro nobis Deum, alleluia.</b> (total, 81cc. )

<sup>842</sup> La paraula **al·leluia** —de l’hebreu הללוייה, *hallelu yah*— ve a significar “lloeu Déu” i és molt usada ja en la tradició judaica i després en la cristiana, en senyal de demostració de goig o bé d’acció de gràcies a Déu. Durant els primers segles de l’església catòlica, l’Al·leluia es cantava només en el Diumenge de Resurrecció; més tard és passà a cantar-la durant el “temps pasqual”; i posteriorment a tots els diumenges de l’any. En el cas de les antífones, la *Regina caeli* és l’única antífona on es canta aquest mot, i justament per la seva relació amb la resurrecció de Crist, fet aquest que converteix aquesta antífona en la més “joiosa” de les quatre antífones marianes majors. És des d’aquest prisma que es pot comprendre perquè els compositors —en el nostre cas, Cavalli i Lully— es mostren tan pròdigs en l’ús d’aquesta paraula, ja que la comunió entre les paraules “laetare” i “alleluia” (“alegra’t” i “lloem Déu”) i el seu desenvolupament musical, donen a la composició un caràcter marcadament joios i ple d’esperança.



Fig.396. Autògraf de Cavalli, de 1642 (pròleg d'*Egisto*).

En la taula és pot veure que els compositors Cavalli i Lully desenvolupen de manera contrastada les seves seccions. Cavalli, en vista de l'extensió de les seves seccions, dóna molta més importància a la secció A<sup>843</sup> que a les altres tres —53 – 15 – 35 i 25cc.—. Per tant, la salutació joiosa inicial i el prec final són, com ja s'ha vist en les *Regina caeli* anteriors —i en les obres verdunines—, les seccions més extenses de les quatre, preferentment la darrera, fet que succeeix en la totalitat de les antífones marianes majors; sempre, en aquestes antífones, el prec final és el clam on el fidel demana la intercessió de “la Mare”, “l'advocada”, “la intercessora”. Ara bé, en Cavalli aquest fet no es presenta així, trenca aquest esquema i l'autor italià en realça molt més la salutació i el fet de la resurrecció —amb 53 i 35cc. respectivament— que la petició final. Tanmateix, és una antífona que s'interpreta a partir del Diumenge de Pasqua, després de la resurrecció de Crist; per tant, que l'autor en realci la tercera secció —la que esmenta justament la resurrecció— l'incorpora un caràcter més aviat equilibrat entre la figura de Maria i la de Crist, o bé, tal com resa el text, l'alegria de Maria per la

<sup>843</sup> És en aquesta secció A que es troben els trenta-sis compassos (6 x 6, un nombre simbòlic femení i marià, ja esmentat anteriorment) on es repeteix la paraula “laetare”.

resurrecció del seu fill. A la vegada, en la taula anterior es pot veure com presenten la seva secció A amb un nombre de compassos que doblen els de la darrera secció —D—: 53 a 25cc. en Cavalli, i 50 a 24 en Charpentier. Ara bé, en Lully succeeix al revés, la darrera secció dobla en nombre de compassos a la primera, 31 a 62cc.

En Lully, les seccions presenten un marcat equilibri; es tracta d'una composició estudiada i mesurada a nivell de proporcions i nombres de compassos: 31 – 24 – 28 i 62cc. Justament la secció A és la meitat de la D —31cc. enfront de 62cc.—; aquí Lully desenvolupa la secció del prec de manera molt més extensa —el doble— que la de la secció inicial, el que seria la proporció 2/1, o *dupla*. Mentre que les dues seccions centrals —B i C—, amb una extensió similar —24 i 28cc.—, s'apropen en certa mesura a la secció A, esdevenint així què, entre les tres seccions primeres —entre 24 i 31cc.— i la quarta —D— s'hi troba la proporció de 3/1, la proporció de *tripla* o interval de 12a.

En canvi, Charpentier mostra una ruptura més gran en aquest aspecte: una primera gran secció —A—, de 50cc.; una segona —B—, molt breu, tan sols de 3cc.; una tercera —C—, també molt breu, ara de 6cc.; i la quarta —D—, de 24cc. En aquesta composició les desproporcions són ben evidents, la secció més gran de l'obra és la salutació, i la darrera —el prec final—, li segueix en extensió, mentre que les dues seccions interiors són brevíssimes, gairebé exageradament breus en comparació, com si volgués donar més rellevància a la salutació inicial i al prec final, deixant una mica de banda l'aspecte més “cristològic” de l'antífona. Fins i tot, en aquest cas, Charpentier n'el·ludeix “l'alleluia” que correspon a “quia quem meruisti portare”; com si aquesta frase fos poc o gens important, ja que, tan sols és canta una sola vegada la frase, i aquesta sense “l'alleluia” final, fet que crida l'atenció, com si volgués destacar molt més els altres al·leluies de l'obra eludint-ne aquest.

La secció següent —la C—, es mostra d'idèntica manera: es canta tan sols una vegada el text de “resurrexit sicut dixit”, però ara s'interpreten dues “alleluies”; això durant 6cc., fet que contrasta també amb la darrera secció —la D—, que ja té una major extensió —de 24cc. enfront dels 3 i 6cc. anteriors—. Per tant doncs, aquesta gran desproporció de compassos ve a mostrar què, el que realment interessava a Charpentier era la primera secció —l'aclamació de Maria com a “Reina” i la seva alegria—, on l'autor desenvolupa el significat de la “joia” mitjançant llargs melismes en *circulatio* sobre la paraula “laetare” (“alegra't”). Tot i així, es pot veure que la relació que hi ha entre les dues seccions extremes és de 2/1 (50 a 24, gairebé 25), el que és l'interval d'octava o *dupla*; i a la vegada, 24 és un múltiple de 3, com també ho són el 6 i el propi 3, fet aquest que ens relaciona de nou el nombre de compassos amb l'aspecte trinitari (**tres** blocs de múltiples de **3**). Seguint en aquesta línia, si s'addicionen les tres darreres seccions, venen a sumar 33 (3 + 6 + 24), que són els anys de Crist en el moment de la seva mort, i consegüentment, en el moment de la “resurrecció” (**tres** blocs de múltiples de **3** que sumen **33** —números primers—). Aquesta particularitat, aquest càlcul trinitari i cristològic, Charpentier el tracta gairebé de manera eludida, és a dir, que la “resurrecció” hi és representada —amb la suma de compassos— però no es pot veure pel poc text que s'interpreta, és “el que es diu, sense dir-ho”, el que es deixa intuir, el que s'insinua, però això només es pot veure a nivell de partitura, a nivell “mental”; és l'intel·lecte qui ho denota, i només per a aquells que siguin capaços de veure-ho, fins i tot d'analitzar-ho, fet que engrandeix l'antífona, i a la vegada, el “saber fer” del compositor.

Així doncs, de les tres antífones dels autors coetanis, es pot deduir que l'antífona de Cavalli està escrita de manera semblant a les tres obres verdunines, el que ve a ser la musicalització en seccions similars però destacant-ne més la primera que les tres

següents. Però en canvi, en Lully és a l'inrevés de les obres verdunines, en desenvolupa molt més la darrera secció, mentre que a les tres primeres els dona un tractament similar i equilibrat. El que s'allunya més dels tres autors forasters, i de les obres verdunines, és Charpentier, però tot i així, és el qui més reflecteix enigmàticament el simbolisme del text, fet que li denota una destacada capacitat de construcció de la seva obra; una obra que aparentment sembla desajustada, però que en realitat s'ajusta de bona manera al contingut de l'antífona.



**Fig.397.** Jean-Baptiste Lully<sup>844</sup>.

Els autors coetanis als verduins no es mostren massa generosos en l'ús dels elements retòrics a les melodies de les seves antífones, tot i que presenten certes coincidències en aquest sentit: els breus motius ascendents en “caeli” i en “laetare” en Cavalli i Charpentier, i el mateix sentit ascendent en els “Regina caeli” de Lully; el tractament melòdic a manera de *circulatio* sobre la paraula “laetare” en Charpentier i en Lully, aquest amb petits canvis rítmics, i les llargues repeticions de la mateixa paraula

---

<sup>844</sup> La imatge de Lully és un gravat de Jean-Louis Roulelet (\*1645; †1699) i de Mignard Nicolas (\*1606; †1668).

en Cavalli —aquestes en un àmbit molt curt, no sobrepassen l'interval de cinquena—; els “alleluies” en Cavalli, repetint la paraula en valors breus i ràpids i també en un àmbit bastant reduït, donant una intencionalitat d'alegria i joia; els “resurrexit” en valors breus i amb puntet i fent breus *circulatione* en Lully i Charpentier, així com els “al·leluies” del primer, aquests en valors breus amb puntet també, i en sentit ascendent, aportant un caràcter joiós a la composició, i mostrant així uns autors coneixedors de l'efectisme de la repetició i l'ornamentació, i a la vegada, destres en la construcció arquitectònica de la seva antífona. En els fons, els autors coetanis mostren, comparant les seves obres amb les dels autors verdunins, una evolució en el tractament musical de les frases del text, bàsicament pel que fa a les repeticions, tot i que no demostren tanta intencionalitat en recorre a les figuracions retòriques com ho fan els verdunins. Aquí es ve a mostrar un aspecte més avançat ja, s'abandona el vocabulari de les figures retòriques i s'avança cap a un major protagonisme melòdic i “formal”, fins que s'arribi a les formes cícliques / clàssiques (forma de la sonata, del concert, etc.).

Els autors coetanis forasters si que superen als verdunins en el fet i la capacitat d'anar repetint les paraules del text i donar-los-hi el caràcter o la intencionalitat adequada de cara a l'oient; en canvi, els verdunins usen de molt més recursos temàtics, més frases i més variades. En els autors forasters coetanis, és més aviat la incidència de paraules soltes amb un significat molt concret —“laetare” i “alleluia”— que la intencionalitat purament retòrica que es pugui aplicar a les frases del text i que la pròpia dissecció del text; és a dir, que es concentra i sintetitza la mateixa intenció donant-li major càrrega simbòlica.

Una destacada diferència es troba en les parts que hi intervenen: 3 veus —més aviat greus— en Cavalli, 3 de més agudes en Lully, i 2 en Charpentier, totes elles amb l'acompanyament del *baix continu*. En canvi, en les obres verdunines, s'hi troba un

tractament bicoral (com en la majoria d'obres del fons verduní), amb 5 veus en Prim i 8 veus en Escorihuela i Viñes. En aquest sentit, la diferència en el nombre de parts que hi intervenen —tenint sempre present que es tracta de casos solts, i dels que no se'n pot extreure aspectes de representativitat—, reafirma la persistència de la bicoralitat i la policoralitat en la música litúrgica a l'església hispànica, enfront dels altres països, on la pràctica policoral anà passant en favor d'altres opcions (noves aportacions, un *nou estil*, una nova manera d'entendre, realitzar i interpretar la música), i de la reducció d'efectius o parts, envers el contrast de masses sonores, que en aquesta època segueix estant ben present en la música eclesiàstica hispànica.

Pel que fa a les antífones dels compositors posteriors forasters de les obres verdunines, s'hi troben ja alguns canvis destacats en la musicalització del text. Ja s'ha dit que el text de l'antífona presenta una fragmentació en quatre seccions ben determinades i separades per "l'alleluia", i tant els compositors anteriors com els coetanis presenten certa similitud en l'estructura de l'obra de les seccions —exceptuant a Aichinger que repeteix a la meitat i al final de l'obra la primera secció—. De la mateixa manera fragmenten el text els tres compositors considerats com a posteriors a les antífones verdunines —en quatre seccions—, ara bé, dos dels compositors (José de Torres i João Rodrigues —amb un total de 43 i 65cc. respectivament—) en fan una fragmentació similar als compositors classificats com a anteriors —en quatre seccions— i en certa manera també, amb una extensió aproximada —67cc. en Aichinger, 61cc. en Brito i 88cc. en Rovetta—. En canvi, el tercer compositor, Wolfgang Amadeus Mozart, presenta la seva obra amb una extensió molt més dilatada —145cc.—; això és, més del doble de compassos que les obres dels compositors de la seva època. En aquest sentit, cal tenir present que Mozart neix quan Torres i Rodrigues ja han mort, per tant hi ha un salt en el temps, fet que comporta una manera diferent també de musicalitzar el text, i en

realitat, Mozart, quan ha acabat la musicalització, fent-ne una extensió, la torna a presentar de nou, creant-ne dues obres en una de sola.

**Taula 88**

<p><b>J. de Torres</b> (*1670;†1738)</p>	<p><b>J. Rodrigues</b> (*1700;†1751)</p>	<p><b>W. A. Mozart</b> (*1756;†1791)</p>
<p>(secció A, 11cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i></p> <p>(secció B, 10cc.) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i></p> <p>(secció C, 8cc.) <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i></p> <p>(secció D, 15cc.) <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i></p> <p>(total, 43cc. )</p>	<p>(secció A, 15cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i></p> <p>(secció B, 19cc.) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i></p> <p>(secció C, 10cc.) <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i></p> <p>(secció D, 22cc.) <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i></p> <p>(total, 65cc. )</p>	<p>(secció A, 37cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i></p> <p>(secció B, 20cc.) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i></p> <p>(secció C, 12cc.) <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i></p> <p>(secció D, 13cc.) <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i></p> <p>(secció A', 12cc.) <i>Regina caeli laetare, alleluia:</i></p> <p>(secció B', 20cc.) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i></p> <p>(secció C', 14cc.) <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i></p> <p>(secció D', 34cc.) <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i></p> <p>(total, 156cc. )</p>

Aquest fet però, és degut a que l'autor salzburgués repeteix tot el text en la seva obra: les quatre seccions darreres són la repetició de les quatre primeres, variant-ne, en part, l'extensió de les seccions que repeteix. Així doncs, l'antífona de Mozart s'estructura de la següent manera: **1r** bloc/ secció A, 37cc.; secció B, 20; secció C, 12; secció D, 13; **2n** bloc/ secció A', 12cc. (una tercera part de la secció primera, la A); secció B', 20 (igual nombre que la secció segona, la B); secció C' 14 (similar a la secció tercera, la C); i secció D', 34cc. (gairebé triplica la quarta secció, la D).

Així doncs Mozart fracciona la seva obra en dos grans blocs i en vuit seccions (quatre més quatre, com la "forma clàssica"), —A – B – C – D || A' – B' – C' – D'—, i les situa pràcticament en "forma de mirall": 37 – 20 – 12 – 13 [82cc. en total] || 12 – 20



– 14 i 34cc. [80cc. en total]. Aquí Mozart presenta la divisió de la seva antífona de manera simètrica: el primer cop durant 82cc., i el segon cop, durant 80cc. pràcticament idèntics, amb la diferència de 2 compassos entre 156; el que ve a ser la proporció 1/1 o *equa* o uníson. A la vegada, el nombre de compassos que contenen les seccions extremes de cada bloc formen una clara simetria:

$$\begin{array}{l} \text{1r bloc: } 37 - 20 - 12 - 13\text{cc.} \\ \text{2n bloc: } 12 - 20 - 14 - 34\text{cc.} \end{array}$$

A més, Mozart, en el punt just on clou el primer bloc (“ora pro nobis Deum, alleluia”), i on inicia el segon (“Regina caeli, alleluia”), hi situa una gran cadència autèntica (v – i) en el to de Do M (to de l’obra), interpretant els “alleluia” del final del primer bloc com un llarg *pedal* sobre el Sol (nota Dominant de la tonalitat), per caure en Do M quan s’inicia el segon bloc. Aquesta cadència, pren una força destacada, donant, a la vegada, una sensació de continuïtat i de descans auditiu sobre “Regina caeli...”, fet que en realça enormement el simbolisme marià del fragment.

Per tant, Mozart inicia l’obra amb la primera secció, on s’hi troba la salutació a Maria —de 37cc.— i clou el primer bloc amb la quarta secció, on s’hi troba el prec a Maria —amb tan sols 13cc.— (que justament és allà on els altres compositors s’hi han esmerçat molt més pel que fa a l’extensió —de fet, la secció D és gairebé una tercera part de la A, 3/1 o proporció *tripla* o interval de 12—). Ara bé, per Mozart aquesta secció és tan sols el final d’un gran bloc, no és el final de la composició, sinó que a partir d’aquí inicia el segon bloc —aquest en sentit invers pel que fa a l’extensió dels compassos—. En la primera secció del segon bloc (altre cop la salutació a Maria) s’hi troben tan sols 12cc. —a l’inrevés de com havia començat, i que segueix essent una tercera part de la primera secció—, i clou l’obra, la quarta secció del segon bloc, ara en

un extens prec final de 34cc., gairebé igualant els 37cc. en que s'inicia l'obra. Per tant, malgrat les diferències aparents de compassos, la relació entre l'extensió de les seccions A – D – A' – D' és ben evident i sempre és la relació 3 a 1 —entre A – D i entre A' – D'—; i entre A i D' —les dues seccions extremes de l'obra (37 i 34)— gairebé s'hi troba l'uníson, la proporció *equa* (1/1), tan sols amb, precisament, **3** compassos de diferència. En vista del que s'exposa sembla ser que Mozart era conscient de com estava estructurant i organitzant l'estructura de la seva composició, fet que deixa entreveure la intencionalitat de l'autor per tal de construir arquitectònicament una obra ben proporcionada i estructurada.

Mozart sí que fa coincidir amb el nombre exacte de compassos —justament 20— en les seccions on s'hi troba el text “quia quem meruisti portare” —una en cada bloc—, fent relació directa a Maria com a Mare de Jesús, com la “portadora de la salvació”, com la que va “gestar al Salvador” dels humans i dels pecadors.

Si es comparen els tres autors forasters posteriors, es pot veure que els dos autors peninsulars —Torres i Rodrigues— tenen una certa semblança en el tractament de les seccions: en la primera secció, 11 i 15cc. respectivament —el que ve a ser un 25,5% en el primer i un 23% en el segon—; en la segona secció, 10cc. i 19cc. en cadascun, —això és un 23,2% i un 29,2%—; en la tercera secció, 8 i 10cc. —el que és un 18,6% i un 15,3%—; i en la quarta secció hi ha 15cc. i 22cc. —el que representa un 34,8% i un 33,8%—. Així doncs, es veu clarament que ambdós compositors consideren més rellevant la quarta secció —el prec a Maria— que no les altres tres seccions. Ara bé, pel que fa a la salutació inicial, Torres hi dedica un poc més d'atenció que no pas Rodrigues: això és un 25,5% en el primer i un 23% en el segon. Tanmateix, Rodrigues s'esplaia més en la segona secció —“quia quem meruisti portare”—, amb un 29,2%, mentre que Torres hi dedica tan sols un 23%. En el fons, es pot veure que les dues obres

segueixen pràcticament el mateix “patró” i, a la vegada, tenen certa proximitat també amb les tres *Regina caeli* verdunines, fet que ve a indicar la semblança que hi ha entre les obres dels autors de la península, tant en els anteriors —Brito—, els verdunins —Prim, Escorihuela i Viñes—, i els posteriors —Torres i Rodrigues—. Vegeu-ho a la següent taula on es mostren en diferents colors les proximitats dels percentatges dins de cada secció, i com s pot veure, hi ha més afinitat que discordança; una afinitat que no es troba entre els autors peninsulars i els forasters.

**Taula 89**

	<b>E. de Brito</b>	<b>J. Prim</b>	<b>I. Escorihuela</b>	<b>P. J. Viñes</b>	<b>J. de Torres</b>	<b>J. Rodrigues</b>
sec. A	24,5%	29,6%	28,3%	33,3%	25,5%	23%
sec. B	27,8%	20,3%	16%	16%	23,2%	29,2%
sec. C	21,3%	24%	23,5%	24%	18,6%	15,3%
sec. D	31,1%	29,6%	31,1%	24%	24,8%	33,8%

Aquest fet, fa entreveure la diferència de criteri i la representació que tenien els simbolismes i els significats del text pels autors que exercien les seves funcions com a mestres de capella a les esglésies peninsulars. En aquest sentit, tot i anar destinades les obres dels compositors escollits a les celebracions litúrgiques del culte catòlic apostòlic i romà, sembla que presenten diferències a l’hora d’expressar musicalment —segons l’extensió de cada vers del text— el significat de cada frase.

El que s’acaba d’esmentar encara acreix més si es comparen les antífones dels dos autors posteriors —Torres i Rodrigues— amb l’obra de Mozart, tot i que, com s’ha dit, és una autor un poc més tardà que els altres dos, i que obre les portes cap a una nova manera de comprendre, tractar i musicalitzar les antífones marianes.

Dels tres autors posteriors a les composicions verdunines —Torres, Rodrigues i Mozart— es pot dir, salvant les significatives distàncies entre ells, que els dos primers mantenen unes traces comunes, tot i la diferència de veus o parts que hi intervenen. José de Torres (el menys tardà dels tres) presenta la seva antífona per a cinc veus distribuïdes en dos *coros*: un *Tiple* al *Coro 1º*, i al *Coro 2º* la resta de les veus: això és *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*, amb l'acompanyament d'orgue i *baix continu*. Mentre que en l'obra de João Rodrigues Esteves, està escrita per a 4 veus i l'acompanyament d'orgue. Pel que fa a l'antífona de Mozart, l'autor ha escrit una obra per a quatre solistes vocals —*Soprano*, *Alto*, *Tenor* i *Basso*—, un cor a quatre veus —també amb *Soprano*, *Alto*, *Tenor* i *Basso*— i l'acompanyament orquestral —2 oboès, 2 trompetes, 2 timbales, 2 violins, baix i orgue—. És obvi que l'aportació de Mozart, tant pel que fa a les vuit veus, com a l'orquestra esdevé un nou tractament de les parts integrants. Tot i així, aquest plantejament no es distancia gaire de la bicoralitat: 4 solistes —un primer cor— i 4 veus —un segon cor—. El que sí ha canviat és el farciment musical que acompanya i embolcalla les veus, ara ja són molts més els instruments i, a la vegada, amb un altre mosaic sonor.

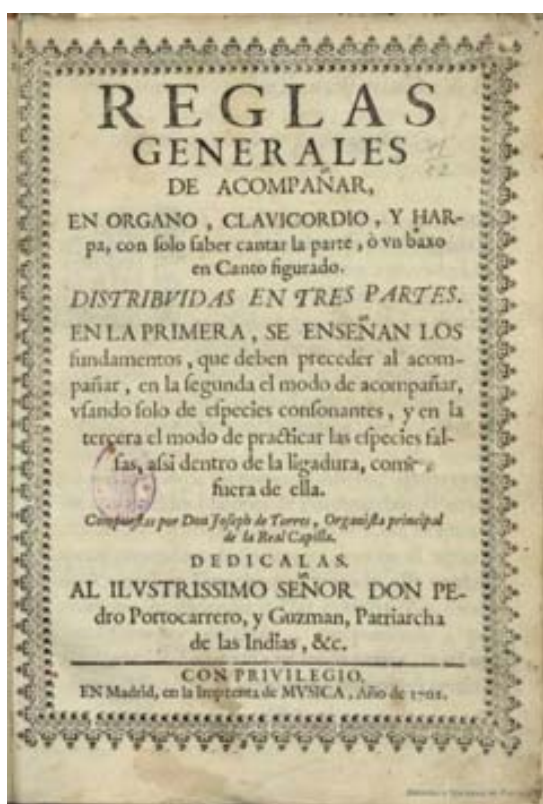
En aquest sentit, és evident que ens trobem enfront d'un llenguatge diferent, “nou”; estem davant d'un univers sonor innovador i que res té a veure amb les obres anteriors, sobretot amb les verdunines; i fins i tot, res tindrà a veure amb les obres que aquí es presenten dels seus coetanis; han sorgit molts canvis: 1/ el color instrumental i les possibilitats sonores dels instruments —incloent-hi la percussió—; 2/ el tractament dels solistes, com a elements de lluïment més que de contrastos de masses sonores —que també hi és present però—; 3/ l'extensió de l'obra, els àmbits sonors, sobretot en els registres aguts del vent —oboè i trompeta— i de la corda; 4/ la combinació rítmica de les parts que hi intervenen (un aspecte comú llavors ja a la música francesa, italiana i

alemanya, però encara no tant a la hispànica); 5/ unes funcions harmòniques clares i unes cadències més molt elaborades, amb les moviments tonals (en el sentit d'articulacions, girs modals, canvis de to....) més clares, tant en les que es troben internament a nivell de frases, com les que estipulen l'estructura de les seccions; 6/ una nova escriptura per a les parts instrumentals, amb efectes sonors, cromatismes més atrevits, notes més ràpides que demanen més agilitat en la interpretació, i les possibilitats tímbriques que els nous instruments presenten. Tot plegat, obre la porta a una nova participació en la música, molt més rica, creativa, i a la vegada, efectista, arribant a una igualtat de tracte entre les veus i els instruments, i a la vegada, superant els instruments a les pròpies veus. En el fons, aquesta obra de Mozart ens presenta un trencament, una ruptura amb la música vista anteriorment (tant la verdunina i la dels seus autors coetanis i posteriors), i tal com ja s'ha dit, presenta un ampli ventall de possibilitats interpretatives, de combinacions de veus i parts, i en definitiva, una diferenciació en la manera d'entendre la música litúrgica.

Les tres obres dels autors posteriors presenten a la vegada elements retòrics que els són comuns, com ara intervencions imitatives i contrapuntífiques, llargs melismes sobre algunes paraules clau, com "alleluia", o contrastos de contrapunt imitatiu amb una sobtada homofonia. Pel que fa a la retòrica, en les tres obres s'hi pot veure petits moviments ascendants sobre les paraules "laetare" i "resurrexit", i en sentit descendent quan el text diu "sicut dixit", fent una clara al·lusió en el sentit que va des del "cel a la terra"; també s'hi troba una *suspiratio* en " / ora / pro nobis". Tanmateix, en José de Torres i en João Rodrigues, al final de les seves obres s'hi troben uns retards que creen dissonància amb les altres figures i que recorden explícitament les clàusules finals que encara es troben a les obres verdunines i en les anteriors, fet aquest que ja no es troba en

els compositors forasters, ni en els contemporanis a les partitures, ni en els posteriors a elles.

A la vegada, a l'inici de la *Regina caeli* de José de Torres, s'hi troba el motiu de l'antífona en *cant pla*; primerament a la part del *Tiple a solo*, i després, a totes les veus com a clar recordatori de la melodia gregoriana de cara a l'oient. Aquest fet ens permet veure de nou la retrospectió que es trobava en algun dels autors de la música hispànica d'aquest moment, una música molt dependent dels criteris eclesiàstics.



**Fig.398.** Portada de l'obra de José de Torres y Martínez Bravo *Reglas generales de acompañar*, en una edició del 1702.

A més dels diversos aspectes comparatius presentats fins aquí de les *Regina caeli* dels dotze autors estudiats, se'n pot extreure altres consideracions que n'amplien el seu coneixement. Aquestes són:

1) L'extensió de les *Regina caeli* estudiades dels tres autors verdunins (Prim, Escorihuela i Viñes) no presenten una extensió massa destacable pel que fa al nombre

de compassos (entre 54 i 106cc.). Més aviat, venen a ser breus que no pas massa extenses si es comparen amb les obres dels altres autors presentats (anterior, coetanis i posteriors), apart de l'obra de Viñes, que és la més extensa de les tres que s'han presentat en ordre numèric (en negreta les verdunines): 43, **54**, 61, 65, 67, **75**, 88, **106**, 128, 141 i 156cc. Com en les altres antífonas ja analitzades del “Fons Verdú”, aquesta diversitat en l'extensió dels compassos, en fa ressaltar una certa funcionalitat de les antífonas verdunines i de la celebració on aquesta antífona s'interpretava —en les *Completes* del temps pasqual—. Observant l'extensió de les *Regina caeli* comparades (vegeu la taula següent), sembla que les obres verdunines s'aproximen més a les composicions dels autors anteriors i a les dels autors posteriors que exerciren a la península, que no pas a les dels seus autors coetanis, ja que aquestes, per extensió, s'apropen més a l'antífona del tercer autor posterior —Mozart—.

**Taula 90**

Autors verdunins		
-J. Prim, <b>54</b> cc. -I. Escorihuela, <b>106</b> cc. -P. J. Viñes, <b>75</b> cc.		
Anteriors	Coetanis	Posteriors
-G. Aichinger, <b>67</b> cc. -E. De Brito, <b>61</b> cc. -G. Rovetta, <b>88</b> cc.	-F. Cavalli, <b>128</b> cc. -J. B. Lully, <b>141</b> cc. -M. A. Charpentier, <b>81</b> cc.	-J. De Torres, <b>43</b> cc. -J. Rodrigues, <b>65</b> cc. -W. A. Mozart, <b>156</b> cc.

2) La bicoralitat i/o policoralitat només es troba present en les tres obres verdunines i en l'antífona de José de Torres —un autor posterior a les obres estudiades— i de manera diferent en Mozart també, però ara amb un paper molt més important, el de solista i no pas un cor independent. Aquest fet, ve a indicar de nou que

el “tancament” en que es movien, tot i ben entrat el segle XVIII a la península. Tot i així, ja s’ha dit anteriorment que en les obres presentades dels autors coetanis i posteriors, no es destaquen per aquest fet, sinó que presenten una evolució, un gir cap a altres aspectes del barroc musical: la funció molt específica del *baix continu*, la reducció en el nombre de les veus que participen; la presència d’altres instruments a més dels que conformen el *baix continu*; l’extensió de l’obra i l’ornamentació retòrico-melòdica; la inclusió de nous instruments, fet aquest que comporta una evolució en el tractament musical de les antífoes, així com la simplicitat i claredat en com es presenta el text, venint a ser aquest un element forjador de l’expressivitat de la melodia acompanyada.

3) L’ús del *baix continu* es fa present pràcticament en la majoria dels autors —Rovetta, Prim, Escorihuela, Viñes, Cavalli, Lully, Torres y Rodrigues—, excepte en dos dels catalogats com a anteriors: en Aichinger i en Brito (autors aquests tardorenaientsistes; on el *baix continu* no havia arrelat amb prou força). A la vegada, Mozart, tot i no presentar estrictament un *baix continu*, situa l’orgue al mateix pentagrama que el *Basso* doblant la part d’aquest instrument. Pel que es pot veure doncs, el *baix continu* esdevé permanent durant tot el període barroc, i segueix essent present posteriorment —com es pot veure en Mozart—, encara que no amb la mateixa concepció de *basso seguente*, però sí que ho fa amb una funció de suport o reforç del baix com a sosteniment harmònic.

4) En els autors coetanis forasters, encara es troba en les antífoes la presència dels tons del *cant pla*. Fins i tot, en un dels autors posteriors —José de Torres— encara hi perviuen les reminiscències dels tons antics, tot i que els altres dos autors —Rodrigues i Mozart— ja es troben de ple dins de la tonalitat major/menor. De nou sembla que els canvis cap a aquesta nova estructura de la tonalitat, no acaben d’arrelar



ben bé en la música hispànica fins ben entrat el segle XVIII, restant encara activa la “vella” modalitat eclesiàstica.

**Taula 91**

G. Aichinger	<b>La</b> Major
E. de Brito	12è to transportat ( <b>Fa</b> , amb 1 bemoll)
G. Rovetta	12è to transportat ( <b>Fa</b> , amb 1 bemoll)
J. Prim	12è to transportat ( <b>Fa</b> , amb 1 bemoll)
I. Escorihuela	9è to ( <b>Re</b> , amb 1 bemoll)
P. J. Viñes	12è to ( <b>Do</b> , per natura)
M. A. Charpentier	<b>Si b</b> Major
F. Cavalli	7è to transportat ( <b>Do</b> , amb 1 bemoll)
J. B. Lully	<b>Sol</b> Major
J. de Torres	11è to transportat ( <b>Fa</b> , amb 1 bemoll)
J. Rodrigues	<b>Do</b> M
W. A. Mozart	<b>Do</b> M

5) La similitud en la plantilla vocal i instrumental en nou de les dotze *Regina caeli* estudiades, exceptuant-ne dues antífones anteriors a les obres verdunines —que no contenen cap part instrumental (Aichinger i Brito)—, i en una de posterior (en aquest cas de Mozart) on hi ha un notable increment instrumental —un conjunt orquestral—. Les nou antífones esmentades estan compostes de dues a cinc veus i a més contenen totes elles la part del *baix continu* com a únic element instrumental. Així doncs, les obres verdunines i les coetànies forasteres es troben dins d’aquesta característica, així com també una d’anterior, i dues de posteriors; concretament, aquestes dues corresponen als dos autors portuguesos —que estigueren relacionats amb la música hispànica—, fet que ve a indicar que la música peninsular posterior a les obres

verdunines, encara era creada seguint uns patrons conservadors i poc innovadors en el sentit de l'acompanyament.


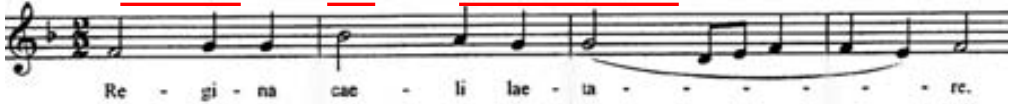
6) La presència en Mozart —un dels autors posteriors—, de noves aportacions melòdiques i rítmiques, fruit de la incorporació i evolució de les noves inclusions, tractant l'antífona més aviat com una obra de “concert” que no pas una obra “funcional” destinada a la litúrgia. La incorporació d'aquests instruments, així com dels cantors amb un paper de “solista”, amb passatges de “lluïment” que arriben a formar part de la música litúrgica, realcen l'obra musical, a la vegada que en creen un distanciament amb la música anterior (arribant a compondre obres que, que encara que en una manera breu, indicaven el camí cap a les obres eclesiàstiques de major format, recordant en certa manera les “cantates”).

7) En les antífonas dels autors coetanis (no hispànics) i en les dels posteriors, s'hi troben nombroses “repeticions” del text, en aquest cas, de paraules “clau”, de paraules soltes. Aquest fet s'evidencia com un element potenciador del propi discurs musical i de la intencionalitat semàntica del text; o també, per realçar-ne un passatge on el text hi tingui una rellevància destacada. També són remarcables les figuracions ràpides en certs passatges de l'obra; on el compositor tracta la veu com un instrument més del conjunt, adoptant-ne un tipus d'escriptura que no és ben bé la que havia estat acostumat a tenir, però a partir de la qual l'autor trobarà noves formes d'expressió retòrico-musicals.

8) La relació de les *Regina caeli* amb la melodia pròpia de l'antífona en *cant pla*, es troba tan sols en dues obres dels autors anteriors —en Aichinger i Brito—, en l'antífona de Charpentier, i en l'obra de Torres (ambdós autors lligats a les capelles reials “catòliques”, són obres “oficials” per al culte); a la vegada, i de manera molt breu, en dues de les tres *Regina caeli* pertanyents a les obres verdunines. Aquest fet, com ja

s’ha mostrat anteriorment, es troba tan sols en els incipits de les antífoes, com a mer element “d’entonació” i com a recordatori del que era l’antífona gregoriana dels dies no festius. Per tant doncs, sembla un tret comú, a les obres comparades dels autors forasters, pertanyents plenament al barroc musical, que no s’hi reflecteixi cap recordatori a les melodies de cant pla, exceptuant Charpentier i Torres. Altre cop es reflexa una nova etapa en la creació musical, la de veure’s lliure pel que fa als lligams melòdics del *cantus firmus*, uns lligams que, com ja s’ha dit anteriorment, havien tingut força presència en les composicions musicals destinades al culte eclesiàstic. En aquest sentit, vegeu a la taula següent els incipits esmentats.

**Taula 92**

Melodies gregorianes	
Aichinger (Soprano)	
Brito (Tenor)	
Prim (Tiple)	
Viñes (Tiple 1º)	
Charpentier (Dessus)	

Torres ( <i>Tiple a solo</i> )	 Re - gi - na, re - gi - na coe - li,
-----------------------------------	--

9) Es denoten els canvis en la plantilla vocal: de nou es pot veure que la música és tractada principalment en un estil monocoral en els autors anteriors a les obres verdunines, passant a la tècnica policoral en aquestes. La policoralitat, en canvi, no es troba en els tres autors coetanis, que presenten la seva obra en un conjunt monocoral reduint-ne les obres a menys parts vocals. En els autors posteriors és solament Torres qui, de manera tímida presenta una obra bicoral, a 5 veus. En aquest sentit, vegeu la taula següent.

**Taula 93**

G. Aichinger	<i>Tiple, Alto, Tenor i Basso</i>
E. de Brito	<i>Tiple, Alto, Tenor i Baxo</i>
G. Rovetta	<i>2 Tiples o 2 Tenor i Basso; i b.c.</i>
J. Prim	<i>Coro 1º: Tiple</i> <i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
I. Escorihuela	<i>Coro 1º: Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º i Tenor</i> <i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
P. J. Viñes	<i>Coro 1º: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto i Tenor</i> <i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; i acompañamiento</i>
M. A. Charpentier	<i>Dessus I, Dessus II; b. c.</i>
F. Cavalli	<i>Alto, Tenore i Basso; i b.c.</i>
J. B. Lully	<i>Cantus, Cantus, Altus; i b.c.</i>
J. de Torres	[ <i>Coro 1º: Tiple</i> <i>Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; orgue i continu</i> ]
J. Rodrigues	[ <i>Soprano Alto, Tenor i Baxo; i b.c.</i> ]
W. A. Mozart	Ssol, Asol, Tsol, Bsol; S, A T i B; ob 1, 2; cor 1, 2; timp; vl 1, 2; b.; org.

10) La relació entre el text i el signe “indicial” que s’empra per tal de realçar-ne el significat del missatge de l’antífona, és un dels trets que queda reflectit en les antífonas *Regina caeli* estudiades i analitzades. A les taules següents es pot veure

clarament que tant Brito com Rovetta musicalitzen el text de l'antífona usant tan sols un signe mètric — $\phi$  i C, respectivament—, en binari, fet que també succeeix en les antífonas de Torres i Mozart —en “C” en ambdós—. Ara bé, tant en l'obra d'Aichinger com en la de Cavalli i la de Lully, s'hi denota una evolució amb el tractament dels signes de compàs: empren la successió i alternança de signes diferents, per tal de donar un tractament diferent a les diverses parts del text, aportant-hi un cert dinamisme a la composició —en Aichinger,  $3/4 - \phi - 3/4 - \phi$ . En Cavalli però, l'autor va duent a terme una llarga successió de  $C - 3/2 - C - 3/2 - C - 3/2 - C - 3/2 - C - 3/2 - C - 3/2 - C$ , això és un signe cada dues paraules del text, arribant a succeir-se set fragments en C, i sis en  $3/4$ . Pel que fa a Lully, en la seva obra es succeeixen  $3/4 - C - 2/2^{845} - 3/4$ , no esdevé tant dinàmic com Cavalli ni tant auster com Torres i Mozart. Ara bé, Charpentier, que manté la seva composició gairebé en “ $\phi$ ”, només duu a terme un canvi a  $3/4$  en el moment en que el text fa referència a “alegra't Reina”, aportant així un canvi que trenca el pols binari aportant-hi un remarcable punt de vivacitat a l'antífona.

La presència d'aquesta evolució en els signes, especialment en Cavalli, ve a insinuar el joc de la varietat rítmica que el compositor insereix a l'antífona, aportant-hi un canvi (més agitat, més àgil) en el moviment de la composició, una característica que farà estar molt atent al fidel que assisteixi a la celebració i que de ben segur que no el deixarà indiferent.

Pel que fa a les obres dels tres compositors posteriors, en les tres obres hi predomina el mateix signe —C—, venint a ser unes obres pràcticament monocolors, sense pretensions en aquest sentit, és a dir, que la intenció en desenvolupar el missatge del text, no passa justament pel compàs, sinó que aquest és un mer camí per on transcorre l'obra. Ara bé, una petita excepció al que s'ha dit dels compositors posteriors,

---

<sup>845</sup> Tot i la igualtat que pot presentar els signes de C i  $2/2$ , esdevenint els dos un “compàs menor”, cal distingir-los en el seu sentit pràctic, fent referència a què, el primer, bé es podria entendre com una pulsació a la *semínima*, mentre que el segon seria una pulsació a la *mínima*.

es troba en la salutació inicial de l'antífona de Rodrigues, que l'inicia en ternari, fent relació a l'aspecte trinitari, un tret que ha aparegut abastament en les anàlisi de les antífofes verdunines.

Així doncs, es pot dir, en vista del que s'ha presentat, que en les *Regina caeli* vistes fins aquí hi predomina per damunt de tot el signe de compàs “binari”, en “C”, i que arriben a ser pocs els canvis de signe que es troben en el decurs de les obres —exceptuant però l'antífona de Cavalli—; per tant, a pesar de la intencionalitat joiosa del text de l'antífona, sembla ser que els autors han preferit mantindre una certa “serenor” —exceptuant però a Cavalli—; en el transcurs de les seves antífofes. Vegeu-ho en les taules següents.

**Taula 94**

<b>G. Aichinger</b> (*1564;†1628)	<b>E. de Brito</b> (*1570;†1641)	<b>G. Rovetta</b> (*1596;†1668)
(3/4) <i>Regina caeli laetare</i> , <i>alleluia:</i> (12cc.) (ϕ) <i>Quia quem meruisti portare</i> , <i>alleluia:</i> (8cc.) (3/4) <i>Regina caeli laetare</i> , <i>alleluia:</i> (12cc.) (ϕ) <i>Resurrexit sicut dixit</i> , <i>alleluia: Ora pro nobis Deum</i> , <i>alleluia.</i> (17cc.) (total, 67cc. .)	(ϕ) <i>Regina caeli laetare</i> , <i>alleluia:</i> <i>Quia quem meruisti portare</i> , <i>alleluia:</i> <i>Resurrexit sicut dixit</i> , <i>alleluia:</i> <i>Ora pro nobis Deum</i> , <i>alleluia.</i> (total, 61cc. .)	(C) <i>Regina caeli laetare</i> , <i>alleluia:</i> <i>Quia quem meruisti portare</i> , <i>alleluia:</i> <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i> <i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i> (total, 88cc. .)

<b>F. Cavalli</b> (*1626;†1690)	<b>J. B. Lully</b> (*1632;†1687)	<b>M. A. Charpentier</b> (*1643;†1704)
(C) <i>Regina caeli</i> (9cc.) (3/2) <i>laetare, alleluia:</i> (12cc.) (C) <i>Regina caeli</i> (4cc.) (3/2) <i>laetare, alleluia:</i> (12cc.) (C) <i>Regina caeli</i> (5cc.) (3/2) <i>laetare, alleluia:</i> (11cc.) (C) <i>Quia quem meruisti</i> <i>portare, alleluia:</i> (15cc.)	(3/4) <i>Regina caeli laetare</i> , <i>alleluia:</i> (30cc.) (C) <i>Quia quem meruisti portare</i> , <i>alleluia:</i> <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i> (51cc.) (2/2) <i>Ora pro nobis Deum</i> , (21cc.) (3/4) <i>alleluia.</i> (42cc.)	(ϕ) <i>Regina caeli laetare</i> , <i>alleluia:</i> (3/4) <i>laetare, Regina caeli</i> <i>laetare, alleluia:</i> (ϕ) <i>Quia quem meruisti</i> <i>portare, alleluia:</i> <i>Resurrexit sicut dixit</i> , <i>alleluia:</i>

(3/2) <i>Resurrexit sicut dixit</i> , (8cc.) (C) <i>alleluia</i> : (4cc.) (3/2) <i>Resurrexit sicut dixit</i> , (6cc.) (C) <i>alleluia</i> : (4cc.) (3/2) <i>Resurrexit sicut dixit</i> , (6cc.) (C) <i>alleluia</i> : <i>Ora pro nobis Deum, alleluia</i> . (32cc.) (total, 128cc. )	(total, 141cc. )	<i>Ora pro nobis Deum, alleluia</i> . (total, 81cc. )
--	------------------	--

<b>J. de Torres</b> (*1670;†1738)	<b>J. Rodrigues</b> (*1700;†1751)	<b>W. A. Mozart</b> (*1756;†1791)
(C) <i>Regina caeli laetare, alleluia</i> : <i>Quia quem meruisti portare, alleluia</i> : <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia</i> : <i>Ora pro nobis Deum, alleluia</i> . (total, 43cc. )	(3/2) <i>Regina caeli laetare, alleluia</i> : (15cc.) (C) <i>Quia quem meruisti portare, alleluia</i> : <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia</i> : <i>Ora pro nobis Deum, alleluia</i> . (51cc.) (total, 65cc. )	(C) <i>Regina caeli laetare, alleluia</i> : <i>Quia quem meruisti portare, alleluia</i> : <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia</i> : <i>Ora pro nobis Deum, alleluia</i> . <i>Regina caeli laetare, alleluia</i> : <i>Quia quem meruisti portare, alleluia</i> : <i>Resurrexit sicut dixit, alleluia</i> : <i>Ora pro nobis Deum, alleluia</i> . (total, 156cc. )

11) Pel que fa a l'àmbit de les veus i les parts que intervenen a les *Regina caeli* comparades (i tal com es mostra a la taula següent), hi ha un cert equilibri pel que fa a les obres dels compositors forasters —entre la 9a i la 14a—; en canvi, a les obres verdunines es denota més diferenciació, sobretot en el *Coro 2<sup>o</sup>*—entre la 4a i la 10a—, mentre que en el *Coro 1<sup>o</sup>* es manté entre la 6a a la 11a, un àmbit més reduït en la part del aguts, i en canvi, més baix en la parts dels greus. Es veu doncs un destacat equilibri entre totes les obres dels autors forasters, ja siguin anteriors, coetanis i posteriors, enfront a les tres obres verdunines, aquestes molt més reduïts pel que fa als àmbits de les veus. Aquest fet ens ve a mostrar que les capelles per a les que van compondre els autor les seves *Regina caeli*, podien disposar de cantors amb més bones aptituds i

extensió de veu [?], cantors professionals tots ells, mentre que el que es pot desprendre de la lectura dels àmbits de les tres obres verdunines, és que els cantors de les capelles per a les que foren compostes aquestes antífones, possiblement no fossin uns cantors tant destres com els de la resta de compositors [?]. En aquest sentit, vegeu la següent taula.

**Taula 95**

<b>G. Aichinger</b>	[Soprano] Mi 3 - Fa 4 9a m [Alto] La 2 - Do 4 10a M Tenor Mi 2 - Fa 3 9a M [Basso] La 1 - Do 3 10a m		
<b>E. de Brito</b>	Tiple Do 3 - Re 4 9a M Alto Fa 2 - La 3 10a M Tenor Do 2 - Fa 3 11a j Baxo Fa 1 - Sib 2 11a j		
<b>G. Rovetta</b>	Canto Do 3 - Fa 4 11a j Tenor Fa 1 - Do3 11a j		b. c. Fa 1 - Do 3 12a j
<b>F. Cavalli</b>	Alto Sol 2 - Sib 10a m Tenore Mib 2 - Sol 3 10a M Basso Sol 1 - Do 3 11a j		b. c. Sol 1 - Do 3 11a j
<b>J. B. Lully</b>	[Cantus] Re 3 - Sol 4 11 a j [Cantus] Re 3 - Fa 4 10a m [Haute-contre] Re 3 - Mi 4 9a M		b. c. Re 1 - Mi 3 16a M
<b>M. A. Charpentier</b>	Dessus I Fa 3 - Sol 4 9a M Dessus II Fa 3 - Sol 4 9a M		b. c. Fa 1 - Do
<b>J. Prim</b>	<b>Coro 1º</b> Tiple Re 3 - Mib 4 9a m	<b>Coro 2º</b> Tiple Fa 3 - Re 4 6a m Alto Do 3 - Fa 3 4a j Tenor Re 2 - Re 3 8a j Bajo Fa 1 - La 2 10a M	acomp. Fa 1 - Sib 2 11a j
<b>I. Escorihuela</b>	<b>Coro 1º</b> Tiple 1º Do# 3 - Fa 4 11a dis Tiple 2º Re 3 - Re 4 8a j Tiple 3º Fa# 3 - Mib 4 7a dis Tenor Do 2 - Re 3 9a M	<b>Coro 2º</b> Tiple Re 3 - Fa# 4 10a M Alto Do 3 - Fa# 3 4a j Tenor Mi 2 - Re 3 7a m Bajo Fa 1 - Sol 2 9a M	acomp. Fa 1 - Sol 2 9a M
<b>P. J. Viñes</b>	<b>Coro 1º</b> Tiple 1º Mi 3 - Re 4 7a m Tiple 2º Re 3 - Re 4 8a j Alto La 2 - Fa 3 6a m Tenor La 1 - Do 3 10a m	<b>Coro 2º</b> Tiple Mi 3 - Do 4 10a M Alto Fa 2 - Fa 3 8a j Tenor Fa 2 - Re 3 6a M Bajo Fa 1 - Fa 2 8a j	acomp. Fa 1 - Sol 2 9a M
<b>J. de Torres</b>	<b>Coro 1º</b> Tiple Do 3 - Sol 4 9a m	<b>Coro 2º</b> Tiple Do 3 - Re 4 9a M Alto Sib 2 - La 3 9a M	b. c. Mi 1 - Do 3 13a m



				<i>Tenor</i> Mi 2 - Fa 3 9a m <i>Bajo</i> Re 1 - Do 3 14a m	
<b>J. Rodrigues</b>	<i>[Tiple]</i> Mi 3 - Fa 4 9a m <i>Alto</i> La 2 - Si 3 9a M <i>Tenor</i> Mi 2 - Fa 3 9a m <i>Bajo</i> Sol 1 - Do 3 11a j				b. c. Mi 1 - La 2 11a j
<b>W. A. Mozart</b>	<i>Soprano</i> Do 3 - Sol 4 11a j <i>Alto</i> La 2 - Do 4 10a m <i>Tenore</i> Si 1 - Fa 3 12a dis <i>Basso</i> Sol 1 - Do 3 11a j				2 oboi, trombone, timpani, 2 violino, basso ed organo  Fa 1 - Re 5 27a M



### ***Salve Regina:***

La darrera de les quatre antífones marianes majors —segons el seu ús en el cicle litúrgic— és la *Salve Regina*, i molt possiblement aquesta antífona —de les quatre antífones marianes majors— sigui la que més s’ha musicat, tant en l’època que estem tractant, com en altres d’anteriors i posteriors. Podria haver anat creixent l’atenció sobre aquesta antífona, concebuda principalment per al temps litúrgic que es troba entre la Pentecosta i l’Advent —un llarg període de temps d’uns sis mesos (de maig / juny a desembre) — potser per tal de donar protagonisme a un temps litúrgic, mancat, en certa manera, d’aspectes destacats dins el calendari cristià —Advent, Nadal, Quaresma, Pasqua, Pentecosta...—, a excepció de la festivitat de Corpus i l’Assumpció (15 d’agost). S’ha de tenir en compte doncs, que durant aquest espai de temps, dins el calendari litúrgic no hi ha massa festivitats marianes destacades, apart de la festa de

l'Assumpció de Maria , una festivitat que juntament amb la de la Concepció —8 de desembre— són les dues festes marianes per excel·lència<sup>846</sup>.

Així doncs, per tal de poder comprendre la destacada rellevància que prengué la *Salve Regina*, i la quantitat de música monòdica i polifònica existent, s'ha de tenir present tres aspectes ben destacats: 1) el llarg període de temps sense massa rellevància cristològica —de juny a desembre—; un llarg període on la *Salve Regina* tenia un destacat paper com a cant final de les *Completes*, per tant doncs, els compositors en componien de noves per tal de no haver de repetir les mateixes amb certa assiduitat. 2) La festa de l'Assumpció, una de les dues més destacades del calendari marià fins a dates ben recents. La manca de festivitats rellevants comportava que les que ja es duïen a terme fossin més destacades i es visquessin amb més pompa i lluïment, raó per la qual els cants podien ser molt més lluïts. 3) Que moltes esglésies tenien i tenen per patrona a Santa Maria —com és el cas de Verdú—; així doncs, la festivitat de la patrona local es mereixia una festa molt reeixida i lluïda, i en aquesta aspecte, l'antífona “del temps” —la *Salve Regina*— esdevenia una mostra de devoció i exaltació mariana per part de la comunitat parroquial. 4) El fet que els mestres de capella / compositors, en aquest llarg període de l'any no estiguessin “gaire” ocupats en l'àmbit eclesiàstic; possiblement tindrien poca feina pel que fa a la preparació (la composició, els assaigs, la preparació i supervisió dels fulls volants dels *villancicos*, etc.) de la seva participació en les festes del temps. En aquest sentit, i tenint present el que s'acaba d'esmentar, en el fons verduní s'hi troben 33 *Salve Regina*, un nombre prou destacat si es compara amb les 19 *Alma Redemptoris mater*, 16 *Regina caeli*, i 8 *Ave Regina*; així doncs, les obres verdunines de la Biblioteca de Catalunya —M 1168, M 1637 i M 1638— són una clara mostra del que

---

<sup>846</sup> Tot i que la festivitat prem més importància a partir de la segona meitat del XIX, arrel de la definició del dogma per part de Pius IX, en la seva butlla *Ineffabilis Deus* del 8 de desembre de 1854.

succeïa a les capelles musicals eclesiàstiques pel que fa a l'ús i la pràctica que se'n feia de les antífones marianes majors durant el curs de l'any litúrgic.

Concretament, en els tres manuscrits musicals verdunins s'hi troben trenta-tres *Salve Regina* entre quatre i deu veus: una obra a 4 veus, de Miguel Tello<sup>847</sup>; cinc obres a 5 veus de Joan Prim<sup>848</sup>, Francesc Soler<sup>849</sup>, i anònima<sup>850</sup>; vuit a 6 veus, de Bargués<sup>851</sup>, Magí Nuet<sup>852</sup>, Joan Cererols<sup>853</sup>, Anton Font<sup>854</sup>, i Francesc Soler<sup>855</sup>; una a 7 veus, d'Anton Font<sup>856</sup>; dotze a 8 veus, de Benet Buscarons<sup>857</sup>, de Joan Cererols<sup>858</sup>, d'Anton Font<sup>859</sup>, de Miquel Selma<sup>860</sup>, de Lluís Torres<sup>861</sup>, Pedro Juan Viñes<sup>862</sup>, i de Francesc Soler<sup>863</sup>; quatre a 9 veus, de Sebastià Bosquet<sup>864</sup>, i d'Anton Font<sup>865</sup>; i dues a 10 veus, de Gabriel Argany<sup>866</sup>, i Francesc Soler<sup>867</sup>.

En el capítol referent a l'anàlisi de les composicions —capítol v—, es va triar cinc *Salve Regina*, dues més que en les altres tres antífones marianes majors, per tal que, de manera exponencial, fossin analitzades i se'n pogués extreure més dades i dur a terme un estudi més ampli d'aquesta antífona. En la següent taula, i tal com ja s'ha fet a

---

<sup>847</sup> M 1168, pp.628-630 (estudiada en el present treball).

<sup>848</sup> M 1168, pp.770-772; M 1637-I/29; M 1637-III/17 - v/16 - VI/28; M 1637-II/58. Moltes de les obres de Joan Prim estan escrites a 5 veus, i les de Magí Nuet, a 6 veus. Podria tractar-se del prototipus de veus que solia haver-hi a l'església verdunina, exceptuant les festivitats solemnes, què, com s'ha vist, es llogaven cantors si músics forasters.

<sup>849</sup> M 1637-VI/19-VII, 13.

<sup>850</sup> M 1637-II/57, 58.

<sup>851</sup> M 1168, pp.177-186.

<sup>852</sup> M 1168 pp.174-177.

<sup>853</sup> M 1637-IV/19.

<sup>854</sup> M 1637-I/16; M 1637-I/22.

<sup>855</sup> M 1638, pp.425-426; M 1638, pp.439-440.

<sup>856</sup> M 1637-I/30-V/13-VI/9.

<sup>857</sup> M 1168, pp.374-376.

<sup>858</sup> M 1168, pp.374-376; M 1637-I/17-IV/8, 16.

<sup>859</sup> M 1168, pp.302-307; M 1638, pp.137-145.

<sup>860</sup> M 1168, pp.296-302 (estudiada en el present treball); M 1637-I/17-IV/16, 17.

<sup>861</sup> M 1168, pp.560-563 (estudiada en el present treball) M 1637-VII/1.

<sup>862</sup> M 1168, pp.422-425 (estudiada en el present treball).

<sup>863</sup> M 1638 pp.130-132.

<sup>864</sup> M 1637-I/25.

<sup>865</sup> M 1168, pp.24-27 (estudiada en el present treball); M 1637-III/24-IV/17, 23, 27-V/9, 17-VI/10-VII/2; M 1637-III/22.

<sup>866</sup> M 1637-V/28.

<sup>867</sup> M 1637-V/28.

les tres antífones anteriors, es presenten alguns dels trets particulars de cadascuna de les cinc composicions estudiades per tal de veure'n els aspectes que siguin més significatius de les cinc obres i la seva comparació.

**Taula 96**

	<b>M. Tello</b> (fl.1657-1690)	<b>M. Selma</b> (1683)	<b>L. Torres</b> (1684)	<b>P. J. Viñes</b> (17. 2d)	<b>A. Font</b> (*1626- †1690)
Extensió	167 cc.	153 cc.	96 cc.	125 cc.	120 cc.
Durada (aprox.)	5.30'	5'	3'	4.15'	4'
Veus o parts	4	8	8 (5 + 3)	8	9
Plantilla	<i>Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º, Tenor; acomp.</i>	<b>Coro 1º:</b> <i>Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor;</i> <b>Coro 2º:</b> <i>Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acomp.</i>	<b>Coro 1º:</b> <i>Tiple;</i> <b>Coro 2º:</b> <i>tiple 1º de chirimia, tiple 2º de chirimia, bajo de sacabuche;</i> <b>Coro 3º:</b> <i>Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acomp.</i>	<b>Coro 1º:</b> <i>Tiple, Alto, Tenor, Bajo;</i> <b>Coro 2º:</b> <i>Tiple, Alto, Tenor, Bajo acomp.</i>	<b>Coro 1º:</b> <i>Tiple, Tenor;</i> <b>Coro 2º:</b> <i>Tiple, Alto, Tenor;</i> <b>Coro 2º:</b> <i>Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acomp.</i>
Seccions	6	8	4	5	6
Signe "indicial"	C - $\phi$ 3/2 - C	C	C	C	C
Temes o motius	23	17	8	12	17
Motius gregorians	1	1	-	2	1
Tons o modes (a la transcripció)	Re, per natura, en claus altes: 1r to	Re, per bemoll, en claus altes: 10è to transportat / 4t accidental segons Lorente	Sol, per bemoll, en claus altes: 1r to transportat	Sol, per bemoll, en claus altes: 1r to transportat	Sol, per bemoll, en claus altes: 1r to transportat
Participació dels coros	<b>Coro:</b> 100 %	<b>Coro 1º:</b> 79 %, <b>Coro 2º:</b> 58 %	<b>Coro 1º:</b> 60 %, <b>Coro 2º:</b> 53 %, <b>Coro 3º:</b> 58 %	<b>Coro 1º:</b> 86 %, <b>Coro 2º:</b> 51 %	<b>Coro 1º:</b> 68 %, <b>Coro 2º:</b> 60 %, <b>Coro 3º:</b> 49 %

En concret però, de les cinc obres analitzades en aquest treball es pot destacar pel que fa a l'extensió, que les cinc composicions no tenen un nombre aproximat de compassos, sinó que fluctua entre els 96 i els 167cc. (167, 153, 96, 125 i 120 respectivament)<sup>868</sup>. Òbviament, i en aquest sentit, es diferencia la durada de les composicions: la més extensa és la de Tello que, a 4 veus i amb 167cc. —la més minsa de veus i la més àmplia en extensió— sembla que sigui la més desenvolupada ja que en ella s'hi troben 23 motius o elements temàtics. En aquest sentit, es presenta una obra a poques veus —a 4—, però que conté un nombre elevat de motius temàtics, fe que aporta major flexibilitat a les melodies; com més cantors, més confusos es poden mostrar els elements temàtics, per altra banda, com més cantors hi hagi, hi haurà més cors, fet que aportarà més confusió en els temes. A la vegada, si l'obra disposa de menys cantors serà més fàcil “empastar” i unificar les veus i permetrà que el conjunt soni més acurat. Per contra, l'obra de Torres, per a 8 veus i amb 96cc. tan sols conté 8 temes o motius. Per tant, ens trobem que Tello fracciona el text en un nombre molt alt d'elements temàtics, mentre que Torres, amb el mateix text en redueix aquests elements a gairebé a una tercera part dels de Tello. Miquel Selma, en la seva obra, també a 8 veus, es manté proper a Tello pel que fa a l'extensió —153cc.—, però en canvi es limita tan sols a 17 temes o motius. I pel que fa a les *Salve Regina* dels altres dos autors, aquests tenen unes característiques similars: 125cc. en Viñes —a 8 veus— i 120cc. en Font —a 9 veus—; a la vegada, Font presenta 17 elements temàtics, i Viñes, tan sols 12. D'aquest mostreig se'n pot extreure que, com més veus contenen les *Salves* verdunines, menys destaquen per la seva profusió en motius o elements temàtics, fet què, en aquest sentit, pot venir a mostrar el caràcter dels *Coros 2<sup>o</sup>* i *3<sup>o</sup>* i la seva participació com a cors que repeteixen, redunden, reafirmen, i perquè no, a la vegada, s'oposen al *Coro 1<sup>o</sup>* en el

---

<sup>868</sup> Totes elles amb un tractament bicoral de 8 i 9 veus, mentre que la de Miguel Tello és monocoral, a 4 veus .

discurs de l'antífona, fet aquest que no succeeix a l'obra de Tello . Així doncs, aquest darer autor n'explota el text de manera destacada, aprofundint-ne en el tractament i variant-ne els moviments melòdics, mentre que els altres quatre autors n'exploten més l'ús dels diferents volums sonors que li presten els dos o tres cors en que es tan escrites les seves composicions més que no pas el desenvolupament temàtic que presenten.

Pel que fa a la relació d'aquestes antífonas amb els seus motius en *cant pla*, es pot veure que en quatre de les cinc antífonas aquesta relació hi és present; en tots els autors, excepte en Lluís Torres. No és d'estranyar aquest fet, ja que, com s'ha vist, és l'antífona que s'usa en una gran part de l'any i per tant, la més cantada i coneguda pels fidels, per la qual cosa, el simple recordatori de la melodia monòdica rememorava i situava als assistents a les celebracions a preveure i recordar el caràcter de la *Salve Regina*, és a dir, que posava en situació als oients.

Pel que fa al mode en que estan escrites les cinc composicions, aquestes no es mouen gairebé del 1r mode o to: Tello, en 1r mode (Re per natura i en claus altes): Selma, en 10è mode transportat (Re per bemoll en claus altes, o 4rt accidental segons Lorente); i els altres tres autors, Torres, Viñes i Font, en 1r to transportat (Sol per bemoll en claus altes). En el fons, els motius que es troben en les antífonas estudiades prenen l'incipit de la *Salve solemne*, aquesta escrita en 1r to, no trobant-se cap referència a la *Salve simple*, ja que aquesta és molt moderna (atribuïda al monjo de Solesmes Dom Joseph Pothier, a finals del segle XIX o els primers anys del XX)<sup>869</sup>. Amb tot això, podem concloure què existia veritablement una certa similitud en la manera d'escriure o de concebre aquest tipus d'obres, potser un “model” de composició no escrit o no ben conformat, però potser sí que sembla que hagi estat transmès de mestres a deixebles i que es va anar conreant una certa “manera”, una “pràctica”, a l'hora de musicalitzar el text de la *Salve Regina*. A la vegada,

---

<sup>869</sup> Vegeu el capítol *Al redós de les partitures objecte d'estudi*, al volum I d'aquesta tesi, p.465.

pel que fa als tons o modes en que estan escrites les *Salve Regina* estudiades, ja s'ha plantejat en la breu valoració de les tres antífones (pp.893-894), on es mostra que el to de Re, claus baixes, per natura, com a 1r to, i el to de Sol, en claus altes, per bemoll, com a 1r to transportat. És el més usat en aquesta antífona. Així doncs, aquests dos tons són els més emprats en les Salves verdunines, què com s'ha dit, justament corresponen al to de la *Salve Regina solemne en cant pla*, fet que les aproxima a la *Salve* originària, la *Salve* que, possiblement, hagi estat la més comuna i utilitzada en les festivitats.

Pel que fa al tractament i a l'explotació musical del text de l'antífona (un text fix i immutable), això sí, sempre de manera personal i intransferible, fa que el compositor sí que es diferenciï en cada una de les obres, i que cadascú tracti de manera individualitzada la seva feina. Aquesta evidència es pot comprovar en la següent taula, on es mostra de manera acolorida l'extensió del text dins de cada secció de les cinc *Salve Regina* analitzades.

**Taula 97**

M. Tello	M. Selma	L. Torres	P. J. Viñes	A. Font
(secció A, 29cc.) <i>Salve Regina,</i> (secció B, 32cc.) <i>mater</i> <i>miseri cordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra,</i> <i>salve.</i> <i>Ad te</i> <i>clamamus,</i> (secció C, 8cc.) <i>exsules, filii</i> <i>Hevae.</i> (secció D, 31cc.) <i>Ad te</i> <i>suspiramus,</i> <i>gementes et</i> <i>flentes</i> <i>in hac</i> <i>lacrimarum valle.</i>	(secció A, 39cc.) <i>Salve Regina,</i> <i>mater</i> <i>miseri cordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra,</i> <i>salve.</i> (secció B, 31cc.) <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii</i> <i>Hevae.</i> <i>Ad te</i> <i>suspiramus,</i> <i>gementes et</i> <i>flentes</i> <i>in hac</i> <i>lacrimarum valle.</i> (secció C, 45cc.) <i>Eia ergo,</i> <i>advocata nostra,</i>	(secció A, 16cc.) <i>Salve Regina,</i> <i>mater</i> <i>miseri cordiae:</i> (secció B, 11cc.) <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra,</i> <i>salve.</i> (secció C, 6cc.) <i>Ad te clamamus,</i> (secció D, 3cc.) <i>exsules, filii</i> <i>Hevae.</i> (secció E, 9cc.) <i>Ad te</i> <i>suspiramus,</i> (secció F, 7cc.) <i>gementes et</i> <i>flentes</i>	(secció A, 30cc.) <i>Salve Regina,</i> <i>mater</i> <i>miseri cordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra,</i> <i>salve.</i> (secció B, 25cc.) <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii</i> <i>Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et</i> <i>flentes</i> <i>in hac</i> <i>lacrimarum valle.</i> (secció C, 26cc.) <i>Eia ergo,</i> <i>advocata nostra,</i> <i>illos tuos</i>	(secció A, 18cc.) <i>Salve Regina,</i> <i>mater</i> <i>miseri cordiae:</i> (secció B, 17cc.) <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra,</i> <i>salve.</i> (secció C, 25cc.) <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii</i> <i>Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et</i> <i>flentes</i> <i>in hac</i> <i>lacrimarum valle.</i> (secció D, 18cc.) <i>Eia ergo,</i> <i>advocata nostra,</i>

<p>(secció E, 36cc.)  <i>Eia ergo,</i>  <i>advocata nostra,</i>  <i>illos tuos</i>  <i>miseriordes</i>  <i>oculos ad nos</i>  <i>converte.</i>  <i>Et Iesum,</i>  <i>benedictum,</i>  <i>fructum ventris</i>  <i>tui, nobis post hoc</i>  <i>exsilium ostende.</i>          (secció F, 31cc.)  <i>O clemens:</i>  <i>O pia:</i>  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>          (total, 167cc.)</p>	<p><i>illos tuos</i>  <i>miseriordes</i>  <i>oculos ad nos</i>  <i>converte.</i>  <i>Et Iesum,</i>  <i>benedictum,</i>  <i>fructum ventris</i>  <i>tui, nobis post hoc</i>  <i>exsilium ostende.</i>          (secció D, 37cc.)  <i>O clemens:</i>  <i>[O pia:]</i>  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>          (total, 153cc.)</p>	<p>(secció G, 9cc.)  <i>in hac</i>  <i>lacrimarum</i>  <i>valle.</i>          (secció H, 5cc.)  <i>Eia ergo,</i>  <i>advocata nostra,</i>          (secció I, 7cc.)  <i>illos tuos</i>  <i>miseriordes</i>  <i>oculos ad nos</i>  <i>converte.</i>          (secció J, 7cc.)  <i>Et Iesum,</i>  <i>benedictum,</i>  <i>fructum ventris</i>  <i>tui,</i>          (secció K, 4cc.)  <i>nobis post hoc</i>  <i>exsilium</i>  <i>ostende.</i>          (secció L, 4cc.)  <i>O clemens:</i>          (secció M, 4cc.)  <i>O pia:</i>          (secció N,          11cc.)  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>          (total, 96cc.)</p>	<p><i>miseriordes</i>  <i>oculos ad nos</i>  <i>converte.</i>          (secció D, 15cc.)  <i>Et Iesum,</i>  <i>benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui,</i>  <i>nobis post hoc</i>  <i>exsilium ostende.</i>          (secció E, 31cc.)  <i>O clemens:</i>  <i>O pia:</i>  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>          (total, 125cc.)</p>	<p><i>illos tuos</i>  <i>miseriordes</i>  <i>oculos ad nos</i>  <i>converte.</i>          (secció E, 12cc.)  <i>Et Iesum,</i>  <i>benedictum,</i>  <i>fructum ventris</i>  <i>tui, nobis post hoc</i>  <i>exsilium ostende.</i>          (secció F, 32cc.)  <i>O clemens:</i>  <i>O pia:</i>  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>          (total, 120cc.)</p>
---	---	---	---	--

Les cinc *Salve Regina* estudiades són —dins les composicions analitzades del “Fons Verdú”— les antífones que presenten més complexitat en el moment de copsar-ne el seu desglossament en seccions; això és degut a que no segueixen cap pauta o patró establert a l’hora de seccionar-ne el text. Sí que en algun fragment molt concret del text, on aquest es mostra força delimitat, s’hi poden trobar certes convergències entre algunes obres, com ara, quan el text diu: “*Salve Regina [...] nostra salve*”, o “*Ad te clamamus [...] lacrimarum valle*”, o també en “*Eia ergo [...] exilium ostende*”, o bé en “*Eia ergo [...] ad nos coverte*”, i en “*Et Iesum [...] exilium ostende*”. En aquests casos, sempre són dues obres distintes les que arriben a coincidir. Ara bé, allà on sí coincideixen quatre de les cinc obres estudiades —Tello, Selma, Viñes i Font—, és justament en el final de l’antífona, quan el text diu “*O clemens [...] Virgo Maria*”. On, a més, l’extensió dels



compassos d'aquesta secció es troba de manera molt igualada en les quatre antífoes, justament, amb 31, 31, 32 i 37cc. en Tello, Viñes, Font i Selma respectivament. És com si els autors coincidissin en l'extensió de les aclamacions finals a Maria, com si es tractés del resum final de l'obra, com un "comiat" realçant-ne les seves virtuts de clement, piadosa, dolça, esperant i anhelant poder rebre la seva gràcia, la seva intercessió.

Tot i el que s'acaba d'exposar, les obres de Viñes i Font coincideixen en totes les seccions excepte en la primera de Viñes —secció A—, que en Font es fracciona en les seccions A i B; per tant doncs, Pedro Juan Viñes presenta l'obra en cinc seccions mentre que Font ho fa en sis, restant doncs de la següent manera:

1) En Viñes: A/ "Salve Regina [...] nostra salve", B/ "Ad te clamamus [...] lacrimarum vallae", C/ "Eia ergo [...] ad nos converte", D/ "Et Iesum [...] exilium ostende", i E/ "O clemens [...] Virgo Maria"

2) En Font: A/ "Salve Regina, mater misericordiae", B/ "Vita [...] nostra salve", C/ "Ad te clamamus [...] lacrimarum vallae", D/ "Eia ergo [...] ad nos converte", E/ "Et Iesum [...] exilium ostende", i F/ "O clemens [...] Virgo Maria".

Per tant doncs els dos autors entenen d'igual manera el fraccionament del text, la seva estructura poètica i simbòlica, i l'estructuren de manera similar (excepte a l'inici). Aquest fet permet pensar en que la seva musicalització, més continguda a l'esquema original del text, no es presenta de manera tan trencadora (innovadora), sinó que es manté en un context més "oficial", no tant novedós.

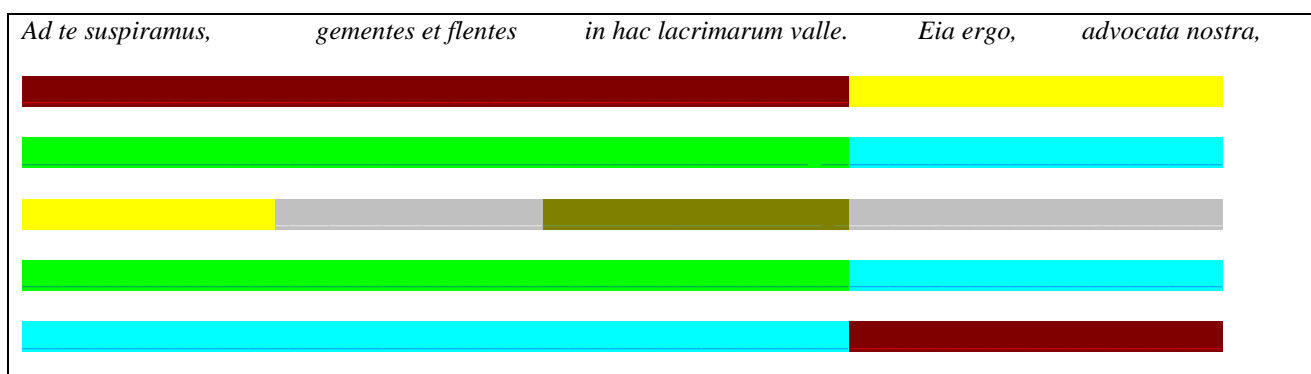
Les altres seccions que coincideixen són: 1/ entre Tello i Selma (seccions E i F del primer, amb C i D del segon). 2/ Entre Selma i Font (seccions B i D del primer, amb C i F del segon). 3/ Entre Torres i Font (la secció A en els dos autors). 4/ I entre Viñes i

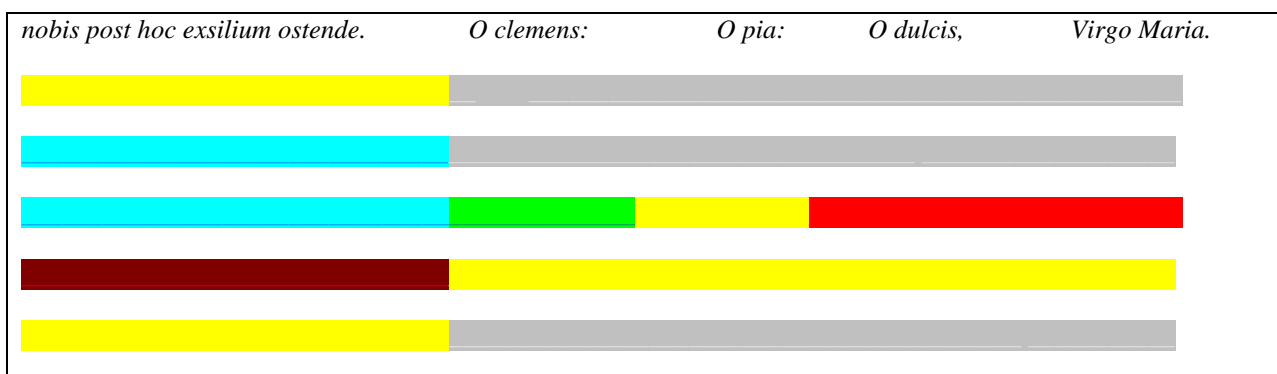
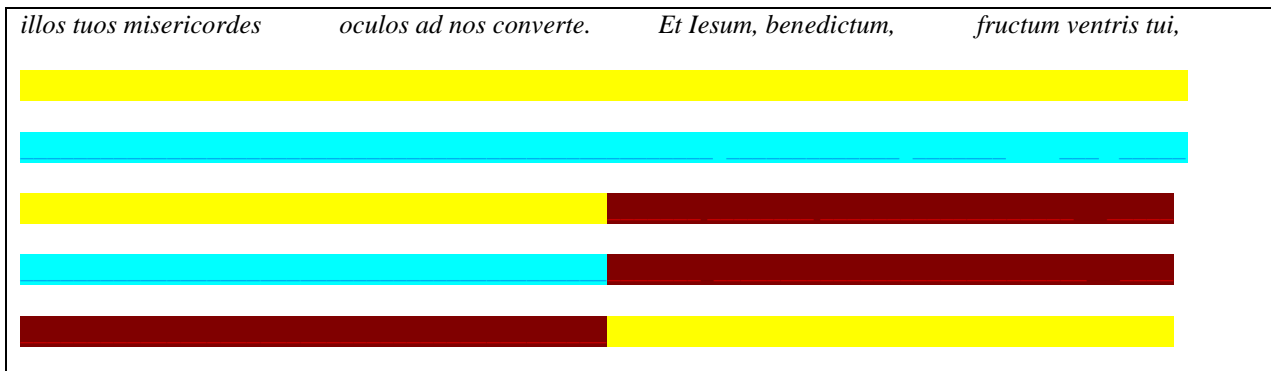
Font les seccions que ja s’han esmentat (B, C, D i E en el primer, amb C, D, E i F del segon).

Per tant doncs, a part d’aquestes coincidències, la resta de seccions es presenten de manera ben diferenciada, fet que aporta una particularitat al conjunt de les *Salve Regina* i que permet veure que són obres creades per la pròpia iniciativa dels autors, és a dir, que no s’han vist “acollades” per uns acotaments textuais que delimitin i seccionin per ells mateixos les diferents parts — com ja s’ha vist clarament en la comparativa de les *Regina caeli* anteriors, on la versificació del propi text en marcava les seccions musicals—.

Tot i així, sí que en les cinc antífones hi ha uns punts on sí que coincideixen, sinó totes, moltes de les seccions, uns punts d’inflexió o de coincidències que estipulen les obres en àmplies seccions. A la taula següent, es veu de manera acolorida l’extensió de les seccions musicals en els cinc autors: Tello, Selma, Torres, Viñes i Font.

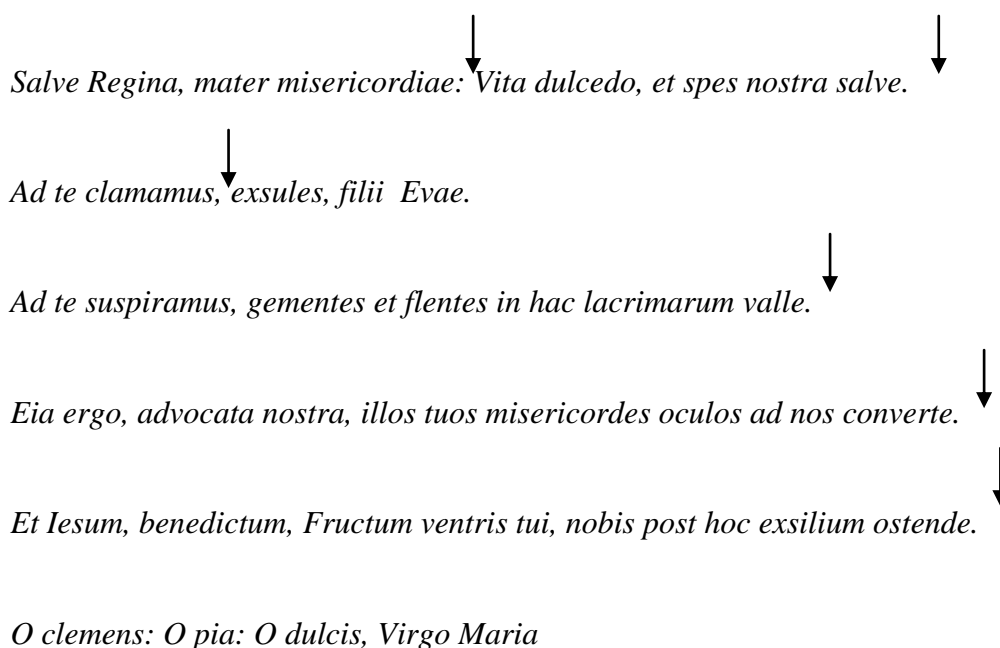
**Taula 98**





Com es pot veure, algunes de les seccions són coincidents, mentre que altres no ho són. Aquest fet ens permet percebre, de manera general, com els autors marquen a grans trets un punts d'intersecció on s'acaben i on comencen les seccions, els punts de coincidència d'inici i de final de les seccions. Aquests punts es troben exactament entre “misericordiae” i “Vita”, on coincideixen dos dels cinc autors; també entre “nostra salve” i “ad te clamamus”, on coincideixen quatre dels cinc autors; entre “clamamus” i “exsules”, on coincideixen dos autors; entre “valle” i “eia ergo”, aquí **coincideixen tots els autors**; entre “nos converte” i “et Iesum”, on coincideixen tres dels cinc compositors; i entre “ostende” i O clemens”, on de nou coincideixen **tots els autors**. Aquests punts de coincidència es presenten normalment al final de les frases del text, coincidint en els canvis de secció. Vegeu en el gràfic següent els punts d'intersecció on es produeixen les coincidències esmentades de les distintes veus.

### Gràfic 48



Així doncs, es veu clarament que hi ha tan sols dos punts d'intersecció on coincideixen els cinc compositors: entre “valle” i “eia ergo”, just a la meitat de l’obra, i abans de les aclamacions finals entre “ostende” i O clemens”. Així doncs, en aquesta taula anterior es veu que entre els cinc autors hi ha més coincidències que el que es veia en l’altra taula més anterior, on es mostraven les seccions particulars —relació text/música— de cadascun dels compositors.

Passant ara a les composicions en particular, es pot dir que, en la *Salve Regina* de Miguel Tello es veu com l’autor, fracciona l’obra —de 167cc.— en sis seccions, en principi, irregulars (29, 32, 8, 31, 36 i 31cc.). Tanmateix, les seccions de l’obra contenen totes un nombre similar de compassos, entre 29 i 36 —exceptuant la secció C, tan sols de 8cc.—, per tant doncs, sembla ser que l’autor n’equilibra les seccions pel que fa a la seva extensió. Ara bé, la secció C, la de 8 compassos i que contrasta amb les altres seccions, sembla en certa manera desproporcionada —8 enfront de 29-36cc.—, però aquest fet arriba a tenir la seva lògica (com més endavant es veurà en tractar els signes de compàs). Aquesta secció de 8cc. ve a representar “els desterrats”, els que

“estan fora”, els que han “perdut el camí”, i és justament l’únic lloc del text on es canvia de signe “indicial”, de “C” a “ $\frac{3}{2}$ ”, venint a representar justament això, els que són “diferents”, els que “estan fora”, “desterrats”. El que més destaca de l’obra de Tello és la primera secció —A— on tan sols s’hi troben les dues paraules de la salutació inicial, “Salve Regina” (“hola Reina”). Ara bé, Tello, en aquesta secció hi dedica 29 compassos de música, mentre que en la secció més extensa, la E —“Eia ergo [...] exilium ostende”—, amb sis frases textuais, hi dedica 36cc. (6 x 6)<sup>870</sup> de música. Per tant, a l’autor l’interessa destacar en bona mesura la salutació mariana molt més que cap altra part dels text. I les altres tres seccions, de 32, 31 i 36cc. no suposen massa rellevància textual —són quasi testimonials, amb uns textos seguits, sense massa pretensions, i sense canvis—, però amb una certa importància musical, ja que, en el fons, condensen musicalment els aspectes destacats de l’antífona: “mare misericordiosa”, “vida”, “esperança nostra”, a tu clamem, sospirem i gemeguem”, “advocada”, “tu que tens ulls misericordiosos”, advocada nostra”, etc., en el fons el que ve a ser el missatge de tota l’obra.

A la vegada, Miquel Selma, en la seva antífona en fa una dissecció molt equilibrada del material que presenta; pràcticament, les seccions són molt aproximades en nombre de compassos (39 – 31 – 45 i 37). Tot i així, la segona secció —la B— i la tercera —la C—, tot i tenir nombres de compassos diferents —31 i 45—, són coincidents, ja que, la secció B conté cinc versos en 31 cc., mentre que la secció C en conte sis en 45cc., fet que no s’allunyen tant l’una de l’altra, sinó que són relativament properes, creant així un equilibri en la relació frases/seccions.

Sí que aquest autor es mostra més generós en la musicalització de les tres aclamacions finals —la secció D—, concretament, amb 37cc. per tan sols vuit paraules.

---

<sup>870</sup> De nou el nombre 6, fent referència a Maria.

Aquí, Miquel Selma, tal com succeeix en Tello, Viñes i Font, explota musicalment aquesta darrera secció donant-li una àmplia extensió, per tal de mostrar l'aclamació i l'admiració fins a Maria, com si es tractés del resum de tota l'antífona. En aquest sentit, les vuit paraules d'aquesta secció de 37cc. contrasten en bona mesura amb les vint-i-dues paraules de la secció anterior —la C—, amb 45cc., per tant, aquí Selma n'ha dilatat l'exposició de l'admiració envers Maria, per tal de fer-la més entenedora i assumida de cara als fidels, i per a que hi resti —com si d'una lliçó de catequesi es tractés— en el seu interior i l'assimili i interioritzi.

La *Salve Regina* de Lluís Torres, és la que es mostra més fraccionada, com si es tractés d'un mosaic o de pinzellades, on l'autor ha volgut seccionar el text cada una o dues frases, creant una obra gairebé puntillista, atomitzada, on es van succeint les breus seccions; i amb breus elements o interludis instrumentals per part de les dues xeremies i el sacabutx. De tal manera, que és com si l'autor hagués deixat un espai en blanc, un espai on intervenen els instruments per tal de deixar que la música instrumental condueixi al fidel i oient a una breu reflexió del que han cantat els dos *coros*. Així doncs, Lluís Torres, en dosifica la informació que aporta el text de l'antífona, creant-ne frases breus, entre 3 i 9 compassos, des de on el text diu “Ad te clamamus” fins a “O pia” —de la secció C a la M—, per tal que aquest text, més aviat “desgranat”, vagi entrant en la consciència de l'oient. Ara bé, les dues seccions inicials —A i B—, de 16 i 11 cc., venen a ser la llarga salutació “Salve Regina [...] nostra salve” que contrasta amb les onze seccions següents. A la vegada, Lluís Torres, clou amb la darrera secció —la N—, en aquest cas d'11cc. Una secció que lliga perfectament amb la segona secció —la B—, ja que les dues seccions d'11cc. cadascuna, tracten la “dolçor” de Maria: en la secció B, “Vita **dulcedo**, et spes nostra salve”; i en la darrera secció, “O **dulcis**, Virgo Maria”. En aquest sentit, les dues seccions podrien anar perfectament unides entre elles,

ja que tracten la mateixa característica mariana. A la vegada, i tenint present que ambdues seccions es mostren equilibrades —amb 11cc. cadascuna—, val a dir que entre aquestes dues seccions s’hi troben emmarcades les altres seccions del text —C, D, E, F, G, H, I J, K, L i M—, que en venen a resultar també 11 seccions. Resumint doncs, Torres presenta la salutació de 16cc. i després es troba el recurrent tema de la “dolçor” amb 11cc. en cada secció i separades per les 11 seccions internes. En aquest punt s’hi pot trobar el simbolisme dels 11 apòstols (tots menys el traïdor, Judes), els 11 “amics” de Crist; també com el simbolisme de l’Església: els cristians abraçats i envoltats (pel davant i pel darrera) per la “dolçor” de Maria, la “Mare” dels cristians.

Sens dubte, a l’obra de Torres, el que aparentment, en un primer estadi semblava ser una composició desorganitzada, ara, un cop analitzada, ve a ser una excel·lent mostra del seu bon “saber fer” musical, on l’autor experimenta amb la fragmentació i l’aportació de les parts vocals i instrumentals, arribant a crear una composició “novedosa”, trencadora i que gens s’assembla a les altres quatre *Salve Regina* que aquí es treballen.

En canvi, Pedro Juan Viñes, és un autor (com ja s’ha vist anteriorment en la seva *Regina caeli*) molt més contingut, dels que anomenaríem “escolàstics; en aquest sentit, en secciona l’antífona en cinc blocs, donant idèntica importància a la salutació que a l’aclamació final (30cc. a l’inici envers els 31cc. del final). Les dues seccions centrals —B i C—, amb 25 i 26cc. respectivament, venen a ser purament descriptives i exalcen els atributs de Maria; en canvi, com també es veurà en l’antífona de Font, la quarta secció —la D— esdevé la menys elaborada. En aquest punt, el text ve a dir “i després d’aquest desterrament, mostra’ns Jesús, fruit beneït del teu ventre”, un tret que clama a Maria la seva intercessió per sortir de l’exili, i quan això hagi estat, mostra’ns el teu Fill, el Salvador, però, en el fons, és Maria qui ha d’ajudar a sortir del “desterrament”. Per

tant, no és d'estranyar que el que realment sigui important del text de l'antífona sigui la lloança i l'aclamació a Maria, més que el fet de mostrar-nos a Jesús, a qui el fidel ja veurà després (un cop, com a pecador alleugerit, hagi sortit del "forat" en que ha caigut).

Anton Font organitza també de manera més racional la musicalització del text, amb unes seccions inicials —A, B C i D— de manera proporcionada, amb 18, 17, 25 i 18cc. respectivament. Això ho duu a terme quan tracta dels atributs de Maria; en canvi, quan s'esmenta el fet de ser la Mare de Jesús —en la secció E—, i amb tan sols 12cc., hi passa més aviat de puntetes, sense voler-li donar massa transcendència al fet de Maria "la Mare", com si volgués que fos molt més destacat el paper de Maria "Reina", que el de Maria "Mare". Tanmateix, després, a l'aclamació mariana es torna a mostrar més actiu, ara amb 32cc. Però tot i així, tracta diferent l'inici i el final de l'obra: al final reuneix vuit paraules del text (en el fons quatre frases bisil·làbiques) durant 32cc.; mentre que en la salutació inicial es manté de manera més restringida, fet que no s'ha vist en els altres autors, exceptuant a Torres.

Per tant doncs, l'estructura de la relació text/música de les cinc antífonas estudiades ens ve a mostrar una certa similitud entre elles, emprant encara la fragmentació del text segons la intencionalitat i el significat i simbolisme d'aquestes. Per contra, però, ens hem trobat amb un autor "novedós", que trenca l'estructura, més o menys similar de les altres quatre obres, i la presenta de forma molt més fragmentada, com si la donés a "cullerades", mica a mica, per tal que "paeixi", "digereixi" el millor possible per part dels fidels, i que arribi a assumir-me plenament. En definitiva, una excel·lent mostra, aquesta antífona en concret, de la intencionalitat musical i narrativa del barroc hispànic que contrasta amb les altres quatre *Salve Regina* que es mantenen més dins la forma de les antífonas verdunines vistes fins aquí.



Les cinc *Salve Regina* estudiades estan escrites exclusivament amb signe de compàs de mig cercle, en “C” (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*), exceptuant-ne l’antífona de Miguel Tello, on l’autor hi introdueix de manera minsa un canvi cap al signe “ $\phi 3/2$ ” —*compàs partit de proporció major*—. A la taula següent es mostra gairebé de manera monocolor les cinc antífones i els signes “indicials” de cadascuna. Curiosament, totes presenten el mateix signe, és a dir, que els compositors han preferit no canviar el “pols” durant el transcurs de les obres a excepció de Tello, que ho fa només en el moment que el text diu justament “exules, filii Hevae” (“els desterrats, fills d’Eva”), com si el trencament del compàs —ara en “ $\phi 3/2$ ”— vingués a representar aquest desterrament, com si es tractés dels que són “apartats”, els “desterrats”, “els rebutjats” —els que no estan dins el signe comú de “C”—; els que no segueixen el camí “únic” i que posteriorment s’apropen clamant i pregant a Maria (“at te suspiramus, gementes et flentes”, “a tu sospirem, gemegant i plorant. Aquest trencament del signe cap al *compàs partit de proporció major*, actua com una mena de subratllat musical dins el discurs compositiu, que en realça i emfatitza el significat d’aquest fragment del text; un canvi què, sens dubte, no passava desapercebut als oients i als fidels a la celebració litúrgica. Vegeu a la següent taula el que s’acaba d’esmentar.

**Taula 99**

<b>Miguel Tello</b>	<b>Miquel Selma</b>	<b>Lluís Torres</b>	<b>Pedro Juan Viñes</b>	<b>Anton Font</b>
(C) <i>Salve Regina</i> , mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus,(61cc.) $\phi 3/2$ exsules, filii Hevae. (8cc.)	(C) <i>Salve Regina</i> , mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.	(C) <i>Salve Regina</i> , mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.	(C) <i>Salve Regina</i> , mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.	(C) <i>Salve Regina</i> , mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.

(C) <i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria. (98cc.) (total, 167cc.)</i>	<i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens: [O pia:] O dulcis, Virgo Maria. (total, 153cc.)</i>	<i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria. (total, 96cc.)</i>	<i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria. (total, 125cc.)</i>	<i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende. O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria. (total, 120cc.)</i>
---	---	--	---	---

No deixa d'estranyar el fet que totes les obres estudiades tinguin el mateix signe "indicial" —"C"— i es mantingui, a la vegada —llevat d'una breu excepció en Tello, tan sols tres paraules, però amb un significat molt rellevant (la Santíssima Trinitat)—, totes les composicions sota aquest mateix signe. De les trenta-tres *Salve Regina* del fons verduní, la majoria d'elles, en concret vint-i-cinc, es troben escrites en el signe de "C", i les vuit restants, s'inicien en "C", i els segueix "C3/2", o bé "ø3/2" i retorna a "C". Aquest fet ve a significar, doncs, que habitualment aquesta antífona s'escrivia en un sol signe "indicial", sense cap, o amb un sol canvi en el transcurs de l'antífona<sup>871</sup>.

La plantilla vocal i/o instrumental que aquestes obres presenten no sobresurt del que és habitual en el període del barroc musical en que han estat escrites les composicions; això és, un *Coro 1º* a una, a dues o a quatre veus o parts, i un *Coro 2º* a tres o a quatre veus; donant més importància, a nivell de participació, al *Coro 1º* que al

<sup>871</sup> A excepció de la *Salve* d'Anton Font a 8 veus, antífona que es troba a l'M 1638, del "Fons Verdú", i on la successió del canvi de signe segueix la següent estructura: C – ø3/2 – C – ø3/2 – C. En aquesta estructura es mostra de nou un eix vertebrador pel que fa als signes "indicials", amb el segon signe de "C" com a eix: C – ø3/2 ← C → ø3/2 – C.

*Coro 2º* (segons els percentatges d'intervencions que ja s'han vist a la taula general), i un *Coro 3º* en Torres i Font, aquest a quatre veus. Totes les obres estan escrites a parts vocals, excepte en l'obra de Lluís Torres, on s'especifica la intervenció d'un *coro* instrumental —el *Coro 2º*—, amb dues xeremies i un sacabutx. A més, entre aquestes obres s'hi troba l'antífona de Miguel Tello, escrita per a un sol *coro*, antífona, on totes les parts o veus del *coro* hi participen durant tota l'obra —al 100%—. Per tant doncs, tenint en compte aquests aspectes, es pot dir que l'obra de Selma, la de Viñes i la de Font, entre el *Coro 1º* i el *coro* que fa de *tutti* —el *Coro 2º* en Viñes i el *Coro 3º* en Font—, s'hi troba una diferència en les intervencions d'un 20% entre Selma (79% a 58%) i Font (68% a 49%), i d'un 24% en Viñes (86% a 51%), fet aquest que els dona una certa proximitat entre ells o entre els *coros* que hi participen. Així doncs, és el *Coro 1º* qui interpreta la major part del text de l'antífona, fet molt habitual si es té en compte que és el *coro* on hi ha els cantors solistes, els que tenen la millor veu, els professionals. Ara bé, en aquest sentit, no deixa de sorprendre la participació del tres *coros* de l'antífona de Lluís Torres, aquesta amb un 60% el *Coro 1º*, un 53% el *Coro 2º* i un 58% el *Coro 3º*, això és una participació pràcticament igualada, el que menys però, el *coro* instrumental —el 2º—. Per tant doncs, aquest autor intenta equilibrar la participació de les tres agrupacions, cercant un cert equilibri entre elles. A més, cal tenir present la disposició dels *coros* dins el temple, on l'autor en situa **3** cors (altre cop apareix el nombre trinitari), espaiant-los dins el temple i intentant donar aquest aspecte trinitari d'igualtat entre ells (Pare – Fill – Esperit Sant), clamant i pregant els 3 *coros* a la “*Regina* celestial”.

Sembla ser que les cinc antífonas són també —com les altres tres antífonas ja vistes anteriorment— unes composicions més aviat “funcionals”, destinades pròpiament a les celebracions litúrgiques festives; però aquest cop, sembla ser que presenten més

“pretensions”, tot i ser compostes seguint els “patrons” habituals de l’època. Però, tot i així, en aquestes antífones s’hi denota també un cert caràcter personal de l’autor, un caràcter particular, propi, creatiu i narratiu, i amb una clara idea d’arribar a desenvolupar musicalment el missatge, la intencionalitat i el sentit del text.



Per cloure l’estudi de les antífones marianes majors, ara toca el torn a la quarta i darrera antífona, *Salve Regina*. Per tal de dur a terme la comparativa, s’ha triat també a nou autors d’entre mitjans de segle XVI fins a mitjans del segle XVIII; autors com ara: Cristóbal de Morales, Peter Philips i Claudio Monteverdi, com a anteriors; com a compositors coetanis, Diogo Dias Melgás, Marc-Antoine Charpentier i Heinrich Ignaz Franz Biber; i pel que fa als autors posteriors, Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Händel i Giovanni Battista Pergolesi.

Tots aquests autors, destacats en el seu moment com a compositors, tant en la música eclesiàstica com en altres tipus de música (instrumental, d’escena, profana, de cambra, etc.), venen a mostrar la seva traça particular, a la vegada que donen una visió prou àmplia de com s’escrivia la música litúrgica en aquest ample període que abasta el barroc musical, ja sigui abans, durant i després de la creació i còpia de les partitures verdunines.



Fig.399. Cristóbal de Morales, Peter Philips i Claudio Monteverdi<sup>872</sup>.

El primer dels autors anteriors a les antífones verdunines amb qui s'inicia la comparativa d'aquesta *Salve*, és Cristóbal de Morales<sup>873</sup>, una obra escrita a 4 veus: *Cantus, Altus, Tenor i Bassus*<sup>874</sup>. Segueix la comparativa la *Salve Regina* de Peter Philips<sup>875</sup>, d'aquest autor anglès es presenta una *Salve Regina* escrita per a 5 veus<sup>876</sup>,

<sup>872</sup> El gravat de Cristóbal de Morales és obra de James Caldwell (\*1739; †1822) i Angelo Rossi (?; ?); el de Peter Philips, d'autor desconegut; i el de Claudio Monteverdi, de Domenico Fetti (\*1589; †1623), prop de 1620.

<sup>873</sup> Cristóbal de Morales (\*Sevilla?, 1500; †Màlaga, 1553). És formà musicalment amb Pedro Fernández de Castilleja (\*1485; †1574), mestre de capella a la catedral de Sevilla. Entre 1526-1528 es troba com a mestre de capella de la catedral d'Àvila, i d'aquest darrer any fins el 1531, a la catedral de Palència. Posteriorment viatja probablement a Nàpols, i el 1534, Climent VII (\*1478; †1534) li concedeix un benefici a la catedral de Salamanca, entrant a formar part de la capella papal romana com a cantor. S'hi està fins el 1545, quan exerceix el càrrec de mestre de capella de la catedral de Toledo (1545-1547); posteriorment (1548-1551) passa al servei del duc d'Arcos, a Marchena. Aquest darrer any passa a exercir de mestre de capella a Màlaga fins el 1553, any de la seva mort. La seva producció musical és àmplia, bàsicament composà música litúrgica. Les seves obres prengueren molta difusió i es publicaren en edicions col·lectives a Itàlia, França, Alemanya i Països Baixos. En la seva música litúrgica, especialment en les misses, s'hi troben totes les tècniques compositives més habituals en el moment, com ara la paròdia, la parafrasi i la utilització del *cantus firmus*, així com els recursos imitatius i l'*ostinato*, prenent com a base les melodies en *cant pla*. Composa una vintena de misses, un centenar de motets, i un nombre molt elevat de música "menor". És molt menor la producció de la seva música vocal profana; en concret, s'han conservat tan sols quatre obres. Sobre aquest autor, vegeu: -LLORENS CISTERÓ, Josep Maria: "Morales, Cristóbal de", a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Ob. cit.*, vol. 7, 2000, pp.761-768. -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: "Morales, Cristóbal de", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.5, 2001, p.s/n. -STEVENSON, Robert; PLANCHARD, Alejandro Enrique: "Morales, Cristóbal de", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 17, 2001, pp.85-91. -ROS-FÀBREGAS, Emili: "Morales, Cristóbal de", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 12, 2004, pp.441-453.

<sup>874</sup> Referent a aquesta antífona, vegeu: [[http://imslp.org/wiki/Salve\\_Regina\\_%28Morales,\\_Crist%20de%29](http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_%28Morales,_Crist%20de%29) (accés 03.05.2012)].

<sup>875</sup> Peter Philips (\*Londres?, 1560/61; †Brussel·les, 1628). Philips, Peter [Petrus Philipus; Philippi, Pietro; Philippe, Pierre]. Compositor anglès. D'infant es formà a la catedral de Saint Paul de Londres. Degut als conflictes de religió i arrel del seu catolicisme, el 1583 ha d'abandonar Anglaterra i s'estableix a Roma, on estigué al servei del cardenal Alessandro Farnese (\*1520; †1589), ocupant a la vegada el càrrec

concretament per a *Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor i Bass*. I la tercera obra dels autors anteriors és del cremonès de naixement, Claudio Monteverdi<sup>877</sup>. D'ell es presenta l'antífona *Salve Regina*, a 2 veus, escrita per a, *Tenore I, Tenore II i baix continu*<sup>878</sup>, i amb el número de catàleg sv 252-288<sup>879</sup>.

Pel que fa a les obres dels autors coetanis, s'ha triat una antífona del compositor portuguès Diogo Dias Melgás<sup>880</sup>. D'aquest autor es presenta la seva *Salve Regina* a 4

---

d'organista a l'English College. Viatja per Europa entre 1585 i 1589 recorrent França, Països Baixos i la península ibèrica, instal·lant-se posteriorment a Brussel·les (1597), arribant a ser l'organista de la cort de l'arxiduc Albert (\*1559; †1621), càrrec que ocupa la resta de la seva vida. La part més destacada de la seva producció és la música religiosa, concretament els motets, així com també la música per a tecla, i en menor mesura, la música de caire profà, com ara madrigals. La seva obra presenta les traces de la música de tecla anglesa, així com la dels madrigalistes italians, principalment de l'escola romana. Sobre aquest autor, vegeu: -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: "Philips, Peter", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.6, 2002, p.s/n. -STEELE, John: "Philips [Phillipps, Philips], Peter [Phillippe, Pierre; Philippi, Pietro; Philippus, Petrus]", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 19, 2001, pp.589-594. -SMITH, David J.: "Philips, Phillipps, Phillips, Peter, Peeter", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 13, 2005, pp.514-519.

<sup>876</sup> Sobre aquesta obra de Peter Philips: [[http://www1.cpld.org/wiki/index.php/Salve\\_Regina\\_%28Peter\\_Philips%29](http://www1.cpld.org/wiki/index.php/Salve_Regina_%28Peter_Philips%29) (accés: 21.04.2012)].

<sup>877</sup> Claudio Monteverdi (\*Cremona, 1567; †Venècia, 1643). Inicià els seus estudis musicals a la catedral de Cremona amb Marco Antonio Ingegneri (\*1535; †1592). El 1589 visita Milà i Màntua, on obté la plaça de violista de gamba i violinista a la cort del duc Vicenç i Gonzaga (\*1552; †1612). Monteverdi acompanya al duc en un viatge a Àustria, Hongria i Flandes, on coneix la música dels millors autors europeus del moment. El 1596 és nomenat mestre de capella de la cort del duc. En 1610 viatja a Cremona, Roma i Venècia. El 1612 deixa la capella de Màntua i es escollit com a mestre de capella de Sant Marc, a Venècia, càrrec que ocuparia fins a la seva mort (1643). La seva música marca un punt d'inflexió entre la música anterior a ell i la posterior, definint el que s'anomena la *prima prattica* i la *seconda prattica* que obriria les portes a l'estil barroc. La música de Monteverdi també obrí la porta al món de l'òpera, entenent la simbiosi entre música i drama i la relació psicològica entre música i personatges. La seva aportació a la inventiva, la combinació instrumental, les seves possibilitats sonores i la expressió dels afectes, el tractament del text, l'audàcia harmònica i intervàlica i el tractament de la dissonància esdevenen els trets més particulars de la seva música, uns trets on es fonamentà una gran part de la música del segle XVII. Les seves publicacions són nombroses, iniciant-se el 1582 (quan tenia quinze anys) arribant fins el 1642, poc abans de la seva mort. Monteverdi va escriure divuit òperes, nou llibres de madrigals i nombrosíssima obra vocal tant religiosa com profana. Sobre aquest autor, vegeu: -BERNADÓ I TARRAGONA, Màrius: "Monteverdi, Claudio (Giovanni Antonio)", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.5, 2001, p.s/n. -CARTER, Tim; CHEW, Geoffrey: "Monteverdi [Monteverde], Claudio (Giovanni [Zuan] Antonio)", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 17, 2001, pp.29-60. -SILKE, Leopold: "Monteverdi, Claudio (Zuan, Giovanni, Antonio)", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 12, 2004, pp.389-421.

<sup>878</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: -MONTEVERDE [MONTEVERDI], Claudio: *Selva Morale e Spirituale*. Venècia, Bartolomeo Magni, 1640 [Tenore Primo], pp.54-56. -ID.: *Ob. cit.*, [Tenore Secondo], pp.55-57. -ID.: *Ob. cit.*, [Basso Continuo], pp.71-74. sv 252-288

<sup>879</sup> L'obra de Claudio Monteverdi es troba catalogada per Manfred H. Statkus, vegeu: -STATKUS, Manfred H. *Claudio Monteverdi: Verzeichnis der erhaltenen Werke*. Bergkamen, 1985, segona revisió 2007.

<sup>880</sup> Diogo Dias Melgás (\*Cuba, 1638; †Évora, 1700). Compositor portuguès. Són molt minses les dades que es tenen d'aquest compositor; es coneix que s'admet com a cantor a la catedral d'Évora (1647). El 1662 és escollit com a mestre del nois del cor del mateix centre, i posteriorment (1678), com a mestre de capella, càrrec que ocupa fins el 1699, poc abans de la seva mort. La seva obra és pràcticament tota litúrgica emprant sovint la tècnica de la policoralitat i destinada a les funcions religioses. Sobre aquest

veus: *Superius, Altus, Tenor i Bassus*<sup>881</sup>. El segon autor coetani a les obres verdunines és Marc-Antoine Charpentier (autor ja vist en les altres tres antífones anteriors); d'ell es presenta la seva *Salve Regina* a 11 veus en tres cors, amb el número de catàleg H.24: *Primer cor: Cantus, Contratenor I, Contratenor II, Basso; 2n cor: Cantus, Contratenor I, Contratenor II, Basso; i 3r cor: Contratenor I, Contratenor II, Basso; baix continu*<sup>882</sup>. I el tercer dels autors és Heinrich Ignaz Franz Biber<sup>883</sup>. D'aquest compositor bohemí es presenta la seva *Salve Regina* per a 1 sola veu, viola de gamba i *baix continu*<sup>884</sup>.

---

autor, vegeu: -STEVENSON, Robert: "Melgás, Diogo Dias", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 16, 2001, p.342. -PEDROSA CARDOSO, José Maria: "Melgás, Diogo Dias", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 11, 2004, pp.1150.

<sup>881</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: [http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Salve\\_Regina\\_%28Diogo\\_Dias\\_Melg%C3%A1s%29](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Salve_Regina_%28Diogo_Dias_Melg%C3%A1s%29) (accés: 21.04.2012).

<sup>882</sup> Sobre a *Salve Regina* d'aquest autor, vegeu: -CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Meslanges Autographes. Oeuvres complètes I. Vol. 2*, París, Minkoff France, 1991, pp.1-11. També, [[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Salve\\_Regina\\_a\\_11\\_%28Marc-Antoine\\_Charpentier%29](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Salve_Regina_a_11_%28Marc-Antoine_Charpentier%29) (accés 03.05.2012)].

<sup>883</sup> Heinrich Ignaz Franz von Biber (\*Wartenberg, 1644; †Salzburg, 1704). Compositor, mestre de capella i violinista txec que exercí una bona part de la seva vida a Àustria. Ingressa a l'escola dels Jesuïtes de la seva ciutat (1660). El 1668 es troba al servei del príncep de Graz, i el mateix any exerceix a la capella del bisbe d'Olmütz. Posteriorment es trasllada a Salzburg i ingressa a la capella de l'arquebisbe d'aquesta ciutat (1670). Assoleix el càrrec de vicemestre de capella (1679) i el de primer mestre i gentilhome de cambra de l'arquebisbe (1684). El 1690, l'emperador Leopold I (\*1640; †1705) li concedeix un títol nobiliari. D'ell en destaca la seva obra religiosa i instrumental, que clouria una etapa de la música centreeuropea abans que hi fessin entrada les influències italianes del moment. La seva música religiosa és ostentosa i realça una notable magnificència i espectacularitat; en aquest sentit, cal destacar la seva *Missa Salisburgensis*, una obra colossal escrita per a 53 parts (1682). La seva música instrumental, sobretot per violí, supera les exigències tècniques que hi havia de general en l'època, aportant una inventiva poc corrent en aquell moment. En general la seva música és descriptiva, emprant la retòrica com a element transmissor de les idees principals. Sobre aquest autor, vegeu: -BERGUER, Christian: "Biber, [von Bibern] Heinrich Ignaz Franz", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 2, 1999, pp.1573-1579. -DOLCET I RODRÍGUEZ, Josep: "Biber, Heinrich Ignaz Franz von", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.1, 1999, p.s/n. -DANN, Elias; i SEHNAL, Jiri: "Biber, Heinrich Ignaz Franz von", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 3, 2001, pp.519-523.

<sup>884</sup> Sobre l'antífona de Biber, vegeu: [<http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=16211b> (accés 03.05.2012)].



**Fig.400.** Heinrich Ignas Franz Biber<sup>885</sup>.

Pel que fa als autors posteriors a les antífones verdunines, s’ha triat la *Salve Regina* del sicilià Alessandro Scarlatti<sup>886</sup>. D’aquest compositor, s’ha escollit la seva *Salve Regina caelorum* a 1 sola veu [*Soprano*] amb acompanyament de corda [violí 1r,

<sup>885</sup> Gravat de Heinrich Ignas Franz Biber, obra de Paulus Seel (\*1642; †1695). No s’ha trobat cap imatge de Diago Dias Melgás. Pel que fa al retrat de Marc-Antoine Charpentier, la imatge més fidedigna ja s’ha mostrat en les anteriors antífones (per tant, s’ha considerat que no cal repetir-les).

<sup>886</sup> Alessandro Scarlatti (\*Palerm, 1660; †Nàpols, 1725). Es desconeix on s’inicià musicalment, però als dotze anys és enviat a Roma per continuar els seus estudis musicals, possiblement amb Giacomo Carissimi (\*1605; †1674). A Roma exercí com a mestre de capella al servei de la reina Cristina de Suècia (\*1626; †1689), i posteriorment (1684-1702), exerceix com a mestre de capella a la cort del virrei de Nàpols. Degut a la precària situació política que patí Nàpols a inicis del segle XVIII, Scarlatti decideix anar amb el seu fill Domenico (\*1685; †1757) a Florència per sol·licitar una plaça al príncep Ferran de Mèdici (\*1663; †1713), però retorna a Roma acceptant el càrrec de director musical de Santa Maria Maggiore, i també a l’Accademia Romana de l’Arcàdia (1704-1707), passant també a exercir el càrrec de mestre de capella de la basílica romana. El 1708 accepta l’oferiment del nou virrei austríac i retorna a Nàpols, ciutat on finà uns anys més tard. Rebé del papa Climent XI (\*1649; †1721) el títol de *cavaliere* (1716). Scarlatti va escriure unes 115 òperes, de les que només se’n conserva la meitat. En la seva producció també s’hi troben més de 600 cantates, uns 40 motets, diversos oratoris, madrigals, 28 serenates, i diversa música per a tecla. En la seva música usa recursos i tècniques de compositors anteriors, aplicant-los-hi un cert virtuosisme vocal i instrumental, prenent protagonisme rellevant les melodies vocals sota d’un senzill fonament harmònic. A la vegada, la seva música vocal conté una destacada inventiva, desenvolupant-se tant rítmicament com tonalment, deixant-se envair pel sentit del text. Sobre aquest autor, vegeu: -PAGANO, Robert; BOYD, Malcolm; I HANLEY, Edwin: “Scarlatti (Pietro) Alessandro (Gaspare)”, a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. *Ob. cit.*, vol. 22, 2001, pp.372-396. -LAMBEA CASTRO, Mariano: “Scarlatti (Pietro) Alessandro (Gaspare)”, a *Gran Enciclopèdia de la Música*. *Ob. cit.*, vol.7, 2002, p.s/n. -DUBOWY, Norbert: “Scarlatti (Pietro) Alessandro (Gaspare)”, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. *Ob. cit.*, vol. 14, 2005, pp.1069-1108.



violí 2n, viola] i *baix continu*<sup>887</sup>. Li segueix la *Salve Regina* de l'alemany, resident a terres angleses Georg Friedrich Händel<sup>888</sup>. Una obra escrita per a 1 veu sola, concretament per a *Canto [Soprano]*, violí, violoncel i *baix continu*<sup>889</sup>, amb el número de catàleg HWV 241<sup>890</sup>. El novè i darrer dels autors escollits per a la comparativa de les antífones, és Giovanni Battista Pergolesi<sup>891</sup>. D'aquest compositor italià es presenta la

---

<sup>887</sup> Sobre aquesta obra, vegeu: [[http://imslp.org/wiki/Salve\\_Regina\\_%28Scarlatti,\\_Alessandro%29](http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_%28Scarlatti,_Alessandro%29) (accés 03.05.2012)].

<sup>888</sup> Georg Friedrich Händel (\*Halle and der Saale, 1685; †Londres, 1759). Compositor alemany nacionalitzat anglès. D'infant destacà pels seus dots musicals i viatjà a Berlín (1689) per tal d'adquirir nous coneixements musicals en els ambients italians que es trobaven en aquesta ciutat. De tornada subsistí com a intèrpret d'orgue. El 1702 és nomenat per tal d'exercir d'organista a la catedral de Halle. El 1703 es desplaça a Hamburg, on forma part com a violinista de l'orquestra de l'òpera. El 1705 obté el primer èxit musical amb l'òpera *Almira*. Viatja a Florència (1706) convidat pels Mèdici, i d'allí passa a Roma sota el patronatge de diversos aristòcrates i religiosos. Posteriorment viatja a Nàpols (1708) i Venècia (1709), ciutats on estrenarà algunes de les seves òperes. Després de retornar a Alemanya, emprèn el viatge cap a Londres. En aquesta ciutat estrena diverses de les seves òperes aconseguint cada cop més prestigi per part de l'aristocràcia i de la població, i en un intent de consolidar l'òpera italiana a Londres crea la *Royal Academy of Music*, de la qual Händel n'era el director musical. El 1727 aconsegueix la nacionalitat britànica. En la seva obra hi pren un destacat protagonisme la música italiana, però també l'alemanya i la francesa. La seva música destaca per la bellesa i la varietat melòdica, a la vegada que per l'encís del seu joc harmònic, complex i atrevit, arribant a ser un dels compositors més destacats de l'Europa del moment. El seu catàleg abasta un dens nombre de composicions, més de sis-centes; entre elles en destaquen quaranta-tres òperes, vint-i-nou oratoris, divuit *concert grossi*, diverses obres vocals de diferent format, així com unes noranta cantates, un bon nombre de serenates, passions i odes. La seva música instrumental és també destacable, com ara les diverses suites i música per a orquestra, així com també per a instrument sol. Sobre aquest autor, vegeu: -HICKS, Anthony: "Handel [Händel, Hendel] George Friederic [Georg Friederich]", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 10, 2001, pp.747-813. -LAMBEA CASTRO, Mariano: "Händel,Georg Friedrich", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.4, 2001, p.s/n. -MARX, Hans Joachim: "Händel [Hendel, Handel] Georg Friedrich [Giorgio Federigo, George Friederic]", a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 8, 2002, pp.509-638.

<sup>889</sup> Sobre aquesta obra de Händel, vegeu: [[http://imslp.org/wiki/Latin\\_Music\\_%28Handel,\\_George\\_Frideric%29](http://imslp.org/wiki/Latin_Music_%28Handel,_George_Frideric%29) (accés 03.05.2012)].

<sup>890</sup> L'obra de Händel es cataloga amb l'acrònim HWV que significa "Händel Werke Verzeichnis", un catàleg que és el resultat de la compilació temàtica de les obres de Händel duta a terme per Bernd Baselt. Vegeu: -BASELT, Bernd: *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (HWV)*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1986.

<sup>891</sup> Giovanni Battista Pergolesi (\*Iesi, 1710; †Pozzuoli, 1736). En realitat la seva família es deia Draghi, però els anomenaren Pergolesi degut a que provenien de la població de Pergola. De ben jove, i degut a les seves facultats musicals, va ser enviat al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, a Nàpols (1725-1731), on destacà com a violinista. Fou nomenat mestre de capella del príncep Stigliano Colona. A Nàpols és nomenat organista de reserva de la capella reial (1735). Com a compositor, no li fou reconeguda la seva obra fins després de la seva mort, i és arrel de la seva música operística que li ve el seu reconeixement, principalment de la seva òpera *La serva padrona* (1733). Pel que fa a la música litúrgica, l'obra que gaudí de major projecció i popularitat va ser el seu *Stabat Mater* (1736). La seva obra es veu influenciada pels seus antecessors, arribant posteriorment, i degut al tractament del text en els seves òperes, dominant-ne la comprensió i expressió musical d'aquest. Pergolesi escrigué nou òperes, i nombrosa música per a l'església, en algunes de les seves composicions usant la tècnica de la policoralitat; també va compondre diverses obres vocals de menor format, així com també música simfònica i de tecla. Sobre aquest autor, vegeu: -HUCKE, Helmut; i MONSON, Dale E: "Pergolesi, Giovanni Batista", a *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Ob. cit.*, vol. 19, 2001, pp.389-397. -GINESI, Gianni: "Pergolesi, Giovanni Batista", a *Gran Enciclopèdia de la Música. Ob. cit.*, vol.6, 2002, p.s/n. -DEGRADA, Francesco:

seva *Salve Regina*, aquesta escrita també a 1 sola veu [*Soprano*] amb acompanyament de corda [violí 1r, violí 2n, viola] i *baix continu*<sup>892</sup>.



**Fig.401.** Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Händel i Giovanni Battista Pergolesi<sup>893</sup>.

A les tres taules següents es mostren les nou obres dels compositors citats amb les corresponents seccions que presenten les seves *Salve Regina*. Aquestes seccions —presentades en diversos colors— vénen a mostrar les diverses seccions en que l'autor n'estructura les antífonas, a la vegada què, en mostren l'extensió de cadascuna d'elles.

---

“Pergolesi, Giovanni Batista”, a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ob. cit.*, vol. 13, 2005, pp.309-319.

<sup>892</sup> Sobre aquesta antífona, vegeu: [[http://imslp.org/wiki/Salve\\_Regina\\_%28Pergolesi,\\_Giovanni\\_Battista%29](http://imslp.org/wiki/Salve_Regina_%28Pergolesi,_Giovanni_Battista%29) (accés 03.05.2012)].

<sup>893</sup> Retrat d'Alessandro Scarlatti, d'autor desconegut; retrat de Georg Friedrich Händel, de Thomas Hudson (\*1701; †1779); el retrat de Giovanni Battista Pergolesi, és d'autor desconegut.

Taula 100

<p><b>C. de Morales</b> (*1500; †1553)</p>	<p><b>P. Philips</b> (*1560; †1628)</p>	<p><b>C. Monteverdi</b> (*1567; †1643)</p>
<p>(secció A, 28cc.) [<i>Salve Regina, mater misericordiae:</i>] <i>Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i> (secció B, 50cc.) [<i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.</i>] <i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i> [<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>] (secció C, 29cc.) <i>Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui</i> [<i>nobis post hoc exsilium ostende.</i>] (secció D, 22cc.) <i>O clemens:</i> [<i>O pia:</i>] (secció E, 42cc.) <i>O dulcis, Virgo Maria.</i> (total, 171cc.)</p>	<p>(secció A, 20cc.) <i>Salve Regina, mater misericordiae.</i> <i>Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i> (secció B, 36cc.) <i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i> [<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>] <i>Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i> <i>O clemens:</i> <i>O pia:</i> <i>O dulcis, Virgo Maria.</i>] (total, 55cc.)</p>	<p>(secció A, 34cc.) <i>Salve Regina, mater misericordiae.</i> <i>Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i> (secció B, 41cc.) <i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i> (secció C, 45cc.) <i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i> <i>Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i> (secció D, 17cc.) [<i>O clemens:</i>] <i>O pia:</i> <i>O dulcis, Virgo Maria.</i> (total, 137cc.)</p>

En la seva *Salve Regina* de Cristóbal de Morales (la de major extensió de les tres dels compositors anteriors), es presenta el text de manera fragmentada, fet que dóna a entendre que l'antífona s'interpretava a la vegada en polifonia i en *cant pla* —o bé, en polifonia i alternant la recitació o improvisació a l'orgue—, en la tècnica que es coneix com *alternatim*, i que va esdevenir una traça interpretativa molt usada pels polifonistes, bàsicament del segle XVI, ja fos entre la capella i el *chancre* (*cabiscol* o *sotsxancre*), o entre la capella i el *cor* (la “schola”) en *cant pla*<sup>894</sup>. Aquest aspecte comporta l'ús alternat del *cant pla* —en el cas que ens ocupa en la versió *solemne* de la salve— amb la

<sup>894</sup> En aquest sentit, vegeu: -SIERRA PÉREZ, José: “La interpretación *alternatim* del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVI-XVII)”, a *Revista de Musicología*, v (2000), pp.621-642.

musicalització polifònica de la *Salve Regina*, creant una alternança en la interpretació musical dels versets del text (*cant pla* – polifonia *cant pla* – polifonia, etc.), a la manera de dos cors antifonals per tal de solemnitzar més la celebració, i fent ús a la vegada de les musicalitzacions monòdiques de segles; es tracta doncs de donar varietat, d’evitar la monotonia en els textos llargs, així com també, de solemnitzar i dilatar —en el sentit de pompositat, de magnificència, de festivitat, etc.— la celebració de l’*ofici*, el que vindria a ser el *pro divino servitio multiplicando*<sup>895</sup>. A la taula anterior es pot veure tant els versos eludits per Morales com els musicats, aquests en color.

En l’antífona, Morales n’estructura les parts polifòniques de la *Salve Regina* en cinc seccions ben diferenciades: A, de 28cc.; B, de 50; C, de 29; D, de 22, i E, de 42, d’un total de 171cc. Això, a primera vista, ve a ser dues grans seccions, una central amb vuit frases del text en 50cc. (“Ad te supiramus [...] nos converte”), i una final amb dues frases en 42cc. (“O dulcis, Virgo Maria”). Aparentment, encara que l’autor sembli que ha volgut donar més rellevància a aquestes seccions —segons la seva extensió—, en el fons n’equilibra l’obra amb les altres seccions polifòniques; això és, la primera —la secció A—, amb 28cc. (“Vita dulcedo, et spes nostra, salve”), i la tercera —la C—, aquesta amb 29cc. (“Et Iesum [...] ventris tui”). Això és pràcticament la mateixa extensió de compassos per a les dues seccions —A i C—, amb la diferència que la primera conté el doble de frases que la segona —4 i 2 frases respectivament—. És a dir, què, en aquest sentit, Morales dóna més realç a la tercera secció —la C—, on s’esmenta que Jesús és el “fruit beneït del teu ventre”, que no pas a la continuació de la salutació mariana inicial —secció A—, destacant-ne molt més Maria com a “Mare del Salvador”, que no com “l’esperança nostra” de la primera secció.

---

<sup>895</sup> El fet d’alternar el cant pla amb la polifonia —l’*alternatim*— es troba en un bon nombre d’obres dels compositors hispànics, bàsicament del segle XVI (Francisco Guerrero, Tomàs Luís de Victoria, etc.), arribant a assolir un destacat desenvolupament, i gairebé sempre quan els textos litúrgics són llargs, com en el cas dels salms i magníficats.

Els dos blocs o seccions finals —D i E— requereixen un tractament ben diferenciat —aparentment— per part de l'autor. Justament, Cristóbal de Morales destina 22cc. a l'aclamació “o clemens” i 42cc. a “o dulcis, Virgo Maria”; així doncs, aquesta secció darrera dobla gairebé en nombre de compassos a l'anterior. Ara bé, si es fragmenta aquesta darrera secció —la E— segons el text, es veu un perfecte equilibri entre les sis paraules que conformen les dues darreres seccions, això és: 22cc. per “o clemens”; 21cc. per “o dulcis” i 21cc. més per a “Virgo Maria.

Les proporcions matemàtico/musicals en aquesta composició s'hi troben ben reflectides, això és: entre la secció A i C —28 i 29cc. respectivament unes proporcions que es corresponen a dues frases del text cadascuna—, on s'hi troba la proporció 1/1 (*equa* o uníson); les seccions A i C envers la secció B, això és 29 [o 28]/50, el que ve a ser la proporció 2/1 (*dupla* o de 8a); i després, la relació entre les seccions D i E —22 i 42cc. respectivament—, venint a ser pràcticament la relació 2/1 (*dupla* o de 8a). A la vegada, entre les tres frases finals (“o clemens”, “o dulcis” i “Virgo Maria”, de 22, 21 i 21cc.), entre cadascuna d'elles s'hi troba la proporció *equa* (1/1), o uníson.

Pel que fa a la relació entre aquesta composició i l'antífona gregoriana —en aquest cas la *solemne*—, val a dir que s'hi troba representada en alguns moments de la composició polifònica, com és ara en “vita dulcedo” (a la part del Cantus, compassos 1-13 de la transcripció), a la mateixa veu, “et spes no[stra]” (compassos 14-15), i “o cle[mens]” a la part del *Bassus* (compassos 108-110 de la transcripció).

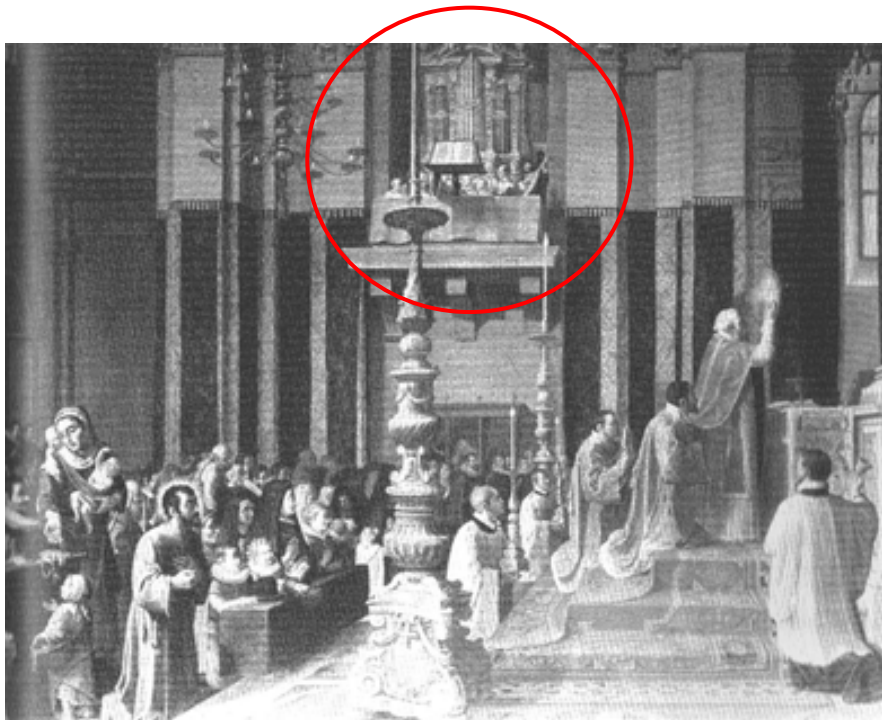
Aquest fet ens aproxima de nou a la relació encara prou latent entre la polifonia i el cant pla, és a dir que, a pesar de musicalitzar el text de manera polifònica, l'autor encara en tracta algunes parts com d'antuvi es feia, és a dir, inserint en alguna de les veus o parts, alguns dels fragments de l'antífona monòdica, de tal manera que aquesta es fes patent dins de la polifonia. Aquest fet es realitzava de manera fidedigna amb el cant

pla, o bé de manera més o menys amagada; això és, que la melodia segueixi essent la mateixa, però que el text ja no ho sigui; és una manera de recordar la melodia original, és una manera de “dir-ho, sense dir-ho explícitament”, tan sols és insinuar-ho per tal que en sigui un recordatori de l’original.

El següent autor dels anteriors a les antífones verdunines és l’anglès Peter Philips. Aquest compositor presenta la seva antífona encara de manera més particular que l’obra de Morales; en aquest sentit, Philips tan sols en musica la meitat de l’obra, i en crea dues àmplies seccions, una de 20 i l’altra de 36cc.: “Salve Regina [...] spes nostra salve” —secció A—; i “ad te clamamus [...] lacrimarum valle” —secció B—; per tant doncs, deixa de musicar des “d’Eia ergo” fins al final de l’obra, “Virgo Maria”. El fet d’excloure la musicalització polifònica en la segona meitat de la composició, no és un fet aïllat; aquest mateix autor presenta el mateix plantejament que en aquesta *Salve Regina*, fins i tot, un altre compositor anglès, Christopher Tye (\*1505; †1572) — antecessor de Philips— també ho presenta de la mateixa manera. Aquesta característica, no vista en els compositors hispànics o italians del moment, ens apropa a una particularitat de la música anglicana de finals del XVI i inicis del XVII; de la mateixa manera que Morales en feia un *alternatim* en la seva composició, ara es tractaria de la mateixa tècnica, esdevenint-ne un fet prou arrelat, i que en musicalitzaria polifònicament la primera meitat i la segona la interpretaria en *cant pla* o bé en llengua vernacla, tal i com succeiria en el context reformista alemany alternant els textos en llatí i en alemany.

Peter Philips, en les dues seccions musicalitzades, en destaca per la seva extensió a la segona secció —la B—, amb 36cc. i durant sis versos, enfront de la primera secció —la A—, aquesta amb 20cc. durant quatre versos. Així doncs, sembla ser que l’interessi destacar més el fet de “a tu clamem, a tu sospirem gemegant i

plorant...” que no la pròpia salutació mariana inicial, fet que, com es veurà tot seguit en Monteverdi, aquest hi dedica pràcticament la mateixa extensió a les mateixes seccions. Philips, en l’inici de la seva *Salve*, hi inclou també dos breus motius de l’antífona en *cant pla*: un motiu a la part de la *Soprano II* (compassos 1 i 2 de la transcripció) —on el text diu “Salve”—, i un segon motiu en els compassos 2-6 a les parts de la *Soprano I*, *Alto* i *Tenor* —sobre la paraula “Regina”—.



**Fig.402.** Capella Farnese, a l’església romana del Gesù. La pintura és d’autor anònim (segle XVI), representa a Sant Ignasi oint missa. Cal fixar-se en el cor alt, on s’hi mostren cantors, músics, l’orgue i el gran faristol.

Com ja s’ha apuntat, el tercer dels compositors anteriors a les obres verdunines és Claudio Monteverdi, d’aquest prolífic autor cremonès es presenta la seva *Salve Regina* a 2 veus de *Tenor*, i baix continu. Una composició que l’autor secciona en quatre grans blocs, uns blocs que per ells mateixos —segons el propi text— ja contenen una certa coherència textual: 1) la primera secció —A—, de 34cc. correspon com ja és

habitual en totes les antífones, a la salutació mariana (“Salve Regina [...] spes nostra salve”). 2)

La segona secció —de 41cc.—, mostra la diferència entre Maria i l’orant, el qui prega, determinant molt definidament “a qui clamem”, “a qui sospirem”, i des d’on ho fem —des d’aquesta vall de llàgrimes—, i qui ho fa —la humanitat sencera, els fills d’Eva, la primera dona—. 3) La tercera secció —de 45cc.— exalta a “l’advocada”, a aquella que va portar dins seu a Jesús, el que ens pot manllevar d’aquest exili, d’aquest distanciament, d’aquest allunyament, i Maria ha d’esdevenir la intercessora, la nostra advocada davant el seu Fill. I la quarta secció —de 17cc.—, és la secció que clou l’antífona, secció on s’aclama a Maria com la més dolça.

En aquesta obra Monteverdi suprimeix la part del text que diu “o clemens” i “o pia”, fent sentir diverses vegades només les exclamacions de “o” en sentit ascendent per graus conjunts creant una certa tensió que resol poc després en “o dulcis”, magnificant així el “dolç” paper de Maria com a “Mare”<sup>896</sup>. Amb aquest recurs, Monteverdi no

---

<sup>896</sup> Amb les exclamacions de “o”, l’autor ve a recordar a més, la rellevància que aquesta exclamació té dins les celebracions marianes, justament, ens porta a les **set** antífones majors que es canten amb el *Magnificat* a les *Vespres* dels set dies abans de Nadal; això és del 17 al 23 de desembre, una per cada dia (dels simbolismes del número **set** ja se n’ha parlat abastament en el capítol de l’anàlisi de les composicions verdunines). Les set antífones són: 1a/ “O sapientia, quae ex ore Altissimi prodisti...”; 2/ “O Adonai, et Dux domus Israel...”; 3/ “O radix Jesse, qui stas in signum populorum...”; 4/ O clavis David, et sceptum domus Israel...”; 5/ “O Oriens, splendor lucis aeternae...”; 6/ O Rex gentium, et desideratus earum...”; i 7/ “O Emmanuel, Rex et legifer noster...” [veure: *Liber Usualis. Ob. cit.*, pp.317-319]. Aquestes antífones, on es condensa l’esperit de l’Advent i del Nadal, són una crida al Messies i fan referència a la seva propera vinguda (el Naixement del Senyor). Foren escrites entre els segles VII i VIII, i es canten les set antífones amb la mateixa melodia. A cada antífona, després de la “O” inicial li segueix un títol messiànic extret de l’Antic Testament i que reapareix en el Nou Testament. Cada antífona clou amb el “veni”, esperant la prompta arribada del Messies. Ordenades les paraules inicials, després de la “O” es pot llegir en sentit ascendent l’acròstic de “ero cras” que ve a significar “vindré demà” o “seré demà”.

“O **S**apientia” = sabiduria, Paraula

“O **A**donai” = Senyor poderós

“O **R**adix” = arrel, renovo de Jessé

“O **C**lavis” = clau de David, que obre i tanca

“O **O**riens” = orient, sol i llum

“O **R**ex” = Rei de pau

“O **E**mmanuel” = Déu amb nosaltres

Vegeu: -ALDAZÁBAL, José: *Enseñame tus caminos 1. Adviento y Navidad día tras día*. Barcelona, Centre de Pastoral, 1995, p.70ss.



presenta tot el text, però el deixa entreveure als fidels, ja que és un text molt conegut pes assistents a les celebracions, arribant a crear “efectes” gairebé dramàtics, teatrals, on l'oient arriba a integrar-se dins de la composició, revivint un text que conscientment l'autor ha eludit.

En aquesta obra, Monteverdi en desenvolupa la salutació mariana i l'aclamació final de tal manera, que ve a ser una extensa exposició inicial i una menor (i delicada, però) cloenda de l'antífona, de tal manera que la darrera secció és justament la meitat de la primera secció, exactament 34 a 17cc., el que seria la proporció de 2/1 o de *dupla* o d'8a. Mentre que les dues seccions centrals venen a ser pràcticament idèntiques, amb 45 i 41 compassos, o el que en un pla de proporcions esdevindria la proporció 1/1 o *equa* o l'uníson. Així doncs, Monteverdi en crea una *Salve* ben proporcionada i estructurada amb quatre blocs o seccions ben clares i estipulades que, a més del seu propi pes específic, estan relacionades entre elles, fent-se percebre el significat, simbolisme i intencionalitat de cadascuna de les quatre seccions.

Les tres obres dels compositors anteriors a les obres verdunines presenten unes traces completament divergents entre elles, això és: unes estructura ben diferenciades, i gens mantingudes —només en les seccions A i B de Philips i Monteverdi—, amb seccions equilibrades i proporcionades entre elles; sense extensions sovint extenses a nivell de nombre de compassos. En aquest sentit, predomina però l'extensió de les frases inicials i finals —la salutació mariana i l'aclamació final envers Maria—, contraposant-se a les seccions centrals. Així doncs, les tres obres d'autors anteriors presenten diversos trets que no es donen en les obres verdunines (de concepció ja plenament “barroca”) i, com es veurà, en certa manera, també distanciades de les *Salve Regina* dels seus autors coetanis.



**Fig.403.** Portada de l'obra *Selva Morale e Spirituale* de Claudio Monteverdi.

En les melodies de les tres antífones analitzades s'hi troben algunes figuracions retòrico-descriptives que en realcen i reafirmen musicalment el sentit del text. Aquestes figuracions venen a ser: la simulació d'una *catàbasi*, seguint una línia melòdica descendent sobre “lacrimarum” —en Morales—, i en el mateix sentit, sobre la paraula “dulcedo” en graus conjunts —en Philips—, com també en “fructum ventris tui” —en Monteverdi—; a la vegada, de manera breu i en moviment ascendent, fent una *anàbasi* sobre “ad nos converte”, “ostende” i “o” (de “o dulcis”) —en Monteverdi—; una breu *circulatio* en “Ad te” (fent com un moviment concèntric cap “a Tu”) —en Philips—; i la il·lustració de la paraula “suspiramus” com a *hipotiposi* —en Philips i Monteverdi—, la mateixa intenció, en “o dulcis” —en Monteverdi—; en Philips també es mostra de nou una *hipotiposi*, ara en la distància de semitò sobre la paraula “gementes”, aportant-hi justament la sensació de gemecs que demana el text. En el fons, les figuracions retòriques són purament de caràcter descriptiu, i es presenten també de manera continguda, fet aquest que denota només una intencionalitat, sense arribar a un destacat

desenvolupament; si més no, el que posteriorment tindrien en la música del barroc, i concretament, en el barroc musical hispànic.

Les antífores de Cristóbal de Morales i de Peter Philips estan escrites seguint la tècnica compositiva de la imitació canònica (de manera contrapuntística), principalment a l'obra de Morales, on les quatre veus molt poques vegades coincideixen (tan sols en la darrera síl·laba de les clàusules). Philips sí que, tot i les imitacions contrapuntístiques, alguns cops fa coincidir tres o quatre de les cinc veus de manera homofònica, donant major intel·ligibilitat al text de l'antífona, fet que no succeeix en Morales. De tota manera, cal tenir present que el compositor anglès és molt més tardà que l'hispànic, i què, fins i tot, deuria ser coneixedor de les directrius imposades pel concili trentí referent a la música —tot i pertànyer a l'església anglicana—.

L'antífona de Claudio Monteverdi, per contra, no presenta en absolut el contrapunt imitatiu en la seva *Salve Regina*, ans al contrari, en l'obra es mostra el caràcter dels “afectes”, una expressió delicada i plena de sensibilitat que es mou creant tensions entre les dues veus del *Tenors* i que resolen de manera íntima coincidint tènuelement les dues. Gairebé és pot dir que l'antífona de Monteverdi esdevé més aviat un *madrigal* “amorós”, expressiu i sensible, que mostra més aviat un caràcter intimista que no pas una obra creada per a la litúrgia de l'*hora de Completes*. En aquest sentit, l'autor es distancia dels altres dos compositors en la mesura, no de cercar una magnificència en la celebració, sinó tot lo contrari, d'arribar a la senzilla essència de l'amor i devoció més delicada i “dolça”; des d'aquest prisma, es pot intentar comprendre perquè en la seva obra no esmenta les parts de “o clemens” i “o pia”, i en canvi, manipulant-ne el text litúrgic, en realça en bona mesura el “o dulcis”, justament per mostrar aquesta sensibilitat i delicadesa amorosa de Maria, aportant-hi un cert toc teatral, un “nou italianisme”.

Pel que fa a les *Salve Regina* dels autors coetanis a les composicions verdunines —Diogo Dias Melgás, Marc-Antoine Charpentier i Heirich Ignaz Franz Biber—, aquestes antífones no presenten coincidències entre les tres obres, és a dir, que no tenen el mateix nombre de seccions, a la vegada, que en les musicalitzacions de les seccions s’hi troben diferent nombre de versos; en aquest sentit, tan sols coincideixen les seccions primera i quarta —A i D— en Dias Melgàs i Biber. Vegeu-ho en la taula següent.

**Taula 101**

<b>D. Dias Melgás</b> (*1638; †1700)	<b>M. A. Charpentier</b> (*1643; †1704)	<b>H. I. F. Biber</b> (*1644; †1704)
<p>(secció A, 31cc.)  <i>Salve Regina,</i>  <i>mater misericordiae:</i>  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>            (secció B, 28cc.)  <i>Ad te clamamus,</i>  <i>exsules, filii Hevae.</i>  <i>Ad te suspiramus,</i>  <i>gementes et flentes</i>            (secció C, 12cc.)  <i>in hac lacrimarum valle.</i>            (secció D, 14cc.)  <i>Eia ergo, advocata nostra,</i>  <i>illos tuos misericordes</i>  <i>oculos ad nos converte.</i>            (secció E, 15cc.)  <i>Et Iesum, benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui,</i>  <i>nobis post hoc exsilium</i>  <i>ostende.</i>            (secció F, 25cc.)  <i>O clemens:</i>  <i>O pia:</i>  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>            (total, 123cc.)</p>	<p>(secció A, 39cc.)  <i>Salve Regina,</i>  <i>mater misericordiae:</i>            (secció B, 32cc.)  <i>[Salve] Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>            (secció C, 23cc.)  <i>Ad te clamamus,</i>  <i>exsules, filii Hevae.</i>  <i>Ad te suspiramus,</i>  <i>gementes et flentes</i>  <i>in hac lacrimarum valle.</i>            (secció D, 26cc.)  <i>Eia ergo, advocata nostra,</i>  <i>illos tuos misericordes</i>  <i>oculos ad nos converte.</i>  <i>Et Iesum, benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui,</i>  <i>nobis post hoc exsilium ostende.</i>            (secció E, 35cc.)  <i>O clemens:</i>  <i>O pia:</i>  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>            (total, 143cc.)</p>	<p>(secció A, 14cc.)  <i>Salve Regina,</i>  <i>mater misericordiae:</i>  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>            (secció B, 5cc.)  <i>Ad te clamamus,</i>  <i>exsules, filii Hevae.</i>            (secció C, 16cc.)  <i>Ad te suspiramus,</i>  <i>gementes et flentes</i>  <i>in hac lacrimarum valle.</i>            (secció D, 21cc.)  <i>Eia ergo, advocata nostra,</i>  <i>illos tuos misericordes</i>  <i>oculos ad nos converte.</i>            (secció E, 21cc.)  <i>[O] Iesum, benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui,</i>  <i>nobis post hoc exsilium</i>  <i>ostende.</i>  <i>O clemens:</i>  <i>O pia:</i>  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>            (total, 90cc.)</p>

La *Salve Regina* del primer dels tres autors coetanis —Dias Melgás— està fraccionada en sis seccions irregulars —seccions A – G—, amb 31, 28, 12, 14, 15 i 25

cc. respectivament d'un total de 123cc. En l'obra, el compositor realça els quatre versos inicials —la salutació a la “Reina, mare de misericòrdia”— durant 31 cc. i ho fa en valors llargs, aportant més realç i solemnitat al fragment; és com si presentés la salutació amb parsimònia (produint-se un contrast) , i a més, dins d'uns àmbits reduïts en totes les veus, fet que en reforça encara més la sensació de solemnització del fragment. Li segueix la segona secció, aquesta de 28cc., i pràcticament, molt similar en extensió a la primera secció, però ara es musicalitza la relació directa entre l'home i Maria, la intencionalitat de l'humà “desterrat”, l'home perdut, envers Maria: “a Tu clamem, a Tu sospirem, i ho fem gemegant i plorant, perquè estem desterrats, sense terra, sense refugi, lluny de tu”. A més, en aquest punt l'autor en realça expressivament i de manera repetida, insistentment “ad Te” (a Tu); i a la vegada, ho dramatitza emprant el recurs retòric de la *hipotiposi* en el “sus – pi – ramus”. La tercera secció —la C—, amb una sola frase (“in hac lacrimarum valle”), esdevé molt breu, tan sols 12cc. però en resulta un punt d'inflexió ben l'obra ja que fa d'eix vertebrador, o bé de frontissa en el sentit del significat del text. És a dir què, en aquesta secció clou la primera meitat de l'antífona —la salutació inicial i la relació ja esmentada entre l'home i Maria—, i a la vegada, s'enceta la quarta secció, la súplica de la intercessió de Maria, i l'aclamació final. Així doncs, es tracta d'una secció breu però amb una força expressiva destacada —“en aquesta vall de llàgrimes”— ja que el text es presenta en valors breus i en notes repetides, fet que crea un punt de tensió al fragment i que resoldrà quan en la secció següent s'enceti amb el “eia ergo” (així doncs...).

La quarta secció i la cinquena —D i E— contenen pràcticament el mateix nombre de compassos —14 i 15— i cadascuna conté tres versos, fet que li aporta un cert equilibri estructural. Ara bé, la darrera secció, la sisena —la F— és més extensa que les anteriors i és on es musicalitza la triple aclamació de “o clemens”, “o pia” i “o

dulcis, Virgo Maria”. Aquí també realçant expressivament per part de l’autor, la vocal emfàtica de “o”.

Les sis seccions de l’obra, tot i ser desigual en el nombre de compassos, presenten un cert equilibri estructural dividit en dos blocs i amb un eix central, tal i com ja s’ha dit. Si s’uneixen les dues primeres seccions de 31 i 28cc. veurem que sumen 59cc. (gairebé 60); i si s’addicionen les tres seccions darreres, de 14, 15 i 25cc. veurem que sumen 64cc. Així doncs, la diferència entre 59 i 64 és de tan sols 5 compassos. Per tant doncs, tenint present la secció central breu, i el que d’ella s’ha comentat, l’obra queda estructurada equilibradament de la següent manera: 59 / 12 / 64 compassos.

De les nou *Salve Regina* que es presenten en aquest capítol, la de Marc-Antoine Charpentier és la única obra policoral que es presenta. En l’antífona, l’autor musicalitza el text en quatre seccions ben diferenciades: la primera, de 59cc., la segona, de 23cc., la tercera, de 26cc. i la quarta, de 35cc., arribant a assolir els 143cc. En aquest cas, Charpentier, empra els canvis del *cor* per mostrar la nova secció; això és: secció A (“Salve Regina [...] spes nostra, salve”), s’inicia amb el *1r cor* i li segueix el *2n cor*; secció B (“Ad te clamamus [...] lacrimarum valle”), amb el *3r cor*; secció C (“Eia ergo [...] exilium ostende”), l’inicien els *cors 1r* i *2n* homofònicament, dialogant amb el *3r cor*; a la darrera secció —D— els tres *cors* tenen intervencions diferents, coincidint en les partícules “O”, a manera d’exclamacions (sospirs), i en els compassos finals per tal d’acabar la composició. Aquesta tècnica contrastant en el volum de masses sonores crea un increment de tensió destacable que va *in crescendo* i que resol a l’exclamació final de “O Virgo Maria”, en una completa homofonia, realçant i aclamant de manera general a la Verge Maria. La darrera secció, es presenta tota ella en valors llargs, fet que hi aporta una sensació de serenitat, tranquil·litat, pau i dolçor (“O dulcis, Virgo Maria”) a

la cloenda de l'antífona, mostrant a Maria com la “Mare dolça” que calma, assossega, protegeix, i cobreix amb el seu mantell suau als seus fills, en aquest cas, als fidels.

La primera secció, la salutació per part del *1r* i *2n cor*, és la secció més extensa (com en Dias Melgás) de les quatre que configuren l'antífona, 59cc. per quatre frases. Aquí s'ha de tenir present que inicia la *Salve* el *1r cor* i després entra el *2n cor* repetint de nou tot el text, fet aquest que li dóna una certa magnificència i solemnitat, i què, a la vegada, és el motiu que condueix a la llarga extensió del fragment. La segona i la tercera secció estan equilibrades pel que fa a la seva extensió —23cc. la B, i 26cc. la C—; cadascuna d'aquestes ve a ser la meitat de la secció A, i si s'addicionen —pel seu caràcter d'aclamació i prec— encara no arriben a tenir la mateixa extensió que la secció A (49cc. enfront de 59cc.). Per tant doncs, el tractament que es dóna a les dues seccions centrals és més aviat narratiu, descriptiu, de més text en menys extensió musical —les onze frases d'ambdues seccions tenen menor extensió que les quatre frases de la primera secció—, fet que reafirma la intencionalitat per part de Charpentier de saludar a Maria per damunt de la resta del text. La darrera i quarta secció és més extensa que les dues centrals però no tant tampoc com la primera —conté 35cc.—, i són les aclamacions finals de “clement, piadosa i dolça”, elements que es desenvolupen e força mesura durant la secció, sobretot “O dolça”. Aquesta secció ve a ser gairebé la meitat de la primera —35cc i 59cc. (gairebé 60cc.)—; així doncs, tot i la diferència en el nombre de compassos, presenten el mateix caràcter —ja esmentat abans— de dolçor i serenitat en que l'autor tracta la figura de Maria com a “Mare” protectora i dolça, un element aquest també que es percep en les altres dues seccions.

La *Salve Regina* de Heinrich Ignaz Franz Biber, com les antífonas dels altres dos autors coetanis, és presenta en certa manera, desequilibrada pel que fa al de número de compassos per secció. D'un total de sis seccions en 90 compassos, l'obra es fracciona

en una primera secció de 14cc., una segona de 11cc., una tercera de 16cc., una quarta de 21cc. una cinquena secció en 8cc., i darrera secció de 20cc<sup>897</sup>.

L'obra, escrita inicialment per a *Soprano* i *baix continu*, incorpora a partir del compàs 15 de la transcripció la *viola de gamba* com si es tractés d'una segona veu, ja que es complementa i interactua amb la veu de *Soprano*, ja sigui dialogant, acompanyant-la amb figures ràpides, imitant-la, o creant interludis instrumentals quan la veu no canta. Per tant, ens trobem davant d'una nova interacció musical; això és: un instrument que ben bé podria pertànyer al *baix continu*, ara presenta un paper de solista. És a dir, que en aquest cas, la funció de l'instrument ha canviat, ja no forma part d'un mer col·lectiu d'acompanyament —orgue, clavicèmbal, violó, baixó, fagot...— sinó que pren una personalitat particular, amb una “vida” pròpia, al costat de la part solista de la *Soprano*. A la vegada, en aquest cas, la viola de gamba, ja no té un llenguatge de figures amb una funció de baix (del que posteriorment coneixeríem com a baix harmònic), sinó que articula notes en valor molt breu (semicorxeres), fet aquest (l'escriptura “idiomàtica”) que li dóna una funció més virtuosística o interpretativa al músic.

Tenint present doncs, que com en les altres *Salve Regina*, en l'obra de Biber, la primera secció esdevé la salutació inicial, aquesta també amb quatre versets i amb una extensió de 14cc., un poc inferior si es compara amb la primera secció de la resta de les *Salve Regina*. Li segueix una breu secció textual però amb 11cc. de música —incloent-hi l'interludi— (amb tan sols 5cc. per a la veu) i on el text s'exposa d'una sola tirada, sense cap repetició. Aquest fet ens ve a indicar que aquesta composició no pretenia

---

<sup>897</sup> De fet, en l'exposició que s'acaba de fer dels compassos de cada secció —els mateixos que es mostren a la taula—, caldria especificar que, en certa manera, no són del tot correctes, ja que s'hi ha sumat els interludis que interpreta la *viola de gamba*. Així doncs, a la primera secció —A—, aquesta esdevé idèntica (amb 14cc.); ara bé, en la segona secció —B—, la viola de gamba sona durant 6cc. restant tan sols per a la veu els 5cc. següents. El mateix passa a la secció C: aquesta s'inicia amb la *viola de gamba* durant 4cc., i durant els 13cc. següents actuen conjuntament. En la quarta secció —D— succeeix el mateix que en l'anterior, s'inicia amb la *viola de gamba* durant 10cc., i li segueix la veu durant 19cc. Pel que fa a la darrera secció —la F—, tant la veu com l'instrument actuen conjuntament fins al final de l'obra.



assolir la magnificència i opulència que s'ha vist, sobretot, en l'obra de Charpentier, sinó tot el contrari, busca un recolliment, un intimisme, una interioritat que li aporta només la delicadesa de les tres parts que construeixen l'antífona —veu, *viola de gamba* i *baix continu*—. Sembla ser, doncs, que l'autor no l'importi no seguir estrictament el text litúrgic, sinó què, si és precís (de cara a explotar millor la seva expressivitat), no repara en repetir-lo, de manera clara i entenedora, les vegades que calgui, i que la manera d'interpretar-lo “afecti”, produeixi una sensació interna —com proclama la *teoria dels afectes*—; i a la vegada, els delicats interludis musicals poden entendre's com el moment de reflexió anterior a l'assimilació del text, com si pogués transportar a l'oient a un estadi u obertura mental per a poder transmetre i percebre millor el significat del text.

La tercera secció —C—, amb 16cc, segueix mostrant el mateix tarannà que la segona, ara però amb una musicalització diferent i menys compassos en l'interludi, tan sols 4cc. La quarta secció —D— és la més extensa, conté 21cc., dels que 10 d'ells són tan sols instrumentals (per tant, els 11 restants són vocals). La següent secció, la sisena —E— és molt breu, tan sols 8cc. I la darrera secció, la —F— és de les més extenses, concretament un compàs menys que la secció D, aquesta última secció conté 20cc.

Tal com es pot veure en el que s'acaba d'esmentar, la *Salve Regina* de Biber és una obra relativament breu, si es compara amb les altres *Salve Regina*, i a la vegada compartimentada en valors desiguals i poc proporcionats —14 – 11 -1 6 – 21 – 8 i 20cc.—, donant la sensació que l'autor no li va interessar prestar massa atenció a l'equilibri de les seccions ni al fet de ressaltar-ne el text d'aquestes d'una manera estructurada, sinó que, el que sembla que li va semblar important és la manera d'expressar musicalment el text (el seu missatge o contingut semàntic) i com interrelacionar-lo amb l'instrument solista, la *viola de gamba*.

Així doncs, les tres *Salve Regina* dels autors coetanis a les obres verdunines, presenten poca semblança en les seves seccions, fet que encara s'accentua més en les cinc obres verdunines, algunes d'elles encara amb major número de seccions, fins a 14 seccions en el cas de Lluís Torres. Això denota una gran varietat en la manera de concebre la composició, una gran diversitat i riquesa estilística entre els compositors de l'època. De fet, la major coincidència entre les verdunines i les dels seus coetanis, rau en la primera i en la darrera secció —salutació inicial i aclamació final—, on uns i altres —els verdunins i els coetanis— coincideixen només en una certa aproximació. De totes maneres, els cinc autors verdunins presenten en les seves antífonas una fragmentació i un desenvolupament de les seccions molt més destacable, fet que li aporta a les composicions una dinàmica molt més àgil en la seva interpretació, fet aquest que manté més atent a l'auditori.

En les tres obres també s'hi troben de manera continguda algunes figuracions retòriques i simbolismes musicals relacionats amb el significat del text; tot i així, es troben, sense massa proliferació, com si els autors li traguessin importància a aquest recurs expressiu, fet que no succeeix en les antífonas verdunines. En les tres composicions s'hi destaca —com també s'ha vist en les obres verdunines— principalment una *hipotiposi* sobre la fragmentació de la paraula “suspiramus”, i en l'emfatització repetida de l'expressió “O”; i el mateix sentit mostra Biber en la repetició emfàtica de “Ad te”. El mateix Biber presenta dos passatges en *circulatio*, un sobre la paraula “advocata”, aquest de manera breu, i un de molt més extens sobre el mot “benedictum”. De la mateixa manera, es mostra una atenció especial sobre la paraula “dulcis”, concretament en Dias Melgás i Biber, quan ambdós autors presenten la repetició de la paraula creant una sinonímia. Així doncs, sembla ser que els tres autors es mostren més aviat continguts en el tractament dels elements retòrics, fet que no es

donava en les obres verdunines, tot i semblar que el propi text de l'antífona sigui prou susceptible de ser "dibuixat" musicalment per part dels tres autors coetanis; almenys, aquesta és la lectura que es pot desprendre de l'observació de les tres composicions comparades.

El motiu de quatre notes en que s'inicia l'entonació de la melodia *solemne* de la *Salve Regina* de cant pla —La – Sol – La – Re— es troba present en dues de les tres composicions, justament en Dias Melgás i en Charpentier. En el primer el motiu es fa present en l'inici imitatiu que duen a terme les quatre veus, fins i tot algunes d'elles el repeteixen de manera fragmentada durant els disset primers compassos de l'obra, fent-se present en l'oïent de manera insistent per a que aquest sigui conscient i rememori el significat de la salutació a la "Reina". De la mateixa manera ho presenta Charpentier, iniciant cadascuna de les veus del *1r* i del *2n cor* amb l'incipit de *cant pla*; ara però, l'autor en diferència la imitació de cada cor fent que el *1r cor* canti les dues primeres paraules de l'incipit gregorià "Salve Regina" de manera canònica i imitativa, mentre que el *2n cor* només canta les quatre primeres figures —La – Sol – La – Re—. D'aquesta manera el compositor en crea una disminució del recordatori de l'antiga melodia, donant per assabentat al fidel de l'obra que està escoltant; i d'aquesta manera, deixa ben clar quan inicia la seva participació el *2n cor*. La inclusió dels motius inicials de la melodia en cant pla també els he trobat en quatre de les cinc composicions verdunines, i en una d'elles, en la de Viñes, a més, també s'inclou un segon motiu. Sembla ser que a les musicalitzacions de la *Salve Regina* dels autors verdunins i dels seus coetanis—com també s'ha vist en els anteriors Morales i Philips— pren més força la rememoració de la melodia en *cant pla* que no pas en les altres tres antífonas marianes anteriors —*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina celorum* i *Regina caeli*—,

com si aquesta obra tingués un caire més significatiu, més fàcil d'identificar i reconèixer per als fidels<sup>898</sup>.

Els tres autors posteriors a les obres verdunines —Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Händel i Giovanni Battista Pergolesi— no presenten gaire similitud en l'estructura de les seves *Salve Regina*. Els tres autors han seccionat la seva obra de manera ben diferenciada, cap d'ells coincideix en el nombre de seccions en que han fraccionat la seva obra: set seccions en Scarlatti, quatre en Händel i sis en Pergolesi. Cadascú presenta una diferent versificació en cadascuna de les seves seccions o blocs, comportant això una destacada diferència en l'extensió que cadascun dels autors li dona a les diverses seccions, tot i la certa proximitat entre Händel i Pergolesi —158cc. en Scarlatti, 202cc. en Händel i 209cc. en Pergolesi—.

El fet de no coincidir amb la mateixa dissecció del text per part dels tres compositors, i què, de fet, no s'allunya massa —en el sentit de parcel·lar l'obra de manera irregular— del que han fet la resta de compositors tractats en aquesta antífona (tant els anteriors, els coetanis, com fins i tot, els mateixos verdunins), dona a entendre les diferenciacions en l'assimilació del text per part dels propis autors. Tot i així, sí que hi ha una certa semblança entre les primeres i les darreres seccions, el que es correspon a la salutació inicial i a l'aclamació final.

---

<sup>898</sup> El cant de la *Salve Regina* i la *Regina caeli* és un fet que encara es dona avui dia en les celebracions marianes que es troben dins el calendari cristià. Són les dues antífones que més han perviscut a nivell popular entre els fidels durant anys, i en moltes poblacions, ermites, i santuaris marians encara formen part de les seves cerimònies litúrgiques, així com també les processons i romeries on la Mare de Déu n'és la protagonista.

Taula 102

<p><b>A. Scarlatti</b> (*1660; †1725)</p>	<p><b>G. F. Händel</b> (*1685; †1795)</p>	<p><b>G. B. Pergolesi</b> (*1710; †1736)</p>
<p>(secció A, 34cc.)  <i>Salve Regina,</i>  <i>mater misericordiae:</i>  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>                      (secció B, 10cc.)  <i>Ad te clamamus,</i>                      (secció C, 18cc.)  <i>exsules, filii Hevae.</i>                      (secció D, 24cc.)  <i>Ad te suspiramus,</i>  <i>gementes et flentes</i>  <i>in hac lacrimarum valle.</i>                      (secció E, 35cc.)  <i>Eia ergo, advocata nostra,</i>  <i>illos tuos misericordes</i>  <i>oculos ad nos converte.</i>                      (secció F, 17cc.)  <i>Et Iesum, benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui,</i>  <i>nobis post hoc exsilium</i>  <i>ostende.</i>                      (secció G, 21cc.)  <i>O clemens:</i>                      [O pia:]  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>                      (total, 158cc.)</p>	<p>(secció A, 25cc.)  <i>Salve Regina,</i>  <i>mater misericordiae:</i>  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>                      (secció B, 68cc.)  <i>Ad te clamamus,</i>  <i>exsules, filii Hevae.</i>  <i>Ad te suspiramus,</i>  <i>gementes et flentes</i>  <i>in hac lacrimarum valle.</i>                      (secció C, 88cc.)  <i>Eia ergo, advocata nostra,</i>  <i>illos tuos misericordes</i>  <i>oculos ad nos converte.</i>  <i>Et Iesum, benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui,</i>  <i>nobis post hoc exsilium</i>  <i>ostende.</i>                      (secció D, 23cc.)  <i>O clemens:</i>                      [O pia:]  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>                      (total, 202cc.)</p>	<p>(secció A, 45cc.)  <i>Salve Regina,</i>  <i>mater misericordiae:</i>  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>                      (secció B, 36cc.)  <i>Ad te clamamus,</i>  <i>exsules, filii Hevae.</i>                      (secció C, 34cc.)  <i>Ad te suspiramus,</i>  <i>gementes et flentes</i>  <i>in hac lacrimarum valle.</i>                      (secció D, 41cc.)  <i>Eia ergo, advocata nostra,</i>  <i>illos tuos misericordes</i>  <i>oculos ad nos converte.</i>                      (secció E, 40cc.)  <i>Et Iesum, benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui,</i>  <i>nobis post hoc exsilium</i>  <i>ostende.</i>                      (secció F, 13cc.)  <i>O clemens:</i>                      [O pia:]  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>                      (total, 209cc.)</p>

Tal com es pot veure en la taula, un dels trets que diferencia cadascuna de les obres es és l'extensió que els compositors en donen a cada secció. Justament però, els tres autors coincideixen en la primera secció de l'obra —els quatre versos de la salutació inicial—. Qui dóna més extensió de compassos i més rellevància a la salutació mariana és Pergolesi, amb 45cc. —un 21,5% del total de l'obra—, mentre que qui n'hi dóna menys és Händel, tan sols un 12,3% (uns 25cc., de 202 del total). Ara bé, tot i que Scarlatti dóna menys compassos a la primera secció que Pergolesi —34 a 45cc.—, el percentatge en resulta el mateix, justament un 21,5%, això és degut a que el primer dóna una extensió més breu a la secció.

Entre ambdós autors italians es torna a donar aquesta situació de proporcionalitat, encara que, no de manera no tant acusada com s'ha vist en la primera secció. Ara coincideixen de manera aproximada en les seccions D i C, justament quan el text diu “ad te [...] lacrimarum valle”, amb 24cc. (un 15,2%) en Scarlatti, i 34cc. (un 16,2%) en Pergolesi. També s'aproximen en les seccions E i D, quan el text diu “eia ergo [...] ad nos converte”, en aquest cas, Scarlatti el presenta en 35cc. (un 22,1%), i Pergolesi en 41cc. (un 19,6%). A la vegada, i ara en menor mesura, quan el text diu “et Iesum [...] exilium ostende”, seccions F i E de Scarlatti i Pergolesi respectivament, aquí els compassos que es troben en el primer són 17 (un 10,7%), i el que es troben en el segon són 40cc. (un 19,1%). El mateix succeeix també entre Scarlatti i Händel, ara, justament en la darrera secció de cadascú —G i D respectivament—, quan el text diu “O clemens [...] Virgo Maria”, s'hi troben 21cc. en Scarlatti (un 13,3%) i 23cc. en Händel (un 11,3%). Per tant, en el mostreig dels autors posteriors a les antífones verdunines hi ha una certa proporcionalitat en les extensions d'algunes de les seccions en que es fracciona el text, fet aquest que no es troba en els altres autors estudiats, ni verdunins ni de fora.

Es mostra una certa irregularitat en Scarlatti a l'hora de seccionar el text per a musical-lo: 34, 10, 18, 24, 35, 17 i 21cc. per a les seves set seccions, fet que no segueix una proporcionalitat entre elles. Sí que en realça molt més la secció E (“Eia ergo...”) — amb 35cc., gairebé com la salutació inicial—, demanant a Maria, com a “advocada”, que giri els seus ulls envers nosaltres. Per tant, en la seva obra destaca més aquesta sol·licitud (súplica) que no pas la lloança i les aclamacions a la Verge; d'aquesta manera, l'autor, de manera expressiva n' explota “l'afecte” suggerit pel propi text, un element aquest que entra de ple dins el barroc.



**Fig.404.** Portada bilingüe del llibret de *Rinaldo*, amb música de Händel (1711).

En el mateix sentit es mostra Händel, quan durant 88cc. demana a Maria com a “advocada” i que després del “desterrament” ens mostri a Jesús, el seu Fill. Aquesta és una secció, en certa manera “desmesurada” si es compara amb les altres tres seccions: 25, 68, 88 i 23cc. Sembla ser que Händel, en l’obra, vulgui donar més rellevància a Maria com a “advocada” i “intercessora”, i a qui destina el seus clams i peticions que no pas l’enalteixi i la vanaglorií, cercant en la darrera secció —tan sols de 23cc.—, un aspecte més delicat i intimista, més personal, ara sota el terme d’*Adagissimo*.

Pergolesi, mostra més equilibri en les seves seccions, en aquest cas presenta els seus sis blocs en 45, 36, 34, 41, 40 i 13cc. Tot i l’evident proporció en les seves seccions, entre 34 i 45cc, curiosament, l’autor es desmarca d’aquest equilibri en la seva darrera secció, i on només hi presenta tan sols 13cc.; sembla com si el que considera important, la salutació i les súpliques (a “l’advocada” fossin el nucli de la seva obra, l’essència —amb 45, 41 i 40cc.—. Aquesta darrera secció, de la mateixa manera que ho presenta Händel, esdevé com un petit acte final, íntim i delicat, i on, a més, Pergolesi hi

anota el terme de *Largo*, com si es tractés d'una petita interiorització final, una reflexió molt personal que complementés de manera molt íntima les seves súpliques anteriors.

Pel que fa a la retòrica musical i la manera que el compositor té d'expressar musicalment el text, val a dir que en les tres antífones dels autors posteriors a les obres verdunines succeeix el mateix que en les obres dels autors anteriors i coetanis: que tots presenten una certa austeritat i continència a l'hora de representar musicalment els simbolismes del text. En el cas de Scarlatti, aquest presenta els mots "Salve" i "clamamus" fent una breu *circulatio*, a la vegada que "lacrimarum valle" s'escauen un motiu descendent que ve a ser com una breu intenció de *catàbasi*. El mateix Scarlatti, n'articula altres paraules, com: "ad te", "suspiramus", "gementes" i "flentes", i els dóna un tractament d'*hipotiposi*. En aquest sentit, i també sobre "ad te", Händel li dóna un tractament d'*hipotiposi*; com també, presenta una breu *catàbasi* sobre "lacrimarum valle", i altra sobre els mots "O clemens", "o pia" i "o dulcis" arribant, tal com s'ha dit, a un cert recolliment íntim. A la vegada, Händel, presenta en breu *circulatio* la paraula "converte", com també "ostende", primer en un llarg valor de notes lligades (semblant a un *pedal*) per acabar en una llarga *circulatio*. Pergolesi es mostra més caut a l'hora d'aplicar-hi les figures retòriques i ho fa tan sols en breu *circulatio* sobre "lacrimarum valle", "gementes" i "ad nos converte".

De nou, sembla ser que el sentit i els simbolismes del text no hagin estat unes característiques que destaquen en els compositors que s'acaben de presentar; així doncs, ens trobem davant d'una antífona que es caracteritza, a pesar del seu atractiu per part dels compositors, en no cercar-hi els dibuixos melòdico-musicals que en poguessin realçar la seva interpretació. En els compositors posteriors, ara ja en el segle XVIII, es pren consciència d'altres aspectes que conduiran cap aspectes més nous: com ara les noves sonoritats que hi aporten els instruments, ara ja més "moderns"; també la veu



tractada com un instrument, amb més lluïment i ornamentacions; unes obres amb més extensió melòdica; una ampliació de l'estructura formal, la interrelació de la veu "solista" davant del conjunt instrumental; les noves aportacions pel que fa a la varietat en els moviments (Largo, Adagio, Allegro, etc.).

A més dels diversos aspectes comparatius presentats fins aquí, en les *Salve Regina* dels autors ara estudiats, se'n pot treure —de la mateixa manera com s'ha fet en les tres antífonas marianes anteriors—, altra informació que ajudi a ampliar-ne el coneixement d'aquesta antífona:

1) L'extensió de les *Salve Regina* analitzades dels cinc autors verdunins (Tello, Selma, Torres, Viñes i Font) no presenta un nombre de compassos massa destacable, sinó que aquestes peces es mantenen en un terme mig, comparant-ho amb les *Salve Regina* dels autors anteriors, coetanis i posteriors. En aquest sentit doncs, val a dir que les obres verdunines es troben dins d'un àmbit "més o menys equilibrat" —com en la resta d'antífonas analitzades i estudiades—, en el present cas, entre els noranta-sis i cent seixanta-set compassos.

**Taula 103**

Autors verdunins		
-M. Tello, <b>167cc.</b> -M. Selma, <b>153cc.</b> -Ll. Torres, <b>96cc.</b> -P. J. Viñes, <b>125cc.</b> -A. Font, <b>120cc.</b>		
Anteriors	Coetanis	Posteriors
-C. de Morales, <b>171cc.</b> -P. Philips, <b>55cc.</b> -C. Monteverdi, <b>137cc.</b>	-D. Dias Melgás, <b>123cc.</b> -M. A. Charpentier, <b>143cc.</b> -H. I. F. Biber, <b>90cc.</b>	-A. Scarlatti, <b>158cc.</b> -G. F. Händel, <b>202cc.</b> -G. B. Pergolesi, <b>209cc.</b>

Per tant doncs, les *Salve Regina* verdunines i les de la comparació ens donen en l'anterior relació —les obres que estan en negreta són les *Salve* verdunines—: 55, 90, **96**, **120**, 123, **125**, 137, 143, **153**, 158, **167**, 171, 201 i 209cc., vegeu la relació d'obres i compassos a la taula següent.

Així doncs, es pot veure que la present antífona, en bona mesura, és més extensa que la resta de les antífonas marianes majors —*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum* i *Regina caeli*—; altrament, cal tenir present també que aquesta extensió és veu condicionada pel nombre més elevat de versos de la *Salve* que el de les altres tres antífonas; vegeu-ho a la taula següent.

**Taula 104**

<i>Alma Redemptoris mater</i> (12versos)	40, 45, 84, <b>86</b> , <b>87</b> , 96, <b>102</b> , 122, 128, 142, 174 i 189cc.
<i>Ave Regina caelorum</i> (8 versos)	45, 49, 51, 56, <b>61</b> , <b>70</b> , 77, 80, <b>80</b> , 106, 112 i 119cc.
<i>Regina caeli</i> (4 versos)	43, <b>54</b> , 61, 65, 67, <b>75</b> , 88, <b>106</b> , 128, 141 i 156cc.
<i>Salve Regina</i> (17 versos)	55, 90, <b>96</b> , <b>120</b> , 123, <b>125</b> , 137, 143, <b>153</b> , 158, <b>167</b> , 171, 201 i 209cc.

Tanmateix, observant l'extensió de les quatre antífonas comparades a la taula anterior, sembla ser que les obres verdunines —assenyalades en negreta— s'aproximen més a les composicions dels autors anteriors que no pas als autors coetanis i en menys mesura als seus posteriors. Així doncs, sembla ser que les obres verdunines —tenint present que entre aquestes s'hi troben autors que exerciren bàsicament a la zona catalano/valenciana/aragonesa— presenten una certa continència enfront a la resta d'obres d'autors estrangers —i inclús algun d'hispanic, anterior i posterior—, fet aquest que deixa entreveure un cert conteniment, possiblement degut a la seva funcionalitat, i no tant al lluïment, com s'ha vist en els autors posteriors.

2) Referent a la bicoralitat i/o policoralitat, aquesta es troba present tan sols a les obres verdunines i en l'antífona del coetani Marc-Antoine Charpentier. En les composicions comparades, tant els compositors anteriors com els coetanis, opten per un sol cor o bé per conjunts vocals menors en el nombre de veus. I és en aquests darrers on el *baix continu* es desenvolupa amb més força que en els anteriors, tot i que també hi apareix, concretament, en l'obra de Monteverdi. Entre els compositors posteriors escollits, tots tres presenten obres a una sola veu i amb acompanyament, ja sigui del *continú*, o afegint instruments de corda.

En les *Salve Regina* verdunines en ressalta més la participació i la combinació de la massa sonora —el tractament dels diversos *coros*—, fet que no es troba en les obres dels altres autors, a excepció de Charpentier. En aquest sentit, en els autors coetanis i posteriors, sembla ser que hagi de ser tant rellevant els canvis de volum sonor, de la “massa” sonora per ressaltar una part del text, sinó que el que cal destacar és la simplicitat i l'acompanyament instrumental del propi text, un dels trets característics del barroc musical arreu.

3) Com en les antífones vistes anteriorment, sembla que a partir dels autors coetanis es troba de manera incipient ja el que seria la tonalitat Major i menor, tot i que, en les obres hispàniques, aquest fet no es donaria (sempre parlant en termes generals) fins al segle següent, el segle XVIII, i encara perviuria, cada vegada en menys mesura, la modalitat gregoriana. En la taula següent es pot veure l'evolució des de la modalitat cap a la nova tonalitat, en les composicions comparades.

**Taula 105**

C. de Morales	1r to ( <b>Re</b> , per natura )
P. Philips	1r to ( <b>Re</b> , amb un bemoll a l'armadura)
C. Monteverdi	1r to ( <b>Re</b> , per natura)

M. Tello	1r to ( <b>Re</b> , per natura)
M. Selma	10è to transportat ( <b>Re</b> , amb el bemoll a l'armadura)
Ll. Torres	1r to transportat ( <b>Sol</b> , amb el bemoll a l'armadura)
P. J. Viñes	1r to transportat ( <b>Sol</b> , amb el bemoll a l'armadura)
A. Font	1r to transportat ( <b>Sol</b> , amb el bemoll a l'armadura)
D. Dias Melgás	1r to ( <b>Re</b> , amb un bemoll a l'armadura)
M. A. Charpentier	1r to ( <b>Re</b> , sense el bemoll a l'armadura, i en claus altres)
H. I. F. Biber	<b>Mi m</b>
A. Scarlatti	<b>Do m</b>
G. F. Händel	<b>Sol m</b>
G. B. Pergolesi	<b>Do m</b>

4) La inclusió d'un conjunt d'instruments o de conjunts de corda és un fet que es troba ja en les obres d'autors coetanis i posteriors a les obres verdunines. En aquest sentit, aquesta particularitat s'aproxima ja a una nova textura, a una nova manera de tractar l'acompanyament musical del text de les antífones i a uns nous criteris de musicalització. Ja no és el *baix continu* l'element predominant, sinó que obre un “nou camí”, un “nou horitzó”, un nou color musical i una obertura de possibilitats per a la música litúrgica, amb les combinacions sonores i instrumentals, que poc a poc aniran conduint cap a una manera diferent de concebre la música, cap a un “nou estil”.

5) En els tres autors posteriors a les obres verdunines —Scarlatti, Händel i Pergolesi—, i ara, degut als recursos instrumentals que van apareixent amb les noves tècniques instrumentals, a les partitures s'hi veuen reflectits nous termes que impliquen canvis en la manera d'interpretar la música litúrgica; això és, diversos elements musicals, interpretatius i dinàmics, com ara: *Allegro*, *Largo*, *Adagio*, *forte* i *piano*.

6) La relació amb la melodia gregoriana es troba en les obres d'alguns dels autors anteriors i coetanis, en aquest cas, en Cristóbal de Morales, Peter Philips, Diogo

Dias Melgás, i Marc-Antoine Charpentier; i en les obres verdunines en Miguel Tello, Miquel Selma, Pedro Juan Viñes i Anton Font. En aquests casos però, només s’hi troben els incipits de l’antífona *solemne* de *cant pla*, i com a mer recordatori de la melodia en gregoriana. En tres dels autors verdunins (Tello, Selma i Font) es presenta una modificació en els incipits inicials, els tres hi introdueixen el sostingut al Sol, fet que no passa amb la resta dels autors comparats. La modificació (ornamentacio) del Sol és un tret força habitual en els autors del barroc hispànic, la intenció és la de modificar el motiu original aportant-hi un “color” diferent, però que a la vegada, l’oient encara sigui capaç de reconèixer amb facilitat. Vegeu a la taula següent els incipits esmentats.

**Taula 106**

Melodia gregoriana <i>solemne</i>	
Morales	
Philips	
Dias	
Charpentier	
Tello	
Selma	
Viñes	
Font	

7) En els autors anteriors a les obres verdunines, la plantilla vocal es componia en un estil monocoral, passant a la composició bicoral i policoral en els autors verdunins, i en Charpentier com a autor coetani; una altra de les obres dels autors coetanis es presenta en un conjunt monocoral, mentre que la tercera, és una sola veu amb acompanyament instrumental. Pel que fa als autors posteriors, aquests, ja ben entrat el segle XVIII, es mostren pràcticament en una sola forma; això és, una sola veu amb acompanyament de corda, vegeu-ho a la taula següent.

**Taula 107**

C de Morales	<i>Cantus, Altus, Tenor, Bassus</i>
P. Philips	<i>Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor, Bassus</i>
C. Monteverdi	<i>Tenore I, Tenore II; basso continuo</i>
M. Tello	<i>Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º, Alto; acompañamiento</i>
M. Selma	<i>Coro 1º: Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>
Ll. Torres	<i>Coro 1º: Tiple Coro 2º: tiple 1o de chirimia, tiple 2o de chirimia, bajo de sacabuche Coro 3º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>
P. J. Viñes	<i>Coro 1º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>
A. Font	<i>Coro 1º: Tiple, Tenor Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor Coro 3º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento</i>
D. Dias	<i>Superius, Altus, Tenor, Bassus</i>
M. A. Charpentier	<i>1r cor: Cantus, Dessus I, Dessus II, Bassus 2n cor: Cantus, Dessus I, Dessus II, Bassus 3r cor: Dessus I, Dessus II i Bassus; baix continu</i>
H. I. F. Biber	<i>Soprano, viola de gamba i baix continu</i>
A. Scarlatti	<i>Soprano, violini I, violini II, viola, bassi</i>
G. F. Händel	<i>Soprano, violini I, violini II, viola, bassi</i>
G. B. Pergolesi	<i>Soprano, violino I, violino II, viola, basso</i>

8) A les taules següents es pot veure com els autors usen els signes *indicials* i com en seccionen el text, aportant-ne canvis en el ritme de la pulsació mètrica. Algunes de les *Salve Regina* es mostren amb el mateix signe mètric, com ara: Morales, en  $\phi$ ; i

Philips, Dias Melgás i Biber, en C. És a dir que presenten un sol signe indicial durant tota la composició. Ara bé, altres compositors hi introdueixen alguns canvis en les seves obres: Charpentier, en  $\phi - 3/2 - \phi - 3/2$ ; Händel, en  $C - 3/4 - C - 3/4$ ; i Pergolesi, en  $C - 2/2 - 3/4 - C$ . I altres presenten més variació en els seus signes indicials, com ara: Scarlatti: en  $C - 3/4 - 12/8 - C - 12/8$ ; i Monteverdi, en  $C - \phi 3/2 - C - \phi 3/2 - C - \phi 3/2 - C - \phi 3/2$ . En tots els cassos on es produeixen canvis de signe, s'aporta un trencament en la pulsació, i a la vegada es realça el sentit del text.

Dos autors coetanis al fons verduní, Dias Melgás i Biber, n'estructuren l'antífona de manera molt semblant, ambdós en C. En aquest sentit es pot veure que tres autors per un costat —un anterior i dos de posteriors— i un altre autor anterior per un altre costat, mantenen un sol signe durant tota la composició. Així doncs, aquests autors creen una estabilitat durant tot el transcurs de l'obra que hi aporta una certa serenor i continència, deixant que el text flueixi de manera constant, sense sobresalts, conduint cap a una destacada serenor.

Dos dels autors, un d'anterior —Monteverdi— i un altre de coetani —Charpentier—, van una mica més lluny, i creen uns canvis de signe tot donant-li un caire més joiós a les obres. El primer alterna quatre cops entre C i  $\phi 3/2$ . Les dues primeres vegades que canvia a  $\phi 3/2$  ho fa tan sols damunt de les paraules “Ad te” (a tu), venint a assenyalar directament a Maria. I les altres dues vegades que en realitza el canvi, ho fa en “Eia ergo...” (“ea, vinga!”, és com el compositor donés un impuls d'ànim, com si engresqués, incités amb el canvi de compàs i d'accentuació). A la vegada, també en “Et Iesum...”, és a dir, quan té un tracte més directe amb Maria: “a tu”, “així doncs, gira els teus ulls”, i quan es refereix al “teu Fill”. En aquest sentit, Monteverdi agilitza el text de l'antífona, aportant-hi una certa vitalitat al fragment. Mentre que quan torna a passar a C, és justament quan parla en plural, dels homes, dels

humans, del jo: “clamamus...”, “suspiramus...”, “nos converte...”. En el mateix sentit, Charpentier canvia de C a 3/2 quan justament es torna a produir una “mirada” més directa cap a Maria: “ad te clamamus...” i “O clemens...”. Curiosament, els dos autors, tot i estar diferenciats cronològica i geogràficament, tenen també altres coincidències remarcables, i és que en els canvis de signe seccionen algunes paraules o frases del text. Per exemple, Monteverdi secciona les paraules “conver / te” i “e /xsilium”. Aquest fet, també succeeix en Charpentier, com ara en “osten / de”. Ambdós autors també fraccionen algunes de les frases, deixant una paraula en un signe indicial i una altra en el signe nou.

Ara bé, els autors posteriors, van més enllà en els canvis de signe i presenten nous plantejaments, com ara Scarlatti, que després de la salutació mariana, presenta el “Ad te clamamus...” i el “Ad te suspiramus...” amb dos signes diferents, el primer en 3/4 i el segon en 12/8. Aquí es produeix un increment pel que fa a la sensació d’una velocitat cada vegada més accelerant: de C a 3/4 i a 12/8, com si urgís en la seva sol·licitud envers Maria, com si li volgués donar “pressa”, com si cridés l’atenció de Maria. Posteriorment (un cop Maria ja l’hi hauria fet cas), torna al compàs de C, torna a la serenor, demanant a “l’advocada” que intercedeixi per l’home, per acabar de nou en el compàs “àgil” de 12/8, com si regraciés a Maria pels seus favors, clamant-la amb “O clemens...”.

En certa manera Händel segueix les mateixes traces que Scarlatti, amb la diferència que es manté més contingut en el canvi, no s’apressura tant. Aquest autor inicia també la seva salutació en C, i posteriorment, en “Ad te clamamus [...] lacrimarum valle” passa a 3/4, agilitzant la pulsació, per tornar després a C en “Eia ergo...”. L’obra es clou —a partir de “O clemens...”— en compàs de 3/1, de *proporció major* o *tripla real*, quan es fa justament la triple aclamació a Maria “reina” —“O



clemens, o pia, o dulcis”, omplint de calma el fragment, què, a més, duu anotat el terme d’*Adagissimo* per tal de realçar-ne la seva pompositat.

Pergolesi inicia també la seva *Salve Regina* en C, i quan el text diu “Eia ergo advocata [...] nos converte” hi aplica un canvi a 2/2. Què, en el fons, tot i tractar-se de signes paral·lels —C i 2/2—, cal considerar un canvi en la pulsació —el primer es polsaria a la *semimínima*, mentre que el segon seria a la *mínima*, fet que comportaria un alentiment en el pols, com si volgués realçar el sentit del text, donant-li més èmfasi. Tot seguit, Pergolesi presenta un canvi a 3/4 quan el text diu “Et Iesum...”, aportant-hi un caràcter més mogut (un impuls), més esperançador, esperant sortir de “l’exili” per tal de poder veure Jesús, el seu “Fill”. L’antifona es clou amb un nou canvi, ara altre cop en C, aportant-hi de nou la calma inicial amb la que s’havia iniciat la composició. Sobre el que s’acaba de dir, vegeu les tres taules següents.

**Taula 108**

C. de Morales (*1500; †1553)	P. Philips (*1560; †1628)	C. Monteverdi (*1567; †1643)
<p>(♩) [<i>Salve Regina, mater misericordiae:</i>]  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>            [Ad te clamamus, exsules, filii Hevae.]  <i>Ad te suspiramus,</i>  <i>gementes et flentes</i>  <i>in hac lacrimarum valle.</i>            [Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.]  <i>Et Iesum, benedictum,</i>  <i>fructum ventris tui</i>            [nobis post hoc exsilium ostende.]  <i>O clemens:</i>            [O pia:]  <i>O dulcis,</i>  <i>Virgo Maria.</i>            (171cc.)</p>	<p>(C) <i>Salve Regina, mater misericordiae:</i>  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>            Ad te clamamus,            exsules, filii Hevae.            Ad te suspiramus,            gementes et flentes            in hac lacrimarum valle.            [Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.            Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.            O clemens:            O pia:            O dulcis,            Virgo Maria.]            (55cc.)</p>	<p>(C) <i>Salve Regina, mater misericordiae:</i>  <i>Vita dulcedo,</i>  <i>et spes nostra, salve.</i>            (♩3/2) Ad te            (C) clamamus,            exsules, filii Hevae.            (♩3/2) Ad te            (C) suspiramus,            gementes et flentes            in hac lacrimarum valle.            (♩3/2) Eia ergo, advocata nostra,            illos tuos misericordes oculos ad            (C) nos converte            (♩3/2) te.            Et Iesum, benedictum,            fructum ventris tui,            nobis post hoc e-            (C) xsilium ostende.            [O clemens:            O pia:]            O dulcis,            Virgo Maria.] (137cc.)</p>

<b>D. Dias Melgás</b> (*1638; †1700)	<b>M. A. Charpentier</b> (*1643; †1704)	<b>H. I. F. Biber</b> (*1644; †1704)
<p>(C) <i>Salve Regina,</i> <i>mater misericordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra, salve.</i> <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et flentes</i> <i>in hac lacrimarum valle.</i> <i>Eia ergo, advocata nostra,</i> <i>illos tuos misericordes</i> <i>oculos ad nos converte.</i> <i>Et Iesum, benedictum,</i> <i>fructum ventris tui,</i> <i>nobis post hoc exsilium</i> <i>ostende.</i> <i>O clemens:</i> <i>O pia:</i> <i>O dulcis,</i> <i>Virgo Maria.</i> (total, 123cc.)</p>	<p>(ϕ) <i>Salve Regina,</i> <i>mater misericordiae:</i> <i>[Salve] Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra, salve.</i> (3/2) <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et</i> (ϕ) <i>flentes</i> <i>in hac lacrimarum valle.</i> <i>Eia ergo, advocata nostra,</i> <i>illos tuos misericordes</i> <i>oculos ad nos converte.</i> <i>Et Iesum, benedictum,</i> <i>fructum ventris tui,</i> <i>nobis post hoc exsilium</i> <i>osten-</i> (3/2) <i>de.</i> <i>O clemens:</i> <i>O pia:</i> <i>O dulcis,</i> <i>Virgo Maria.</i> (143cc.)</p>	<p>(C) <i>Salve Regina,</i> <i>mater misericordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra, salve.</i> <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et flentes</i> <i>in hac lacrimarum valle.</i> <i>Eia ergo, advocata nostra,</i> <i>illos tuos misericordes</i> <i>oculos ad nos converte.</i> [O] <i>Iesum, benedictum,</i> <i>fructum ventris tui,</i> <i>nobis post hoc exsilium ostende.</i> <i>O clemens:</i> <i>O pia:</i> <i>O dulcis,</i> <i>Virgo Maria.</i> (90cc.)</p>

<b>A. Scarlatti</b> (*1660; †1725)	<b>G. F. Handel</b> (*1685; †1795)	<b>G. B. Pergolesi</b> (*1710; †1736)
<p>(C) <i>Salve Regina,</i> <i>mater misericordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra, salve.</i> (3/4) <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii Hevae.</i> (12/8) <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et flentes</i> <i>in hac lacrimarum valle.</i> (C) <i>Eia ergo, advocata</i> <i>nostra,</i> <i>illos tuos misericordes</i> <i>oculos ad nos converte.</i> <i>Et Iesum, benedictum,</i> <i>fructum ventris tui,</i> <i>nobis post hoc exsilium</i> <i>ostende.</i> (12/8) <i>O clemens:</i> <i>O pia:</i> <i>O dulcis,</i> <i>Virgo Maria.</i> (158cc.)</p>	<p>(C) <i>Salve Regina,</i> <i>mater misericordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra, salve.</i> (3/4) <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et flentes</i> <i>in hac lacrimarum valle.</i> (C) <i>Eia ergo, advocata nostra,</i> <i>illos tuos misericordes</i> <i>oculos ad nos converte.</i> <i>Et Iesum, benedictum,</i> <i>fructum ventris tui,</i> <i>nobis post hoc exsilium ostende.</i> (3/1) <i>O clemens:</i> <i>O pia:</i> <i>O dulcis,</i> <i>Virgo Maria.</i> (total, 202cc.)</p>	<p>(C) <i>Salve Regina,</i> <i>mater misericordiae:</i> <i>Vita dulcedo,</i> <i>et spes nostra, salve.</i> <i>Ad te clamamus,</i> <i>exsules, filii Hevae.</i> <i>Ad te suspiramus,</i> <i>gementes et flentes</i> <i>in hac lacrimarum valle.</i> (2/2) <i>Eia ergo, advocata nostra,</i> <i>illos tuos misericordes</i> <i>oculos ad nos converte.</i> (3/4) <i>Et Iesum, benedictum,</i> <i>fructum ventris tui,</i> <i>nobis post hoc exsilium ostende.</i> (C) <i>O clemens:</i> <i>O pia:</i> <i>O dulcis,</i> <i>Virgo Maria.</i> (209cc.)</p>

9) Pel que respecta als àmbits de les veus i les parts que intervenen a les *Salve Regina* comparades (tal com es pot veure a la taula següent), hi ha un cert equilibri pel que fa a pràcticament tots els compositors, tant forasters com verdunins —entre la 6a i la 14a—, sense cap veu que destaquí per damunt d'aquest interval, a excepció —com és natural, per la seva extensió (un àmbit per a cantors professionals)— dels violins en les obres dels tres autors posteriors (Scarlatti, Händel i Pergolesi) —entre una 13a i una 19a—. Per contra, qui presenta uns àmbits força reduïts en la seva obra, és Charpentier, en les parts dels *contratenors* —*dessus*—, arribant fins a una 6a menor, en aquest sentit, contrasta aquestes parts més aviat reduïdes en una obra on hi situa **tres** cors a **11** veus (molt simbòlic: un caràcter trinitari, i a la vegada, rememora els apòstols); aparentment, sembla com si es tractés d'una composició molt continguda, íntima, reservada, sense pretensions, denotant un caràcter de simplicitat, d'humilitat davant de Maria; però, per contra, esdevé força majestuosa.

Pel que fa al als àmbits del *baix continu*, tant els autors anteriors com coetanis i posteriors, presenten una major amplitud en el *baix continu* que no pas en les obres verdunines. Aquest fet indica que hi ha un cert canvi en els instruments que executen aquesta part, fora de la península; ja no són purament l'orgue —com veiem en les obres verdunines—, sinó que hi poden formar part altres instruments que en facin variar l'extensió melòdica del baix; en aquest sentit, molt més destacada (un baix de corda, un fagot, etc.). Tot i així, però, és en les obres dels compositors hispànics on es troben els àmbits més reduïts, sobretot en el *Coro 2<sup>o</sup>*; més concretament, a les parts centrals, de l'*Alto* i el *Tenor*, fet que deixa entreveure que els membres que conformaven aquest *coro* no deurién tenir unes característiques vocals prou destacables; de manera similar es troba en el *2n cor* de Charpentier; fins i tot, el *3r cor* d'aquest autor francès, té un àmbit més extens que els altres dos cors —el *1r* i el *2n*—, com si volgués donar més solidesa

al conjunt vocal, creant un *cor*, on, tot i tenir menys parts que els altres dos —3 veus per al *3r* i 4 veus per al *1r* i *2n*—.

**Taula 109**

<b>C. Morales</b>	<i>Cantus</i> Do 3 - Re 4 9a M <i>Altus</i> Sol 2 - Sol 3 8a j <i>Tenor</i> Re 2 - Mi 3 9a M <i>Bassus</i> Sol 1 - Do 3 11a j		
<b>P. Philips</b>	<i>Soprano I</i> Fa# 3 - La 4 10a m <i>Soprano II</i> Fa# 3 - La 4 9 a m <i>Alto</i> Dol - Re 4 9a M <i>Tenor</i> Sol 2 - La 3 9a M <i>Bass</i> Sib 1 - Re 3 10a M		
<b>C. Monteverdi</b>	<i>Tenor I</i> Si 1 - Sol 3 13a m <i>Tenor II</i> Si 1 - Fa 3 12a dis		b. c. Re 1 - Do 3 14a m
<b>D. Dias</b>	<i>Superius</i> Do3 - Fa 4 11a j <i>Altus</i> Sol 2 - La 3 9a M <i>Tenor</i> Fa 2 - Fa 3 11a j <i>Bassus</i> La 1 - Re 3 11a j		
<b>M. A. Charpentier</b>	<b><i>1r Cor</i></b> <i>Cantus</i> La 3 - Sol 4 9a M <i>Dessus 1</i> Do# 3 - La 3 6a m <i>Dessus 2</i> La 2 - Fa 3 6a m <i>Basso</i> La 1 - Re 3 11a j	<b><i>2n Cor</i></b> <i>Cantus</i> Fa 2 - Sol4 9a M <i>Dessus 1</i> Si 2 - Sib 2 8a dis <i>Dessus 2</i> Sol 2 - Fa # 3 7a M <i>Basso</i> La 1 - Do 3 10a m	b. c. Mi 1 - Re 3 14a M
		<b><i>3r Cor</i></b> <i>Dessus 1</i> Sol# 2 - Si 3 10a m <i>Dessus 2</i> Do# 2 - Sol 3 12a dis <i>Basso</i> La 1 - Si b 2 9a m	
<b>H. I. F. Biber</b>	<i>Soprano</i> Re 3 - Sol 4 11a j		viola de gamba Si 1 - La 3 14a m b. c. Do 1 - Do 3 15a j
<b>M. Tello</b>	<i>Tiple 1º</i> Re 3 - La 4 12a j <i>Tiple 2º</i> La 2 - Sol 4 14a m <i>Tiple 3º</i> La 2 - Sol 4 14a m <i>Tenor</i> La 1 - Fa 3 13a m		<i>acomp.</i> Fa 1 - La 2 10a M
<b>M. Selma</b>	<b><i>Coro 1º</i></b> <i>Tiple 1º</i> Sol 3 - Si b 4 10a m <i>Tiple 2º</i> Sol 3 - Si b 4 10a m <i>Alto</i> Re 3 - Re 4 8a j <i>Tenor</i> Do 2 - Si b 3 14a m	<b><i>Coro 2º</i></b> <i>Tiple</i> Sol 3 - Sib 4 10a m <i>Alto</i> Re 3 - Re 4 8a j <i>Tenor</i> La 1 - Do 3 10a m <i>Bajo</i> Do 1 - Sol 2 12a j	<i>acomp.</i> La 1 - Fa 3 13a m
<b>Ll. Torres</b>	<b><i>Coro 1º</i></b> <i>Tiple</i> Sib 3 - Si b 4 8a j	<b><i>coro 2º (instrumental)</i></b> <i>Tiple 1º</i> Re 3 - Fa 4 10a m <i>Tiple 2º</i> Do 3 - Re 4 9a M <i>bajo</i> Sol 1 - Si b 2 10a m	<i>acomp.</i> Re 2 - Sol 3 11a j

				<b>Coro 3º</b> <i>Tiple</i> Sib 3 - Do 5 9a M <i>Alto</i> Fa 3 - Re 4 6a M <i>Tenor</i> Sib 2 - Si b 3 8a j <i>Bajo</i> Re 2 - Fa 3 10a M	
<b>P. J. Viñes</b>	<b>Coro 1º</b> <i>Tiple</i> Sol 3 - La 4 19a M <i>Alto</i> Do 3 - Do 4 8a j <i>Tenor</i> Sol 2 - La 3 9a M <i>Bajo</i> Re 2 - Fa 3 10a m		<b>Coro 2º</b> <i>Tiple</i> Sol 3 - Sol 4 8a j <i>Alto</i> Sol 3 - Re 4 5a j <i>Tenor</i> La 2 - La 3 8a j <i>Bajo</i> Do 2 - Re 3 9a M		
<b>A. Font</b>	<b>Coro 1º</b> <i>Tiple</i> La 3 - Si b 4 8a j <i>Tenor</i> Sol 2 - La 3 9a M		<b>Coro 2º</b> <i>Tiple</i> La - La 4 8a j <i>Alto</i> Re 3 - Re 4 8a j <i>Tenor</i> Mi 2 - Sol 3 10a M	<i>acomp.</i> La 1 - Fa 3 13a m	
			<b>Coro 3º</b> <i>Tiple</i> La 3 - Sol 4 7a m <i>Alto</i> Mib 3 - Re 4 7a M <i>Tenor</i> Sol 2 - Si b 3 10a m <i>Bajo</i> Sib 1 - Re 3 10a M		
<b>A. Scarlatti</b>	<i>Canto</i> Re 3 - Fa 4 10a m		violí 1 Sol 2 - Re 5 19a j violí 2 Sol 2 - La b 4 15a dis viola Sol 2 - La 3 11a M	b. c. Re 1 - Mi 3 16a M	
<b>G. F. Händel</b>	<i>Canto</i> Re 3 - La b 4 12a dis		violí Lab 2 - Re 5 18a aug violc. Do 1 - Mi 3 17a M	b. c. Do 1 - Fa 3 18a j	
<b>G. B. Pergolesi</b>	<i>Canto</i> Fa 3 - Sib 4 11a j		violí 1 Mi 3 - Do 5 13a m violí 2 La 2 - Sib 4 16a m viola Re 2 - Re 4 14a j	b. c. Re 1 - Do# 3 14a M	



## CONCLUSIONS

**L**a primera cosa que s'ha de dir respecte a les conclusions extretes a partir dels materials que han estat objecte d'estudi (documents de música procedents de l'església parroquial de Verdú, avui dia a la Biblioteca de Catalunya a Barcelona), és que tota aquesta música és inèdita i, per tant, suposa una nova aportació al panorama del coneixement sobre la polifonia sacra del segle XVII a Catalunya i al conjunt de l'àmbit pan-hispànic.

S'han treballat catorze antífoes marianes en versió polifònica i disposició de partitura, la qual cosa ha permès oferir una quantitat significativa de material nou conegut al respecte, així com ha donat la possibilitat de comparar els seus trets compositius (les seves característiques comunes, i aquelles que individualitzen a cada composició), entre sí, i també pel que fa a altres obres del seu entorn (obres de reconeguts compositors de l'àmbit internacional —francès, anglès, alemany, italià, portuguès...—, tant anteriors, com coetànies i posteriors).

El resultat ha estat una “nova” visió del tema (més completa i dotada de nous arguments a partir de l'anàlisi fet de les composicions triades), que ha deixat, en síntesi, les següents conclusions:

-Les antífoes marianes majors estudiades es poden emmarcar en un àmbit geogràfic molt acotat dins el panorama hispànic, són obres d'autors que es mogueren principalment en terres catalanes (Lleida, Barcelona, Tarragona, etc.), sobrepasant també alguns cops l'àmbit català.

-Són obres que foren escrites i copiades dins un marge de temps alterat social i políticament; això és entre la Guerra dels Segadors i la Guerra de Successió, a la segona meitat del segle XVII. En el pla polític, Verdú es trobava situat en una “terra de frontera”, marcada per les forces militars de Felip IV i la Generalitat de Catalunya, entre Lleida i Aragó, a la “franja”. En el pla religiós es vivia la tranquil·la “rivalitat” entre el recent bisbat de Solsona, les prerrogatives obtingudes d’antuvi pel bisbat de Vic, i el domini del monestir cistercenc de Poblet; a la vegada que, encara perduraven “in mente” les influències de l’arquebisbe de Tarragona i virrei de Catalunya, el verduní Joan Terés. A la vegada, en l’aspecte econòmic, Verdú gaudia d’una important fira d’animals, fet que li permetia una certa estabilitat econòmica, com també, de la indústria ceramista. Tots aquests factors (que marcaren la vida i el tarannà social, cultural, econòmic i religiós de la població), varen confluïr en un moment de floriment i efervescència de la zona, que va sobresortir sobre els seus voltants com quasi bé mai abans. Tot això va coincidir just en un moment en que l’església local va rebre un particular recolzament eclesiàstic i social (amb l’arribada de les relíquies del màrtir romà Sant Flavià i el fet que un fill de la població —Sant Pere Claver—, jesuïta evangelitzador a l’Amèrica Llatina, seguís el camí de la beatificació). I en aquest context, es varen promoure unes festes locals especialment llüdes (amb una rellevant participació musical a l’església parroquial), ocasions per les quals es va contractar músics de fora, van arribar partitures de diversos compositors, i es van copiar d’altres, per a ús pròpiament verduní.

-La música dels compositors catalans, feta a Catalunya durant la segona meitat del segle XVII (pel que fa a les antífones marianes), no és substancialment diferent de la que es feia fora; presenta, això sí, característiques comunes a moltes altres composicions de l’àmbit catòlic pan-hispànic, que responen a la seva funcionalitat. Una funcionalitat que

va estar en el seu origen i concepció primerenca per part del compositor, que no va canviar al llarg del període objecte d'estudi (la litúrgia va continuar essent el mateix en el fonamental), i que va prevaldre —que va condicionar—, quasi bé sempre, sobre la pròpia independència per part del compositor a l'hora de treballar lliurement la seva música, en tots els casos “al servei” del text desgranat pel ritus, per la litúrgia.

-En general, els compositors treballats es mostren intencionadament continguts —dins els límits “raonables” que la litúrgia permet—, encara que, de vegades, se'n surten dels paràmetres habituals (de l'àmbit més pròpiament artesanal), per tal de, en determinats moments molt concrets (què, precisament per això, són com a petites joies, com a moments acolorits de genialitat), oferir petites mostres de lluïment (sempre com a millor solemnització de la litúrgia, de manera molt respectuosa i sense vanitat, com a expressió de convenciment religiós i de fe personal, i mai amb un caràcter d'ambició o pretensió artística). El compositor se sent un fidel complidor de la tradició, i a més, se sent orgullós de ser-ho així, aquestes esporàdiques mostres de lluïment, aquests detalls, poden considerar-se, fins i tot, com a pinzellades de la seva destresa tècnica, com a petits trets distintius personals, que són els “tocs” que, al capdavant, conformen la personalitat compositiva de cadascú i, de la seva transmissió directa al seus deixebles, podrien arribar a formar el que hem donat en anomenar “escoles”.

-Els “detalls” distintius de cada compositor estudiat poden radicar-se, per exemple, en l'ús significatiu d'interval·ls concrets (com la segona augmentada), en les dissonàncies punyents, en l'arquitectura formal de l'obra (en la qual, molt sovint, s'utilitzen les relacions numèriques entre el 2 i el 3, o altres; o en la qual, es detecta un “ordre dins l'aparent desordre”, només apte pels més entesos, pels qui estudiïn a fons les peces (la seva construcció formal i arquitectura contrapuntística, el seu entramat sonor); és a dir, que la manera de concebre aquestes composicions restava limitada als músics amb certs



coneixements matemàtics, numèrics, de proporcionalitat..., al temps que amagaven una tècnica molt ben meditada, precisament no feta per que altres s'assabentessin d'ella mitjançant l'estudi, sinó d'una manera molt personal, com a mostra del compositor espiritualment compromès (com a fidel, pecador...), que vol regalar una mica de la seva formació, de la seva saviesa, “a major glòria de Déu” (i fins i tot, en ocasions, de manera anònima). Així, el què, en general, es desprèn d'un anàlisi detingut d'aquestes peces, és que han estat escrites amb molta cura, posant “a la graella”, més que tota l'habilitat tècnica del compositor —que també—, tot el seu enginy, tota la seva capacitat “artística”, individualitzada, únicament detectable en petits moments, en petites mostres o trets personals (l'ús d'un interval significatiu, un cert gir melòdic o harmònic, etc.). Es tracta, doncs, d'una música aparentment senzilla, i fins i tot, pot semblar desorganitzada estructuralment, però què, analitzada segons el prisma de les relacions i proporcions, es desvela que ha estat intel·ligentment construïda, pensada i ben estructurada, un “ordre dins el desordre”. El compositor és coneixedor del punts àlgids (les seccions àuries) del text i, amb la seva pròpia música, en crea una simbiosi entre ambdós aspectes, tot complint amb la funció, amb la funcionalitat que se li demana, i a la vegada, reforçant-ne el missatge de l'antífona de cara a la comunitat que assisteix a l'acte.

-La particular manera d'entendre i escriure la música litúrgica durant el barroc hispànic, (amb aspectes com la policoralitat, la retòrica com a element descriptiu en la narració, el tractament temàtic —la variació—, el politematisme, els canvis de signe “indicial”, la tensió musical produïdes per les dissonàncies —de vegades punyents— com a elements descriptius de la narració, les relacions cromàtiques, els canvis de volum sonor, el ritme d'intervencions dels distints *coros*, o l'equilibri de les densitats sonores —*solo-tutti*—, etc.), són tots ells uns elements que es troben presents en les antífones verdunines. Tots

aquests elements aplicats a les antífonas marianes i la seva pràctica i ús dins les celebracions litúrgiques, mostren l'explosió espiritual i l'ornamentació de la religiositat en el Sis-cents. En canvi, aquestes premisses, no es donen en tanta mesura en els autors forasters. Segons les antífonas comparades, en ells hi preval molt més l'esperit de la simplicitat sonora: majoritàriament, menys volum vocal sonor, i més combinacions entre veu i instrument (un diàleg més "acolorit" tímbricament).

-Les obres reflecteixen una intenció de desenvolupar el significat i els simbolismes del text mitjançant la retòrica musical (fet que, pel que s'ha vist, no es dona tant en els autors forasters com en els hispànics), el mostrar musicalment el sentit i significat simbòlic del text marià (i fins i tot cristològic). Un profund coneixement del text per part del compositor (com un element actiu i paral·lel a la litúrgia) li fa prendre consciència del fet de catequitzar partint de la seva música (com si es tractés d'un retaule amb totes les seves escultures i taules, o d'una portalada amb els seus elements descriptius i ornamentals), emprant els recursos necessaris per fer-ne de l'obra una exposició del missatge del text, molt útil, per la raó que la música fa més comprensible (i, per tant, assimilable) el missatge, de vegades —sense l'ajuda explícita d'un text—, d'una manera "subliminal" (exprimint els elements sonors i auditius, que juguen amb la memòria de l'oient, evocant al·lusions a contextos aliens, etc.).

-Generalment, a les partitures verdunines queda palès que els compositors disposaven de pocs recursos pel que fa a les veus dels cantors (veus no massa extenses, i fins i tot, alguns cops, limitades), així com també en quant a la participació instrumental en l'acompanyament (tan sols orgue, baixó o arpa), llevat d'alguns cas on s'especifiquen altres instruments molt concrets (xeremies i sacabutx). De l'anàlisi se'n ressalta també que els autors eren compositors "artesans", que, amb pocs mitjans però amb molt d'"ofici", acomplien la funció que tenien atorgada: compondre i executar les obres

litúrgiques funcionals, sense que minvés la qualitat ni la magnificència en la celebració, i que el missatge —en aquest cas marià— quallés en el fidel assistent a la celebració.

-En les antífoes marianes verdunines es veu la preeminència de la bicoralitat i policoralitat, el contrast de masses sonores com a element distintiu, fet aquest que no es dóna en tanta mesura en els autors forasters (ben és cert que, en altres països s'abandona relativament aviat la pràctica policoral). La contenció instrumental —els pocs instruments que s'hi troben a les peces verdunines— és, pel contrari, ben diferenciada en els autors estrangers, tan en els coetanis com en els posteriors, aquests amb molta més participació, sobretot d'instruments de corda. Per tant doncs, les obres verdunines es mantenen durant tot el segle XVII, dins una tradició “tancada” enfront de la “modernitat” en aquest sentit que es constata en les composicions forasteres. Malgrat això, s'ha de dir que, aquesta suposada “menys modernitat”, s'atenua pel fet no extern, sinó intern de les composicions, que, certament, encara mantenen per molt temps una aparença externa bi- o policoral, però que, “dins” la pròpia escriptura de l'antífona, presenten nous recursos tècnics i moltes traces d'una nova manera d'entendre la composició.

-Les antífoes marianes majors, com a obres d'extensió “mitjana” (no tan extenses, per exemple, com les misses —amb la severitat que comportava el seu text—, ni els salms, ni tan breus com alguns motets litúrgics), en permetia una composició més àgil i variada i, a la vegada, una assimilació i expressió musical del text per part del compositor. Així doncs, constitueixen una “tipologia” on l'autor hi podia experimentar les seves preferències, gustos i novetats, enriquint-ne així la celebració, resultant-ne a la vegada la pròpia església com la “protectora de les arts”, i en el nostre cas, de la música.

-La situació socio-política hispànica del Sis-cents (amb un tancament de fronteres amb l'enemic francès i un desenvolupament dels “actius” propis que es xifraven

especialment en l'esperit contrareformista), va comportar un cert, sinó estancament musical, sí almenys una distància respecte al que es feia a l'exterior (cap a les innovacions forasteres —europees— en la música litúrgica), contrarestada amb l'ensimismament en les produccions pròpies (*villancicos*, música litúrgica...), esteses dins un àmbit “on no es ponía el sol”, i mantingudes dins un context que no canviava (el ritus, la litúrgica catòlica, la funcionalitat demanada a les festivitats civils o fins i tot, profanes, però sempre envernissades de l'element catòlic). Aquest context, és precisament el que permetia perviure encara, dins les antífonas marianes, els recordatoris melòdics de les antífonas de *cant pla*, fet aquest que només es dona bàsicament en els autors anteriors (tot i què, dits recordatoris es troben tan sols a l'inici de la composició). A la vegada, les obres verdunines, dins el context hispànic, estan escrites encara sota la prevalença dels modes eclesiàstics, fet que no es dona en les obres estrangeres estudiades (tan sols en alguns autors anteriors). Per contra, en aquest sentit no es perfila encara l'adaptació dels nous models tonals, el mode major i el mode menor, fet que sí es troba en alguns autors coetanis i en tots els posteriors.

-Les obres musicals verdunines, per la seva condició de “recull” antològic, mostren i esdevenen un paradigma de la intensa activitat musical i artística que es visqué a l'església de Verdú durant la segona meitat del segle XVII. A més, aquest recull ve a mostrar l'interès per part del copista de poder col·lectar, “col·leccionar”, agrupar una destacadíssima quantitat d'obres litúrgiques per a l'ús de les celebracions, però també, a la vegada, com a elements de referència (per a l'estudi, extracció de còpies, etc.); així doncs, la composició del fons ve a mostrar-nos alguns aspectes de la personalitat del copista, responsable de que les obres hagin estat escrites en format de partitura i no de partícula com era habitual. En aquest sentit, el conjunt documental de música polifònica provinent de Verdú, i avui dia conservat a la Biblioteca de Catalunya,

constitueix un dels fons més importants de música d'aquest tipus (i més particularment, de música litúrgica) pel que fa a la segona meitat del segle XVII del que es disposa en l'actualitat a Catalunya i, en termes molt més globals, a tot l'Estat espanyol i, fins i tot, a tot l'àmbit pan-hispànic, formant un valuosíssim "corpus" de fonts (més de mig miler de composicions) per a l'estudi.

-Les obres de l'M 1168, com les de tot el fons, són composicions triades de manera selectiva pel copista de les partitures (mossèn Josep Segarra i Colom) segons el seu bon criteri. Colom, tot i havent-hi mestres de capella i compositors (de major o menor qualitat o renom) a totes les esglésies i poblacions, només va triar les obres d'alguns d'aquests autors, compositors que en el seu moment es deurien considerar ben representatius musicalment. Sembla com si Colom hagués seguit un criteri concèntric per a la tria de composicions, partint del mateix Verdú o els seus voltants més propers, i allunyant-se de mica en mica, com en cercles concèntrics, cap a Lleida, Tarragona, Barcelona..., fins arribar, només en uns pocs casos, fins a València, Saragossa, Madrid, Múrcia o Sevilla. En aquest sentit les composicions verdunines aporten al panorama musicològic les obres d'uns autors prou reconeguts en els seu temps (Hidalgo, Galán, Durón...), uns autors que abasten des de l'àmbit local o comarcal (Prim, Nuet...), fins a l'àmbit hispànic (Tello, Selma, Gargallo, Cererols, Ortells...).

-Les antífones marianes majors presents al "Fons Verdú", venen a ser una font fonamental pel coneixement i comprensió d'un tipus de música litúrgica cultivada polifònicament des de les primeres polifonies fins ben entrat el segle XX a Catalunya (i per extensió, a la península i arreu).

-El tractament que els compositors donen a les antífones verdunines, segueix els paràmetres habituals (contrapuntístics, melòdics, instrumentals, etc.), en les catorze antífones estudiades; tot i què, en alguns ja es veuen alguns trets propis dels nous temps,

els quals es poden rastrejar, per exemple, en el nombre de veus triat, a més de seguir treballant amb les quatre veus “tradicionals” (tal i com es pot veure en la majoria dels autors anteriors —S, A, T, B—), ara componen les obres entre les cinc i les deu veus, amb un cert gust per la multiplicació de veus agudes i una mancança intencionada de les veus greus. Les antífones estudiades estan escrites per a les formacions vocals habituals de les capelles de música del segle XVII; per tant, cadascuna d’elles mostra les possibilitats i recursos de la seva capella —la capella per a qui ha estat escrita l’antífona—, aportant així una destacada informació sobre dita capella: nombre de veus i solistes, l’àmbit de les veus del *coro*, les possibilitats sonores, els instruments disponibles, l’àmbit del teclat de l’orgue, etc. En aquest sentit, cal dir que l’àmbit de la part instrumental del baix (el *baix continu*) que participa a les antífones hispàniques, es manté en un registre més aviat curt, fet que no passa en la resta dels compositors forasters contrastats.

-Les antífones marianes són la musicalització d’uns antics textos escrits per a ser interpretats en un moment litúrgic molt concret: en la cloenda d’una de les *Hores* de l’*Ofici Diví*, les *Completes*. Es tracta doncs, d’unes obres de caire funcional què, a més de la seva finalitat purament laudativa i rogativa (cants a la Mare de Déu), i a la vegada, una finalitat pràctica i funcional (destinada a la litúrgia), tenen una condició purament creativa i artística: la plasmació musical d’una reflexió del text per part del compositor, per a ser transmesa cap a la seva audiència (els fidels).

-L’ús de les antífones marianes s’han entès com un bon mitjà d’aproximació a Maria i, a la vegada —degut a la intercessió d’aquesta—, com una manera d’arribar al “Pare”. El desenvolupament del culte marià, es presenta en un món no només reclus dins el centre eclesiàstic, sinó també en el familiar, personal i quotidià (per exemple, en el rís de l’Àngelus) i, a la vegada, aquest culte esdevé mitjancer entre el que és “humà” i el que

és “diví”; amb la intercessió de Maria és com l’home arriba a considerar-se que s’aproxima més al “Pare”. I és en aquest ampli espai, on l’home del segle XVII situava a Maria, la mare redemptora, lloant-la i, a la vegada, suplicant-li la seva intercessió.

En realitat, la presència de Maria, “com a dona”, és molt significativa, ja que, en el segle de la Contrareforma (tan essencial i típic del que es considera el caràcter hispànic), va representar una proximitat, quasi bé física, cap a la societat, cap a la població, on qualsevol té una mare, una germana, una dona o una filla; és a dir, que incloent la figura de Maria a la litúrgia, s’incloïa, d’alguna manera, a la meitat de la població (tot el gènere femení), què, d’alguna manera, es veuria representada pel paper de Maria, cosa què, per exemple, no succeeix amb aquesta importància en altres confessions (jueus, musulmans, luterans fins i tot...). Això “humanitza” molt tot el relacionat amb l’àmbit marià, donant-li un significat molt especial en els moments claus per a la catequització i, com a resultat, ofereix un perfil molt adequat per a que el músic tracti els temes marians, com a aproximació al poble en general.

Definitivament doncs, el repertori verduní mostra unes obres emmarcades de ple dins els paràmetres estilístics del barroc català i hispànic, una música on el fet religiós hi tingué un paper extraordinari: 1/ com a patronatge, l’església era mecenes i protectora de les arts; 2/ pel propi pes específic de la l’espiritualitat regnant en el moment; i 3/ per la “teatralitat” i magnificència de la celebració. A la vegada, i com a interrelació amb l’esmentat, només hi resta un darrer aspecte, aquest ja només per part del compositor, el fet de la pròpia creació artística: la composició musical damunt d’uns antics textos musicats i cantats des de l’antigor i que, cada nova composició comporta una novella aportació al gènere.

Per cloure, només quedaria afegir, segons el meu judici, què, el fons musical procedent de Verdú (des del punt de vista tant quantitatiu com qualitatiu de les seves

composicions), significa una excel·lent aportació al panorama musical del barroc català i hispànic, del qual, d'ara en endavant, no es podrà prescindir. Són més de cinc-centes composicions —de més de seixanta autors diferents—, que esperen a ser recuperades per a l'estudi (en edicions crítiques rigoroses i vàlides per a la pràctica musical), així com, sobre tot, esperen ser gaudides per les noves generacions, en concerts i gravacions. Esperem, què, amb aquest treball, s'hagi obert una porta cap a un camí que s'hauria de continuar.





## BIBLIOGRAFIA GENERAL\*

- ABAD LARROY, Francisco: “Fr. Juan de Santa Maria Alfonso de Valeria, el último obispo ilderdense del s. XVII”, a *Miscel·lània “Les terres de Lleida al segle XVII”*. Lleida, Diputació Provincial, Institut d’Estudis Ilerdencs, Artís, 1984, pp.17-31.
- Actes del I Simposium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu temps*. Institut d’Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1985.
- ALDAZÁBAL, José: *Enseñame tus caminos I. Adviento y Navidad dia tras dia*. Barcelona, Centre de Pastoral, 1995.
- ALCALÀ, Cèsar: *La música a Catalunya fa 300 anys*. Barcelona, Tibidabo, 1994.
- ALDEA VAQUERO, Quintín; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás; VIVES GATELL, José: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1975.
- ALONSO GARCIA, Gabriel: *Los maestros de “la Seu Vella de Lleida” y sus colaboradores*. Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1976.
- ALTISENT, Agustí: *Història de Poblet*. Poblet, Abadia de Poblet, 1974.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio: “Ceremonial de la magestad y protesta aristocràtica. La Capilla Real en la corte de Carlos II”, a *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp.368-369.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás: “Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón”, a *Anuario Musical*, XIII (1958), pp.167-200.
- AMADES, Joan: *El tres i el set. Números meravellosos*. Tarragona, Associació Cultural Joan Amades, edició facsímil, 2005.
- ANGLÉS, Higinio: *Historia de la Música Española*. Estudio Crítico, a WOLF, Johannes: *Historia de la Música*. Barcelona, Labor, 1934. -ID: *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, 1935. [Reproducció de Biblioteca de Catalunya i Universitat Autònoma de Barcelona, 1988].
- Antiphonale Romanum*. Tournai (Bélgica.), Desclée et Socii, 1924.

---

\* Disposo els títols esmentats per ordre alfabètic del primer cognom. Quan hi hagi més d’una referència per a un mateix autor, aquestes es presentaran per ordre cronològic de publicació, de més antiga a més moderna, sense repetir de nou els cognoms, si més no, amb la referència “ID.”.

- Antiphonarium Juxta Breviarium Romanum*. Gratianopoli [Grenoble], Petrum Faure, 1724.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan de: *Varia commensuración para escultura y arquitectura: por Juan de Arphe y Villafañe, natural de Leon, escultor de oro y plata. Añadido por Don Pedro Enguera, Maestro de Matemáticas que fué de los Caballeros Pages del Rey, el Relox Vertical, con declinacion y sin ella: puestos los signos. Septima Impresion. Arreglada a la primera hecha en Sevilla el año de 1585*. Madrid, Plácido Barco López, 1795 [revisió de la primera edició: Sevilla, Andrea Percioni y Juan de León, 1585].
- ARGANY, Gabriel: *Parecer del licenciado Gabriel Argany, presbítero, maestro de capilla de la Sancta Iglesia de Lérida, en aplauso de la postura que puso en el Miserere nobis... el Lic. Don Franc<sup>o</sup>*. Valls. Lleida, s. e., 24-IX-1716.
- ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BADA, Joan: *Història del cristianisme a Catalunya*. Lleida/Vic, Pagès/Eumo, 2005.
- BALANZA I GONZÁLEZ, Ferran: “Joan Cererols (1618-1680). L’entorn familiar. Regest dels documents de l’Arxiu Parroquial de martorell (1587-1678)”, a *Actes del I Simposium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu temps*. Institut d’Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, Barcelona, 1985, pp.25-69.
- BARRAQUER I ROVIRALTA, Cayetano: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona, Impr. de Francisco J. Alttés y Alabart, 1906, volum 2.
- BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> del Pilar: *La música en la catedral de Coria. 1590-1755*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999.
- BARTRINA, Enric: *Cinquanta homenots solsonins*. Barcelona, Edicions de l’Albi, 2004, pp.145-146.
- BASELT, Bernd. *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (HWV)*. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1986.
- BATLLORI, Miquel: *Catalunya a l’època moderna. Recerques d’història cultural i religiosa*. Barcelona, Edicions 62, 1971.
- BELLPUIG, Josep M.: *Himnari Litúrgic Complet. Llatí Català*. Barcelona, Ed. Claret, 1974.
- BENET de NÚRCIA: *Regla per als monjos*. Montserrat, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997.

- BENNASSAR, Bartolomé: *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona, Crítica, 2001. -ID.: *La Espanya del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 2004.
- BERENGUER, Ramon: “Verdú y el obispo de Vich”, a *El Norte catalán*. 427, (9-1-1895). -ID.: *Apunts de la Història de Verdú fets per D. Ramon Berenguer Pbre. Rector. Etimologia de Verdú* (volum manuscrit inèdit). -ID.: *Libro de Noticias*. 1889-1907 (volum manuscrit inèdit)
- BERNIER, Nicolas: *Motets. A une, deux, et trois voix. Avec symphonie, et Sans Symphonie, au nombre de vingt Six*. París, H. de Bauesen, 1703.
- Bíblia, La*: Versió dels Monjos de Montserrat, segona edició. La Seu d’Urgell, Ed. Casal i Vall, 1970.
- Bibliotheca Sanctorum*. Roma, Instituto Giovanni XXII della Pontificia Università Lateranense, Società Grafica Romana, 1964.
- BOFARULL I BROCA, Antonio: *Historia crítica (civil y eclesiástica) de Cataluña*. Barcelona, Juan Aleu y Fugarull, volum 9, 1878.
- BOFARULL Y SANS, Francisco de A.: *Los animales en las marcas de papel*. Vilanova y Geltrú, Oliva, 1910.
- BOLEDA I CASES, Ramon: “Joan Terés. Arquebisbe i Virrei”, a *Recerques. Terres de Ponent (III)*, Tàrraga, Publicacions del Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 1982, pp.35-48. -ID.: “Documents musicals procedents de Verdú a la Biblioteca Central de Barcelona”, a *Nova Tàrraga*. Núm. 1716 (1988). -ID.: “El temple parroquial de Santa Maria de Verdú”, a *Santa Maria de Verdú i altres temes verdunins*. Tàrraga, Publicacions del Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 1991, pp.19-24. -ID.: *Carrers i places de Verdú*. Reus, Fundació Roger de Bellfort, “Col·lecció Tostemps”, núm. 34, 1994. -ID.: *Verdú. Des dels orígens a la fi del règim senyorial de Poblet*. Col·lecció Viles i Ciutats 19, Lleida, Diputació de Lleida, 1994. -ID.: “La Puríssima de Verdú”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 12 (1999), pp.114-123. -ID.: *El llibre de Verdú. Cròniques de la història viva*. Reus, Fundació d’Història i Art Roger de Belfort, 2000. -ID.: “El sector boví de la Fira de Verdú es passa a Anglesola”, a *Nova Tàrraga*, 3.237, (2008).
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc: “Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII”, a *Actes del Simposi “Joan Cererols i el seu temps”*. Barcelona, IEC, Societat Catalana de Musicologia. 1985. -ID.: *Història de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. Barcelona, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986. -ID.: *Estudis sobre el barroc musical hispànic. Vol. II: Completes a 15, de*

- Francesc Soler* (†1688). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988. -ID.: *La misa policoral en Catalunya en la segunda mitad del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXIII”, 2005.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, CSIC, Instituto de Filología, “Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, XXV”, 1990.
- BRAUN, Josep: *Diccionari Litúrgic*. Barcelona, Foment de Pietat Catalana, 1925.
- BRIQUET, Charles Moïse: *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 2a ed. 1923.
- CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690). Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*. [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994].
- CALBET I CAMARASA, Josep M.; CORBELLA I CORBELLA, Jacint: *Diccionari biogràfic de metges catalans*. Barcelona, Fundació Vives Casajoana, Universitat de Barcelona, Seminari Pere Mata, Ed. Rafael Dalmau, volum I, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2001.
- CAMÓS, Narcís: *El Jardín de Maria plantado en el Principado de Cataluña*. Barcelona, J. Plantada, 1657.
- CAMPRA, Andréé: *Motets a I. II. III. Voix et instruments avec la Basse-Continue*. Paris, Christophe Ballard, 1711.
- CAPDEVILA, Emilio: “El Arzobispo Terés”, a *Revista Ilustrada Jorba*, Manresa, 239 (1929), pp.281-283.
- CAPDEVILA, Sanç: *Història compendiada del Santuari de Sant Magí*. Montblanc, J. M. Recasens, 1924.
- CARBONELL, Jaume: “El retaule de Verdú”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 15 (2002), pp.28-42.
- CARDONA COLELL, Ramon; ESCOLÀ VALLS, Àngels; SALCEDO CARRASCO, Àngels: “Seguiment arqueològic al castell de Verdú: aparició d’un molí d’oli dels segles XVI-XVII”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 15, (2002).
- CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid, Sarpe, 1985.

- CASARES RODICIO, Emilio, et alii: *La Música en el Barroco*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1988.
- CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*. (Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613) (Antonio Ezquerro Esteban, ed.) 2 vols. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, 74”, 2007.
- CIVIL, Francisco: “El órgano y los organistas de la Catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI”, a *Anuario Musical*, vol. IX (1954), pp.217-250. -ID.: “La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII”, a *Anuario Musical*, XV, (1960), pp.219-246.
- ID.: “La capilla de Música de la catedral de Gerona”, a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XIX (1968-1969), pp.131-188. -ID: “Compositores y organistas gerundenses del siglo XVII”, a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XIX (1972-1973).
- CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Meslanges Autographes. Oeuvres complètes I*. Vol. 2, París, Minkoff France, ed. 1991.
- CLIMENT, José: *Fondos musicales de la región valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Segorbe, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.
- CODINA I GIOL, Daniel: “El manuscrit 1638, procedent de la Col·legiata de Verdú”, a *Revista Catalana de Musicologia*, II (2004), pp.103-130.
- CORBALÁN, Fernando: *La proporción áurea*. Barcelona, RBA, col. “El mundo es matemático”, 2010.
- COSTA I BOFARULL, Domingo: *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia*. Barcelona, Ed. Balmes, 2 volums, 1959.
- COSTA I BORRÀS, Josep: *Concilios Tarraconenses*. Barcelona, Pau Riera, 1867, Tomo II.
- CUSCÓ I CLARASSÓ, Joan: *Els Goigs a Sant Fèlix*. Montserrat, Abadía de Montserrat, 2000.
- DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni: *Història de l'Art Català, l'Art Gòtic s. XIV-XV*. Barcelona, Edicions 62, volum 3, 1984.
- Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores de música*, Barcelona, V. Berdós, 1897, volum I.
- Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*. Barcelona, Ed. Claret i Generalitat de Catalunya, 1998.

- Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez, volum I, III, IV, 1972, 1973, 1975.
- Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, París, Letouzey et Ané, 1971.
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 10 volums, 1999-2002.
- Dictionnaire de Théologie Catholique*. Paris, Letouzey et Ané, 1931.
- Die Kronen-Wasserzeichen*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961-1997, 25volums.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. (2a edició). Kassel, Bärenreiter, 2007.
- DOLCET, Josep: *El somni del Parnàs. La música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art, 2007.
- DONELLA, Valentino: *Musica e liturgia*. Bergamo, Edizioni Carrara, 1991.
- ELLIOT, John H.: *La España imperial. 1469-1716*. Barcelona, Vicens-Vives, 4a edició, 1978. -ID.: *La revolta catalana 1598-1640. Un estudi sobre la decadència d'Espanya*. València, Universitat de València, 2006.
- Enciclopedia Cattolica*. Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il libro Cattolico, (12 volums), 1948-1953.
- Enciclopedia de la Religión Católica*. Barcelona, Dalmau y Jover, (7 volums), 1950.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid, Espasa-Calpe, volum 30, 1916.
- Encyclopaedia of Religion, The*. New York, MacMillan Publishing Company, (16 volums), 1987.
- ESCALONA, Josep M.: *L'Orgue a Catalunya*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000.
- ESPAGNE, Franz (ed.): *Pierluigi da Palestrina's Werke*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, vol. VII, 1968.
- ESTEVA, Maur: *El Directori Perpetu Litúrgic del P: Francesc Dorda de l'any 1694*. Poblet, Abadia de Poblet, 1983.
- ESTRADA, Gregori: "Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)", a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu temps*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1985.

-EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. 5 vols. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. [Edició en 4 microfites: Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions ETD, 1997]. -ID.: *Música vocal barroca en la Catalunya del siglo XVII: Tonos, letras y villancicos manuscritos e inéditos, procedentes de la villa de Verdú (Lérida)*, treball guanyador del XIV Premi d'Investigació Musical "Emili Pujol", de "l'Institut d'Estudis Ilerdencs" de la Diputació de Lleida, 1999, (inèdit). -ID.: "El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad", a *Anuario Musical*, 55 (2000), pp.19-70.

-ID.: "Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España," a *AEDOM Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IV/1, (1997), pp.5-70. -ID.: "Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular" a *Anuario Musical*, 56, (2001), pp.97-113. -ID.: "Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco", en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. Von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2002, pp.259-274. -ID.: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, vol. LXV", 2002.

-EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; i GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (Zac)", a *Anuario Musical*, 46 (1991), pp.127-171.

-EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; i PAVIA I SIMÓ, Josep: *Música de atril en la colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", "Polifonía Aragonesa, XIII", 2002.

-FARRÉ TARGA, Miquel Àngel: *L'Arxiu Parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrraga, Arxiu Històric Comarcal, 2002.

-FELIU, Narcís: *Anales de Cataluña y epílogo breve de los progresos, y famosos hechos de la nación catalana, de sus santos, reliquias, conventos y singulares grandezas; y de los más señalados y eminentes varones, que en santidad, armas y letras han florecido*

*desde la primera población de España año del mundo 1788, antes del nacimiento de Cristo 2174, y del Diluvio 143 hasta el presente 1709.* Barcelona, Josep Llopis, Jaime Suriá y Juan Pablo Martí, 1709.

-FERNÁNDEZ, José [revisió i ampliació del P. Joan Maria Solà i amb apèndix del P. Lluís Fiter]: *Vida del Apóstol de los negros San Pedro Claver.* Barcelona, Viuda e Hijos de J. Subirana, 1888.

-FERNÁNDEZ, Pedro: *Historia de la Liturgia de las Horas.* Barcelona, Centre Pastoral Liturgica, 2002.

-FINESTRES Y DE MONSALVO, Jaime: *Historia del Real Monasterio de Poblet...* I, Cervera, 1753; II, Cervera, 1753; III, Cervera, 1756; IV, Cervera, 1756; V, Tarragona, 1765. [l'edició moderna: Barcelona, Orbis, 6 volums, 1947-1955].

-FONT I RIUS, Jopsep M.: “El domini pobletà sobre la vila de Verdú. Notes per a la història del règim senyorial de Poblet”, a *Miscellanea Populetana.* Poblet, Abadia de Poblet, col. “Scriptorium Populeti, 1”, 1966.

-FORT I BUFILL, Xavier: “Joan Terés”, a *Boletín Interior Informativo Centro Comarcal Leridano*, 70 (1963), pp.9-10.

-GABERNET, Joan: *Pere Claver.* Barcelona, Claret, 1980. -ID.: *Esclau dels negres esclaus.* Barcelona, Claret, 1980.

-GALITÓ I PUBILL, Miquel: “Aportació i estudi de la Parròquia i poble de Castellnou de Seana”, a *Recerques Lleidatanes- I*, (1978), pp.39 i 41.

-GARCIA VILLOSLADA, Ricardo (dir.): *Historia de la Iglesia en España.* Madrid, Ed. Católica, 1979.

-GARCIA JULBE, Vicente; i QUEROL i GABALDÀ, Miguel: *Francisco Guerrero. Opera Omnia*, vol. I, Monumentos de la Música Española, CSIC, vol. XVI, Barcelona, 1955.

-GARRIGOSA I MASSANA, Joaquim: *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII.* Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.

-GASCÓN URIS, Sergi: “Las filigranas de papel de la encomienda hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Prov. Tarragona) (1ª parte)”, a *Actas del IV Congreso Nacional de historia del papel en España.* Córdoba, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2001. -ID.: “Las filigranas de papel de la encomienda hospitalaria de Vallfogona de Riucorb (Conca de Barberà, Prov. Tarragona) (2ª parte)”, a *Actas del V Congreso Nacional de historia del papel en España.* Sarrià de Ter, Asociación Hispánica de Historiadores del Papel, 2003.



- GEDALGE, André: *Traité de la Fugue*. París, Enoch, 1904. [Traduc.: *Tratado de Fuga*. Madrid, Real Musical, 1990.
- GIOVANNELLI, Ruggiero: *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus conscienda*. Frankfurt, Wolfgang Richertum, 1608.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Ma. Carmen: *El Llibre Vermell de Montserrat*. Sant Cugat del Vallès, Libros de la Frontera, 1990.
- GONZALVO, Gener: “Una crònica de Tàrrrega poc coneguda: el manuscrit del Dr. Pere Ribera (1810-1840)”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 4 (1992), p.159. -ID.: “Els dominis del monestir de Poblet a la plana d’Urgell”, a *URTX. Revista Cultural de l’Urgell*, 18 (2005), pp.94-101.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; AYARRA JARNE, José Enrique; i VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp.86 i 89.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica practica’ a comienzos del Barroco”, a *Revista de Musicología*, x, nº 3 (1987), pp. 811-841. -ID.: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”, a *Anuario Musical*, 43 (1988), pp.95-109.
- ID.: “Pasado y presente del Instituto Español de Musicología (hoy Unidad Estructural de Investigación-Musicología) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1943-1993)”, a *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.3-10. -ID.: “Relaciones internacionales del Instituto Español de Musicología”, a *Anuario Musical*, 49 (1994), pp.240-243. -ID.: *La Música en las Catedrales del Siglo XVII. Los villancicos y romances de Fray Manuel Correa*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LIV”, 1997. -ID.: “J. S. Bach: “Técnicas de composición como *explicatio textus*”, a *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.157-174.
- GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; i CRESPI, Joana: *RISM. Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas. (Serie A/II, Manuscritos Musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco/Libros, 1996.
- GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente; i GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Géneros musicales y sus manifestaciones en los archivos de la Iglesia”, a *Memoria Ecclesiae*, xxxi (2008), pp.45-78.

- GONZÁLEZ, Miquel: *Els orgues de les comarques de Lleida i del Principat d'Andorra*. Lleida, Pagès, 2007.
- Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, Primera reimpressió, 1988.
- Gran Enciclopèdia de la Musica*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, vol. 6, 2002.
- GRAU I PUJOL, Josep M. ; PUIG I TÀRRECH, Roser: “Notes sobre l’orguener reusenc Josep Cases i Soler (1743-1802)”, a *Recerca Musicològica*, XIII (1998), pp.49-62.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep M.: *Inventari dels fons musicals de Catalunya. Volum 1: Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2007.
- Història de l’Art Català, l’Art Gòtic s. XIV-XV*. Barcelona, Edicions 62, volum 3, 1984.
- Historia de la Iglesia en España*. Madrid, Ed. Católica, 1979, vol. v.
- Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Barcelona, Edicions 62, 2000.
- HITCHCOCK, Hugh Wiley: *Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier*, París, Picard, 1982.
- IZARD, Miquel; RIQUER, Borja, de: *Conèixer la Història de Catalunya. Del segle XIX fins a 1931*. Barcelona, Vicens-Vives, 1983.
- JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2 volums, 1988.
- JAVIERRE MUR, L. Àurea: “Las cartas del duque de Orleans a Felipe v sobre el sitio de Lérida en 1707”, a *Ilerda*, IV, (1946), p.91-119.
- JIMÉNEZ MUÑOZ, Juan Manuel: *Medicos y cirujanos en quitaciones de corte: (1435-1715)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1977.
- KAMEN, Henry: *Canvi cultural a la societat del Segle d’Or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII*. Lleida, Pagès editors, 1998.
- KÖEHEL, Ludwing von: *Chronologisch – thematisches Verszeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. Leipzig, Breitkopf & Härtel (ed.: 1862, 1865, 1937, 1947, 1958, 1963, 1964 i 1965).
- La diòcesis de Solsona*. Barcelona, Tobilla, 1904.
- LAMBEA CASTRO, Mariano: “Teoria y práctica del compasillo y de la proporción menor”, a *Revista de Musicologia*, XXII/1 (1999), pp.129-156.
- LAMET, Pedro Miguel: *Un cristiano protesta. Pedro Claver (1580-1654)*. Barcelona, Bibliograf, 1980.

- LEGRENZI, Giovanni: *Sentimenti devoti espressi con la musica di due, e tre voci...* Libro secondo opera sesta. Venezia, F. Magni, 1660.
- LÉON-DUFOUR, Xavier: *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona, Herder, 1982.
- Liber Usualis*. Tournai, Desclée & Cie., 1929.
- LLADONOSA I PUJOL, Josep: *Història de Lleida*. Tàrrrega, Camps Calmet, 1974.
- LLOBET I PORTELLA, Josep Maria: “Documents sobre la construcció i reconstrucció d’orgues a la Segarra, l’Urgell i l’Alt Urgell durant el segle XVIII”, a *Palestra Universitària*, 15, (2002), pp.144-145, 160-164.
- LOBO, Eugenio Gerardo: *Sitio, ataque y rendición de Lérida, que a los pies del Serenísimo Señor Don Luis Fernando, Príncipe de las Asturias, consagra por mano de la Excm. Sra. Duquesa de Osuna*. Zaragoza, Pascual Bueno, 1707.
- LOMBARTE MARTÍNEZ, Javier: *Una aproximación al villancico barroco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII a través de cuatro piezas del fondo musical de la Biblioteca de Catalunya*. Treball de recerca, Barcelona, Conservatori Superior de Música del Liceu, 2000 (inèdit).
- LÓPEZ-CALO, José. “La controversia de Valls: estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII”, a *Tesoro Sacro Musical*, (1968-1971). -ID.: “La música religiosa en el barroco español. Orígenes y características generales”, a *La Música en el Barroco*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp.147-189.
- LÓPEZ MARTÍN, Julián: *La Oración de la Horas*. Salamanca, Secretariado Trinitario, 1994.
- LORENTE, Andrés: *El por qué de la Música, en que se contienen las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.
- MADURELL, José M<sup>a</sup>: “Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)”, a *Anuario Musical*, III (1948) pp.213-234. -ID.: “Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)”, a *Anuario Musical*, III (1948), pp.213-234. -ID.: “Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)”, a *Anuario Musical*, IV (1949), pp.193-220. -ID.: “Documentos para la historia de los Maestros de capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)”, a *Anuario Musical*, VI (1951), pp.205-225.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en Espanya (1600-1770)*. Madrid, Càtedra, 1983.
- MARTÍN MORENO, Antonio: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de estudios Orensanos, 1976. -ID.: “Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francesc Valls (1665?-1747)”, a *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (1976-1977), pp.157-194.
- MARTINELL, Cèsar: *El Monestir de Poblet*. Barcelona, Barcino, 1927.
- MARTINEZ DE ANTOÑANA, Gregorio: *Manual de Liturgia Sagrada*. Quinta Edición, Segovia, Ed. Cocusa, 1938.
- MASOLIVER, Alexandre: “Poblet: vida econòmica del monasterio en el siglo XVII”, a *Miscellanea Populetana*, Poblet, Abadía de Poblet, col. “Scriptorium Populeti, 1”, 1966. -ID.: “Sobre la visita feta per l’abat Virgili de Poblet a la vila de Verdú l’any 1690”, a *II Col·loqui d’Història del Monaquisme Català. (Sant Joan de les Abadesses, 1970)*. Vol.II. Poblet, Abadía de Poblet, col. “Scriptorium Populeti, 9”, 1974. -ID.: *Fra Francesc Dorda, Abat de Poblet, Bisbe de Solsona i Ministre de l’Arxiduc*. Poblet, Abadía de Poblet, 1981.
- MIRÓ BALDRICH, Ramon: “Els mestres a Tàrrrega de mitjan segle XV a inicis del XVIII”, a *URTX Revista Cultural de l’Urgell*, 12 (1999), pp.76-112. -ID.: “Música i església a Tàrrrega (del segle XV a inicis del XVIII)”. *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 14 (2001), pp.152-198. -ID.: “Festes barroques a Tàrrrega, els anys 1618 i 1619”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 19 (2006), pp.176-202.
- MONTEVERDE [MONTEVERDI], Claudio: *Selva Morale e Spirituale*. Venetia, Bartolomeo Magni, 1640.
- MORGADO GARCIA, Arturo: *Ser clérigo en la España del Antiguo Régimen*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000.
- MORREALE, Margherita: “La *Salve Regina* en las doctrinas cristiana y cartillas del S. XVI”, a *Revista de Filología Española*, 1 (2004), pp.129-151..
- MUJAL ELIAS, Juan: *Lérida. Historia de la música*. Lérida, Dilagro, 1975.
- NADAL I FARRERAS, Joaquim: *Conèixer la Història de Catalunya*. Barcelona, Vicens Vives, vol. 3, 1983.
- NASSARRE, Pablo: *Fragmentos Músicos. Reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano y contrapunto*. Zaragoza, Tomás Gaspar Martínez, 1683. -ID.: *Fragmentos Músicos repartidos en quatro tratados [...] y ahora añadido el último*

- tratado (de Composición)*. Madrid, Imprenta Real, 1700. -ID.: *Escuela Música, según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 2 volums, 1723-1724.
- New Catholic Encyclopedia*. Washington D.C., The Catholic University of America, Thomson, (Second Edition), 2002, [12 vols. 2a edició].
- NOVELL I BALAGUERÓ, Joan: *La Parròquia i la vida religiosa a Tàrrega. Segle XX. Volum I (1900-1939)*. Tàrrega, Parròquia de Tàrrega, 2003.
- NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000.
- Ordenación General de la Litúrgia de las Horas*, Sagrada Congregación para el Culto Divino, 1971.
- PALAU Y DULCET, Antonio: “Andrade, P. Alonso”, a *Manual del Librero Hispanoamericano*. Barcelona, Palau, 1948-1962, vols. 1, 5, 14 i 22.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictorico, y Escala Optica. Tomo I. Teórica de la Pintura, en que se describe su Origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquecen, è ilustran. Y se prueban, con demonstraciones [sic.] Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
- PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la Catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives i Casajoana, Rafael Dalmau, 1986. -ID. *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LIII”, 1997. -ID.: “La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, durant el segle XVII”, a *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.103-142. -ID. (ed.): Valls, Francesc: *Mapa Armonico Practico (1742a)*. Barcelona, CSIC, “Textos Universitarios, 37”, 2002 (Josep Pavia i Simó (ed.)).
- PEDRELL, Felip: *Documentos inéditos para su diccionario. E: Bbc*, Ms. 1897. -ID.: *Catàleg de la Biblioteca de Música de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, Palau de la Diputació, 1908-1909, 2 vols. -ID.: *Tomae Ludovici Victoria. Abulensis. Opera omnia*. Leipzig, Breitkopf et Härtel, vol. 7, 1911.
- PEDRELL, Felip; i ANGLÉS, Higiní: *Els madrigals i la Música de Difunts d'en Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921.
- PELINSKI, Ramón A.: “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”, a *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp.191-198.
- PENA, Joaquín; i ANGLÉS, Higiní: *Diccionario de la Música*. Barcelona, Labor, 1954.

- PÉREZ DE MOYA, Juan: *Arithmetica practica, y specvlatiua del Bachiller Juan Perez de Moya*. Salamanca, Matthias Gast, libro v, 1562.
- PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, José: *Cronología de los Maestros de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe*. Castelló, Conservatori Superior de Música de Castelló, juny, (2000), pp.14-16. [Originalment a: *Música Religiosa en España*, 13 (1897)].
- PICCARD, Gerhard. *Die Kronen-Wasserzeichen*. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961-1997, 25 vols.
- PIEDRA, Joaquín; i CLIMENT, José: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII”, a *Anuario Musical*, XVII (1962), pp.141-208.
- PIQUER i JOVER, Josep Joan: *El Senyoriu de Verdú*. Tarragona, Reial Societat Arqueològica, 1968. -ID.: *Abaciologi de Vallbona (1153-1977)*. Santes Creus, Fundació Roger de Belfort, 1978.
- PLANES I CLOSA, Josep M.: *La parròquia i la vida religiosa de Tàrrega, segles XVI-XIX*. Tàrrega, Parròquia de Sta. Maria de l’Alba de Tàrrega, 1994.
- POTHIER, Joseph: “Antienne Salve Regina”, a *Revue du Chant Grégorien*, 10 (1902).
- PRIM GASSOL, Joan: *Carta sobre el juramento de fidelidad a Napoleón, escrita á los eclesiásticos de Cataluña por Juan Prim, cura parroco de Fondarella y Sidamunt*. Berga, Imprenta de la Junta Superior de Catalunya, 1811. -ID.: *Carta del Cura de Fondarella al Sr. Canónigo Penitenciario de Lérida Dr. D. Joseph Vidal*. Lérida, 1809.
- ID.: *Reconvenciones amistosas de los RR. Curas párrocos y demás eclesiásticos del distrito señalado por el Gobernador francés de Lérida, barón de Henriod, que ha tenido la debilidad de prestar juramento de fidelidad y obediencia al invasor de España, Napoleón*. Berga, Imprenta de la Junta Suprema, 1812.
- Processionarii Toletani*. Toledo, Juan de Ayala, 1562.
- Processionarium*. Salamanca, Francisco de Cea Tesa, 1612.
- PUIG I SANCHÍS, Isidre: *Documents per a la història de l’art de l’església parroquial de Santa Maria de Verdú*. Tàrrega, Arxiu Històric Comarcal, col·lecció Ardèvol, 2004. -ID.: “El tesorer de l’església parroquial de Verdú”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 13 (2000), pp.73-75. -ID.: “Jaume Ferrer II”, a *L’art gòtic a Catalunya, Pintura II*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, pp.304-314.
- PUIGVERT I SOLÀ, Joaquim M.: *Església, territori i sociabilitat (s.XVII-XIX)*. Vic, Eumo Editorial, Universitat de Vic, 2001.

- PUJOL, David: *Joan Cererols, obra completa*. Abadia de Montserrat, col. “Mestres de l’Escolania de Montserrat vol. I., 1930; vol. II, 1931; vol. III, 1932; vol. IV, 1975; i vol. V”, 1981.
- QUEROL I GAVALDÀ, Miquel: *Cançoner Català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, XXXVII”, 1979. -ID.: *Teatro Musical de Calderón*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, XXXIX”, “Música Barroca Española VI”, 1981. -ID.: *Música Barroca Española, Volumen II, Polifonía Policoral Litúrgica*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, XLI”, 1982.
- RABASSA, Pedro: *Guia Para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Musica*. [València-Sevilla] [1720] 1725-1730c. [En edició facsímil: BONASTRE, Francesc; MARTÍN MORENO, Antonio; i CLIMENT Josep, eds. Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990].
- RAMON VIÑES, Salvador: “Mestres de capella a la catedral de Tarragona”, a *Butlletí Arqueològic*. Tarragona, Reial Societat Arqueològica Tarraconense, (1999-2000), pp.590-594.
- REGLÀ, Joan: *Els Virreis de Catalunya*. Història de Catalunya, Biografies Catalanes, volum 9, L’Hospitalet de Llobregat, Ed. Vicens-Vives, primera reedició, 1987.
- REICH, Wolfgang: *Jan Dismas Zelenka – Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (ZwV). Dresde, Sächsische Landesbibliothek, col. “Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, vol.6”, 1985.
- RICART I MATAS, Josep: *Diccionario Biográfico de la Música*. 2a edició, Barcelona, Editorial Iberia, 1956.
- RIGHETTI, Mario: *Historia de la Litúrgia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, vol.1.
- RIQUER, Martí de; i COMAS, Antoni: *Història de la Literatura Catalana*. 2a edició, Barcelona, Ariel, 1980.
- RISM-Bibliothekssigel. *Gesamtverzeichnis. (Bearbeitet von der Zentralredaktion in der Ländergruppen des RISM)*. Munic, G. Henle; Kassel-Basilea-Londres-Nova York, Bärenreiter, 1999.
- RODRÍGUEZ-SAN PEDRO, Luis E.; i SÁNCHEZ LORA, José Luis: *Los siglos XVI-XVII. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, “Historia de España 3er. Milenio”, 2000.
- ROIG I CAPDEVILA, Jordi: “Presencia musical en la Catedral de la Seu d’Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares”, a *Anuario Musical*, 58 (2003), pp.139-196.

- ROIG I TORRENTÓ, M. Assumpta: *Iconografia de la Capella dels Colls*. Sant Llorenç de Morunys, Parròquia de Sant Llorenç, 2001.
- ROMERO NARANJO, Francisco Javier: “Fuentes musicales españolas en Cracovia: *El libro de música de Chrisóstomo Ripollés*”, a *Estudios sobre el barroco musical hispánico. (En torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona, CSIC, 2005, pp.155-167.
- ROSA MONTAGUT, Marian: “Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)”, a *Anuario Musical*, 59 (2004), pp.85-114.
- ROVETTA, Giovanni: *Motetti concertati a due, e tre voci. Con le Letanie della Madona à Quattro di Gio. Rovetta*. Venècia, Alessandro Vinceti, 1639.
- ROVIRA GÓMEZ, Salvador J.: “Els Casas, un llinatge d’orgueners setcentistes”, a *Quaderns d’Història Tarraconense*, XI (1992), pp.50-77.
- RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (coord.): *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- SADIE, Stanley: “Mozart”. Barcelona, Munich Editores, col. “New Grove”, 1985.
- SALDONI, Baltasar: *Reseña Histórica de la Escolania de la Virgen de Montserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy dia; con un catálogo...* Madrid, Repullés, 1856. -ID.: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, A. Pérez Dubrull, 1888-1881, 4 vols.
- SAGARRA, Josep Maria de: *Memòries I*. Barcelona, Ed. 62, 1981.
- SALES, Francisco de: *Introducción a la Vida Devota*. Traducció del francès per Francisco de Cubillas Yagüe, Barcelona, María Ángela Martí, 1762.
- SALES, Núria: *Els segles de la decadència (segles XVI-XVIII)*. Història de Catalunya, (Pierre Vilar, dir.), vol. 4, Barcelona, Edicions 62, 2001.
- SALIS I CLOS, Josep M.: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú, segles XI-XVIII”, a *URTX. Revista Cultural de l’Urgell*, 11 (1999), pp.70-88. -ID.: “Les campanes de Verdú. Recerca històrica i etnomusicològica”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 14 (2001), pp.61-81. -ID.: “El castell i la música”, a *Xercavins*, 16, (2004), pp.29-30. -ID.: “Joan Prim, un compositor de Verdú”, a *Xercavins*, 18 (2004), p.23. -ID.: “Goigs a Nostra Senyora de la Bovera, un manuscrit anònim de 1721”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 18 (2005), pp.126-143. -ID.: “La música a Sant Flavià”, a *Xercavins*, 20, (2005), pp.20-21. -ID.: “Cantirers i músics”, a *Xercavins*, 23, (2005), pp.29-30. -ID.: “Goigs a sant Flavià i a sant Pere Claver: noves aportacions a la història de la música a Verdú”, a *Xercavins*, 27, (2006), pp.28-30. -ID.: “Robatori de la



reliquia de Sant Pere Claver: nova aportació a la història del sant”, a *Xercavins*, 31 (2007), pp.26-27. -ID.: “Anton Font (\*1626-†1690): 34 anys de mestratge musical a l’església targarina”, a *URTX, Revista Cultural de l’Urgell*, 22 (2008), pp.165-185. -ID.: “Obres del fons musical de la parròquia de Santa Maria de Verdú a l’Arxiu Comarcal de la Segarra”, a *Miscel·lània Cerverina*, 19 (2009). -ID.: *Dos músics de Vall-de-roures del segle XVII*. Vall-de-roures, Asociación Cultural REPAVALDE, 2009. -ID.: “El «Fons Verdú» de la Biblioteca de Catalunya, trajectòria i problemàtic del trasllat”, a *Anuario Musical*, 64 (2009), pp.109-136. -ID.: “Noves aportacions biogràfiques de compositors catalans de la segona meitat del XVII”, a *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII, (2007-2008), pp.183-206. -ID.: *La música de l’arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Lleida, Diputació de Lleida, 2010, treball guanyador del XXI Premi d’Investigació Musical “Emili Pujol”, de l’“Institut d’Estudis Ilerdencs” de la Diputació de Lleida, 2009. -ID.: “El villancico *Esta nit gloriosa*. Aportació a la cultura popular de finals del segle XVII i inicis del XVIII”, a *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), pp.41-79. -ID.: “La devoción a las reliquias del mártir romano san Flavià y su repercusión musical: villancicos i gozos”, a *Memoria ecclesiae*, XXXVI (2011), pp.75-106.

-SAN NICOLÁS, Lorenzo: *Arte y uso de Architectura*. Madrid, Manuel Román, libro v, 1736.

-SARRET I PONS, Lluís: *Privilegis de Tàrrega*. Tàrrega, Camps, 1982.

-SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona, CSIC, “Textos Universitarios, 34”, 2001.

-SEGARRA I MALLA, Josep M.: *Història de Tàrrega. Amb els seus costums i tradicions*. Tàrrega, Museu Comarcal, 1984, volum I; 1987, volum II.

-SIEMENS-HERNÁNDEZ, Lothar: “Contribución a la bibliografía de las fuentes de la cuestión Valls”, a *Anuario Musical*, XXXI-XXXII (1976-1977), pp.195-223.

-SIERRA PÉREZ, José. “La interpretación alternatim del canto gregoriano y la polifonia según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVI-XVII)”, a *Revista de Musicologia*, V (2000), pp.621-642.

-SOBREQUÉS CALLICÓ, Jaume: *Història de Catalunya*. Bilbao, Gran Enciclopedia Vasca, vol. 8, 1979; vol. 9, 1980.

-SOLANES, Felipe: *San Pedro Claver de la Compañía de Jesús (1586-1654)*. Bilbao, El Siglo de las Misiones, 1941.

- SOLER, Antonio: *Llave de la Modulacion, y Antigüedades de la Musica, En que se trata del fundamento necessario para sebar Modular: Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762.
- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid-Barcelona, Martín Salazar-Narciso Ramírez, 1855, 4 volums.
- STATTKUS, Manfred H. *Claudio Monteverdi: Verzeichnis der erhaltenen Werke: kleine Ausgabe*. Bergkamen, 1985, segona revisió 2007.
- SUBIRÀ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.
- SUBIRÀ I BLASI, Enric: *El seminari de Barcelona (1593-1917): aportació per a una anàlisi de la influència de la formació del clergat en el desenvolupament del pensament catòlic a Catalunya*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- TAFALL Y MIGUEL, Mariano: *Arte completo del constructor de órganos ó sea guia manual del organero*. Santiago, Fernández y Compañía, 1873, volum III.
- TASIES I PLANAS, Jordi: "Els Bordons: una família de mestres de fer orgues de Solsona (s.XVI-XVII)", a *Oppidum*, 1 (2001), pp.113-118.
- The New Grove Dictionary of Musics and Musicians*. London, Macmillan, O.U.P. Stanley Sadie (29 volums), (segona edició), 2001.
- TODA I GÜELL, Eduard: "Resum de la vida del pobletà Francesc Dorda", a *Diario de Mataró*, (28-7-1935). -ID.: *La davallada de Poblet (Poblet als segles XVII i XVIII)*. Poblet, Abadia de Poblet, edició i estudi a cura de Gonzalvo, Gener, i Masoliver, Alexandre, *Scriptorium Populeti*, 16, 1997.
- TORELLÓ, Josep Maria: "Català curt de paraules i pròdig d'heroisme", a *Sumari*, Associació antics alumnes de Casp, 59 (1980), pp.2-7.
- TORRAS I RIBÉ, Josep M.: *La Guerra de Successió i els setges de Barcelona (1697-1714)*. Capellades, Rafel Dalmau Ed., 2001.
- TRAVER GARCIA, Benito: *Los músicos de la provincia de Castellón*. Castellón, J. Barberà, 1918.
- TRENS, Manuel: *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Plus Ultra, 1954.

- VALLS I SUBIRÀ, Oriol: *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam, The Paper Publications Society (Labarre Foundation), 1970, volums I-II. -ID.: *La Historia del papel en España*. Madrid, Empresa Nacional de Celulosa, 1978-1982, volums I-III.
- VALTIERRA, Ángel: *San Pedro Claver. El santo que libertó una raza*. Cartagena de Índias (Colombia), Santuario San Pedro Claver, 1964. -ID.: *El Esclavo de los esclavos*. Cartagena de Índias (Colombia), Colgráficas, 1980.
- VALTIERRA, Ángel; i HORNEDO, Rafael M. de: *San Pedro Claver. Esclavo de los esclavos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.
- VERICAT I GAVALDÀ, Lluís Maria: *Diccionari de símbols cristians*. Sant Vicenç de Castellet, Farell, 2008.
- VILARRUBIAS, Felú A.: *La tradición musical y la organería en Poblet*. Poblet, Abadía de Poblet, 1968.
- VICENS VIVES, Jaime: *Historia de España y América*. Barcelona, Vicens Vives, volums 3 i 4, 1961.
- WOLF, Norbert: *Velázquez*. Colònia-Madrid, Benedikt Taschen, 1999.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Munich, 1915, [trad: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985].



## El fons musical verduní

Per tal de fer una aproximació el més detallada possible a les obres que conformen el fons musical verduní, a continuació es mostren totes les obres conservades que havien pertangut a l'església parroquial de Verdú. Com ja s'ha dit a bastament, aquestes composicions musicals avui dia es troben dipositades en tres arxius diferents: Biblioteca de Catalunya, Arxiu Comarcal de la Segarra i Arxiu Parroquial de Verdú<sup>900</sup>. La intenció del següent llistat és la de mostrar el ric patrimoni musical —bàsicament tot ell corresponent al darrer terç del segle XVII— que, malgrat les diverses malvestats ocorregudes des del segle XVIII fins al segle XX, s'ha conservat de manera poc habitual, en el mateix centre on fou creat i copiat aquest destacat fons de documentació musical, i que, a la vegada, ens ve a mostrar el ric patrimoni musical que florí en l'època esmentada, un patrimoni que forma part de la rica història de la música a casa nostra.

### “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona

#### Obres dels segles XI-XV

- *Antifonari*. Notació aquitano-quadrada. Finals de segle XII, 4 fragments, M 1451/11.
- *Antifonari de l'ofici*. Hi apareix la genealogia de Jesús segons Mateu i Lluc. Notació aquitano-quadrada. Segle XIII, 5 fragments, M 1451/12.
- *Antifonari de l'ofici*. Hi ha cants per a la litúrgia de Rams. Notació aquitana. Segle XIII, 6 fragments, M 1451/13.
- *Antifonari*. Hi ha cants per al temps d'Advent. Notació aquitano-quadrada. Finals de segle XII, 6 fragments M 1451/14.
- *Antifonari de l'ofici*. Hi apareix la genealogia de Jesús segons Mateu i Lluc. Notació aquitano-quadrada. Segle XIII, 8 fragments M 1451/15.
- *Antifonari*. Notació aquitana. Segle XIII, 11 fragments, M 1451/16.
- *Antifonari*. Notació aquitana. Segle XIII, 21 fragments, M 1451/17.
- *Antifonari*. Notació aquitana. Segles XII i XIII, 21 fragments, M 1451/18.
- *Antifonari de la missa*. Notació aquitana. Segona meitat del segle XII, 23 fragments, M 1451/19.
- *Breviari*. Notació aquitano-quadrada. Mitjans del segle XII, 38 fragments, M 1451/20.
- Sense identificar. Cant a la Mare de Déu, 2 fragments, M 1451/21.

---

<sup>900</sup> Referent a les obres i els autors de la música del fons verduní, vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Ob. cit.

## Obres dels segles XVII i XVIII

**Miquel de Ambiela** (\*La Puebla de Albortón, Saragossa, 1666; †Toledo, 1733).

- *Ave maris stella*, a 8v, M 1168.

**Gabriel Argany** (fl. 1688-1716).

- *Ave Regina*, a 10v (1696), M 1168.

- *Dixit Dominus*, a 9v, M 1638.

- *Magníficat*, a 11v [incomp.], M 1637-v-vii.

- *Magníficat*, a 11v, M 1638.

- *Magníficat*, a 5v, M 1638.

- *Magníficat*, a 9v, M 1638.

- *Missa de difunts*, a 8v (1702), M 1638.

- *Missa*, a 10v, (1701), M 1638.

- *Missa*, a 10v, M 1168.

- *Missa*, a 11v (igual que l'anterior però amb l'11a veu afegida), M 1168.

- *Missa*, a 11v [incomp.], M 1637-v-vii.

- *Missa*, a 5v, M 1637-iv.

- *Missa*, a 9v, M 1168.

- *Salve Regina*, a 10v [incomp.], M 1637-v.

- *Vespres*, a 11v, M 1637-v-vii.

- *Vespres*, a 11v, M 1638.

**Vicenç Artal.**

- *Duo de Nadal (A la nochebuena. Huchúa)* (1683), M 1637-iii.

**Gracián Babán** (\*1620; †1675).

- *Villancico al Santíssim (Mi Dios si ofensa)*, a duo, M 1637-iii.

**Aniceto Bailón** (†València, 1684).

- *O Crux*, a 4v, M 1168.

**Bargués.**

- *Salve Regina*, a 6v (en romanç i llatí), M 1168.

- *Salve Regina*, a 6v (en romanç i llatí), M 1168.

**Joan Barter** (\*1648; †Barcelona, 1706).

- *Missa*, a 9v (1701), M 1637-vii.

- *Missa*, a 9v (1701), M 1638.

- *Missa*, a 6v, M 1168.

- *Missa*, a 6v, M 1638.

- *Missa de difunts*, a 8v [incomp.], M 1637-iv-vi.

- *Cum invocarem*, a 13v, M 1638.

- *Cum invocarem*, a 13v, M 1638.

- *Completes*, a 9v, M 1637-vi.

- *Domine ad adjuvandum*, a 6v, M 1638.

- *Magníficat*, a 8v, M 1638.

- *Credidi*, a 8v, (1686), M 1168.

- *Miserere*, a 5v, M 1168.

- *Duo a la Verge (Flores, oh que afrenta)*, M 1637-VI.
- *Villancico a Sant Flavià (Ah de la luz del dia)*, a 11v [incomp] (1694), M 1637-II-V-VI.
- *Villancico a Sant Sebastià (Sacros querubes)*, a 11v, M 1637-II-VI.
- *Villancico a Santa Dorotea (Atalayas celestes)*, a 8v, M 1637-VI.
- *Villancico al Santíssim (A la sombra)*, a 4v [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico al Santíssim (Oigan en ecos y esdrújalos)*, a 4v (Nombra 43), M 1637-II-VI.
- *Villancico de Nadal (A la escuela venid muchachos)*, a 8v (1683), M 1637-III-VI.
- *Villancico de Nadal (¡Ay, cómo suena la gaita gallega!)*, a 4v (1682), M 1637-VI.
- *Villancico de Nadal (¡Hazo Antón!)* a duo, M 1637-I.
- *Villancico de Nadal (Silencio, pasito)*, a 4v, M 1637-VI.

#### **Joan Baseia.**

- *Missa*, a 9v (1690), 8è to, M 1168.
- *Missa*, a 9v [incomp.] (1690), M 1637-IV-V-VI.

#### **Melcior Blanch**

- *Laetatus sum*, a 9v [incomp.], M 1637-V.
- *Lauda Jerusalem*, a 9v [incomp.], M 1637-V.
- *Magnificat* [incomp.], M 1637-V.
- *Nisi Dominus*, a 9v [incomp.], M 1637-V.
- *Salm de Vespres (Laudate pueri)*, a 8v [incomp.], M 1637-I-V.
- *Vespres* [incomp.], M 1637-V.

#### **Josep Boldú.**

- *Completes*, a 9v (1688), M 1168.
- *Completes*, a 9v (1690), M 1168.
- *Completes*, a 9v (1690), M 1637-IV-V-VI.
- *Magnificat*, a 9v (1694), M 1637-II-IV-V-VI.
- *Salve Regina*, a 9v, M 1637-V.
- *Vespres*, a 9v (1694), M 1637-II-IV-V-VI.
- *Villancico a la Mare de Déu del Roser (Clarines al festín)*, a 8v, M 1637-III.
- *Villancico a Sant Francesc Xavier (Clarines al festín)*, a 8v [incomp.], M 1637-II.

#### **Sebastià Bosquet.**

- *Nunc Dimitis*, a 8v, 3r to, M 1168.
- *Salve Regina*, a 9v (1677), M 1637-I.
- *Villancico de Nadal (¡Ay, qué hermosura!)*, a 7v [incomp.], M 1637-III.

#### **Benet Buscarons** (\*Barcelona, 1647; †Barcelona, 1711).

- *Salve Regina*, a 8v (1700), M 1168.

#### **Raimon Busquets**

- *Magnificat*, a 5v [incomp.], M 1637-IV.

#### **Marques de Cábrega.**

- *Solo al humano (¡Ay, silencio apacible!)*, M 1637-II.

#### **Miquel Casals.**

- *Alma Redemptoris*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.
- *Alma Redemptoris*, a 8v, M 1168.

- *Cum invocarem*, a 8, M 1168.
- *Magnificat*, a 8v, 3r to, M 1168.

### **Diego de Cáseda.**

- *Villancico al Santíssim (Sé, sé que duerme)*, a 4v, M 1637-II.
- *Villancico de Nadal (Oygan, atiendan al llanto)*, a 6v, M 1637-V.

### **Joan Cererols i Fornells** (\*Martorell, Barcelona, 1618; †Montserrat, Barcelona, 1680).

- *Alma Redemptoris*, a 5v [incomp.], M 1637-IV.
- *Bonitatem fecisti*, a 8v, M 1637-IV.
- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-IV.
- *Completes*, a 8v (1683), M 1168.
- *Himne de Tèrcia (Nunc Sancte nobis)*, 8v [incomp.], M 1637-IV-V.
- *Himne i salms (...unum Patri cum Filio)*, a 8v [incomp.], M 1637-V.
- *Legem pone*, a 8v, M 1637-IV.
- *Lletania al Santíssim*, a 4v, M 1637-IV.
- *Magnificat*, a 9v, M 1168.
- *Memor esto*, a 8v, M 1637-IV.
- *Missa de difunts*, a 7v [incomp.], M 1637-IV.
- *Missa*, a 5v [incomp.], M 1637-IV.
- *Missa*, a 5v, 4t to, M 1168.
- *Missa*, a 5v, M 1168.
- *Salve Regina*, a 6v (1683), M 1637-IV.
- *Salve Regina*, a 8v, M 1637-I-IV.
- *Salve Regina*, a 8v, M 1637-I-IV.
- *Salve Regina*, con ecos, a 8v (1683), M 1168.
- *Te Deum*, 8v, M 1637-IV.
- *Vespres*, a 9v (1683), M 1168.
- *Villancico a la Assumpta Verge Maria*, a duo (*Vuela, vuela*), M 1637-IV.
- *Villancico al Santíssim (Soles, penas i cenas)*, a 4v, M 1637-IV.
- *Villancico de Nadal (Venid zagales)*, a 4v (Nombra 46), M 1637-II-IV.

### **Gaspar Dotart.**

- *Missa*, a 9v [incomp.], M 1637-IV-V-VI.
- *Quare de vulva*, a 2v (1690), M 1168.

### **Jaime Doz.**

- *Villancico al Santíssim (Alma pues sabes)*, a duo (1691), M 1637-III.

### **Sebastián Durón** (\*Brihuega, Guadalajara, 1660; †Cambô-les-Bains, França, 1716).

- *Solo al humano (Díme presto, pastora)*, a 1v (1669), M 1637-III.
- *Villancico al Santíssim (¡Ay, infeliz de aquel agresor!)*, a 4v (1699), M 1637-III.

### **Egidio.**

- *Beatus vir*, a 8v, M 1168.
- *Dixit Dominus*, a 8v, 3r to, M 1168.
- *Laudate Dominum*, a 8v, 6è to, M 1168.
- *Laetatus*, a 8v, M 1168.
- *Magnificat*, a 8v, 8è to, M 1168.

**Isidre Escorihuela** (\*Alacant?; †Alacant, 1723).

- *Beatus vir*, a 8v, 5è to (1689), M 1168.
- *Beatus vir*, a 8v (1686), M 1638.
- *Beatus vir*, a 8v, [incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Missa*, a 12v ([incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Missa*, a 12v (1686), M 1168.
- *Missa*, a 8v [incomp.], M 1637-IV.
- *Regina caeli*, a 8v, M 1168.
- *Villancico al Santíssim (Repicad las campanas zagales)*, a 8v (1686) [M 1638].

**Josep Farran [Ferran]**.

- *Lamentació per a Dissabte Sant*, a 4v, M 1638.
- *Lamentació per a Dijous Sant*, a 7v, M 1638.
- *Lamentació per a Divendres Sant*, a 7v, M 1638.

**Josep Farrer [Ferrer]**.

- *Dixit Dominus*, a 8v [incomp.] (1686), M 1637-VII.
- *Dixit Dominus*, a 8v, 8è to, M 1168.
- *Magnificat*, a 8v (1686), M 1168.
- *Magnificat*, a 8v [incomp.] (1686), M 1637-VII.
- *Missa*, a 7v (1686), M 1168.
- *Missa*, a 8v (1688), M 1168.
- *Missa*, a 8v [incomp.] (1688), M 1637-VII.
- *Nunc dimittis*, a 10v (1689), M 1168.
- *Villancico a l'Assumpta (A la fiesta a la gala vengan)*, a 8v, M 1637-I.

**Anton Font i Guixà** (\*Verdú, Lleida, 1626; †Tàrraga, Lleida, 1690).

- *Adjuva nos Deus*, a 8v (1664) [incomp.], M 1637-I.
- *Alma Redemptoris*, a 9v [incomp.] (1668), M 1637-I-VII.
- *Alma Redemptoris*, a 9v [incomp.] (1680), M 1637-III-IV-V-VI-VII.
- *Ave maris stella*, a 5v, M 1168.
- *Ave Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.
- *Ave Regina*, a 8v, M 1168.
- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-IV.
- *Completes*, a 7v (1681), M 1637-I-V-VI.
- *Completes*, a 8v (1686), M 1168.
- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.
- *Completes*, a 8v, 7è to, M 1168.
- *Completes*, a 9v (1680), M 1168, M 1637-III.
- *Completes*, a 9v [incomp.] (1673), M 1637-III.
- *Completes*, a 9v [incomp.] (1680), M 1637-III-IV-V-VI-VII.
- *In te Domine*, a 8v, M 1168, M 1637-I.
- *[Deum in auditorium] Intendes*, a 8v, M 1637-IV.
- *Laudate pueri*, a 7v, M 1168.
- *Magnificat*, a 9v, M 1168.
- *Magnificat*, a 9v, M 1637-III-VI.
- *Miserere en romanç (Misericordia de mi Señor)*, a 3v, M 1637-I-V.
- *Missa de difunts*, a 6v i duo [incomp.], M 1637-V.
- *Missa de difunts*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.



- *Missa de difunts*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-V-VI.
- *Missa*, a 4v [incomp.], M 1637-IV.
- *Missa*, a 4v, M 1168.
- *Missa*, a 7v [incomp.], M 1637-I-V.
- *Peccantem me quotidie*, a 6v, M 1168.
- *Regina caeli*, a 9v [incomp.], M 1637-III-IV-V-VI-VII.
- *Regina caeli*, a 9v [incomp.], M 1637-IV.
- *Salm de Vespres de Dijous Sant (Credidi)*, a 8v, M 1637-IV-VI.
- *Salve Regina*, a 6v (1680), M 1637-I.
- *Salve Regina*, a 6v (1689), M 1637-I.
- *Salve Regina*, a 7v [incomp.], M 1637-I-V-VI.
- *Salve Regina*, a 8v (1687), M 1168.
- *Salve Regina*, a 8v, en romanç i llatí, M 1638.
- *Salve Regina*, a 9v [incomp.], M 1637-III.
- *Salve Regina*, a 9v [incomp.], M 1637-III-IV-V-VI-VII.
- *Salve Regina*, a 9v, M 1168.
- *Vespres*, a 9v [incomp.], M 1637-III-VI.
- *Vespres*, a 9v, 1r to (1679), M 1168.
- *Villancico a Sant Flavià (Aquella ave presurosa)*, a 9v [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico a Sant Flavià (De Flavián la palma)*, a 9v [incomp.] (1676), M 1637-II.
- *Villancico a Sant Flavià (Qué porfiado bélico sonido)*, a 9v [incomp.] (1676), M 1637-IV.
- *Villancico a Sant Flavià (Qué sonora militar porfia)*, a 9v [incomp.] (1676), M 1637-II-IV.
- *Villancico al Santíssim (No haya disfraces para conmigo)*, a 6v (1677), M 1637-III.
- *Villancico de Nadal (Encara que el àngel) (Plora bella aurora)*, a 6v [incomp.], M 1637-I.

**Cristóbal Galán** (\*Aragó?, 1620?; †Madrid, 1684).

- *Laudate Dominum*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Laudate Dominum*, a 8v, 3r to, M 1168.
- *Villancico al Santíssim (Qué pareciera mal)*, a 4v, M 1637-III.

### **Gallego**

- *Salve Sancta parens*, a 4v [incomp.], M 1637-II.

**Vicenç Garcia i Velcaire** (\*València, 1593; †Toledo, 1650).

- *Convenientibus vobis*, a 8v (1683), M 1168.
- *Missa*, a 8v (1683), M 1168.
- *Missa*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.

**Lluís Vicenç Gargallo** (\*1636/1640; †Barcelona, 1682?).

- *Libera me Domine*, a 8v, M 1637-IV.
- *Libera me Domine*, a 8v, M 1638.
- *Completes*, a 10v, M 1638.
- *Completes*, a 9v, M 1638.
- *Cum invocarem*, a 10v, 8è to, M 1168.
- *Dies irae*, a 6v, M 1638.
- *Dies irae*, a 8v [incomp.], M 1637-V-VI-VII.
- *Dies irae*, a 8v, M 1168.

- *Dixit Dominus*, a 8v (1683), M 1168.
- *Laudate Dominum*, a 10v (1683), M 1168.
- *Missa de difunts*, a 8v, M 1637-VII.
- *Missa de difunts*, a 8v, M 1638.
- *Missa*, a 5v, M 1168.
- *Nunc dimittis*, a 12v, M 1637-III.
- *Peccantem me*, a 6v, M 1637-IV.
- *Villancico de Nadal (A Belén pastorcillos)*, a 6v, M 1637-III-VII.

**Juan Hidalgo** (\*Madrid, 1612/1616; †Madrid, 1685).

- *Letra a lo humano (¡Ay, que desdicha!)*, solo (1688), M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Altivo pensamiento)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Arroyuelo presuroso)*, a duo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Corazón que en prisión de respetos)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (De Manzanares al Soto)*, a 4v, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (De un risco guarnecido)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Despéñase un arroyo)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Disfrazado en pastor)*, solo [incomp.] (1688), M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Dos áspides traes Marica)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (El amante de Diana)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (El vestir de gala el prado)*, a 4v, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (En el baile de la aldea)*, a 4v, M 1637-I-II-V.
- *Letra a lo humano (Guárdense, ¡ay que sale Juana!)*, a 4v, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (No hay más Flandes)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Oye, mira que te digo)*, a 4v, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Qué dulcemente suena)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Qué importa querida Filis)*, a 2v, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Qué tiernamente se queja)*, a duo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Si a voluntario certamen)*, a duo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Si Venus, a las espumas)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Suave pensamiento)*, solo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano (Válgate Dios por amor)*, a duo, M 1637-I.
- *Letra a lo humano mano (Con cadenas de cristal)*, a duo, M 1637-I.
- *Villancico al Santíssim (En la mesa del altar, hay que beber, comer y lévar)*, a 4v, M 1637-I.

**Mestre de la catedral de Saragossa** [?]

- *Missa*, a 10v (1683), M 1168.

**Raimundo Marcos**

- *Lamentació per a Dissabte Sant*, a 4v (1664), M 1168.
- *Lamentació per a Dissabte Sant*, a 4v [incomp.], M 1637-III.
- *Missa*, a 6v, 1r to (1684), M 1168.

**Joan Marquès** (\*Arbeca, Lleida, 1582; †Montserrat, Barcelona, 1658).

- *Villancico al Santíssim (Es curada en porfiar) (Las campanas se tocan)*, a 8v [incomp.], M 1637-II-V-VII.

**Pau Marquès**. Es troba com a baixonista a la Seu d'Urgell el 1654.

- *Missa*, a 2v, 5è to (1684), M 1168.

- *Missa*, a 2v, M 1638.
- *Sancta Maria, succurre*, a 2v, M 1168.
- *Sancta Maria, succurre*, a 2v, M 1638.

### **Josep Martí**

- *Alma Redemptoris*, a 6v (1695), M 1168.
- *Alma Redemptoris*, a 6v (1695), M 1637-v.

### **Gabriel Menalt** (\*Martorell, Barcelona, 1657; †Barcelona, 1687).

- *Laetatus sum*, a 9v, M 1638.
- *Lauda Jerusalem*, a 9v, M 1638.
- *Vespres*, a 9v, M 1638.

### **Francesc Moles.**

- *Villancico al Santíssim (Oigan y vengan a ver un milagro)*, a duo, M 1637-III.

### **Lluís Molins.**

- *Ecce nunc*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.
- *Ecce nunc*, a 8v, M 1168.
- *Missa "Cum nobem bonitas"*, a 9v, M 1168.
- *Missa*, a 6v (1677), M 1168.
- *Missa*, a 9v [incomp.] (1670), M 1637-III-IV-V-VII.

### **Bernardo Murillo.**

- *Villancico de Nadal (Serafines que dais en el trono)*, a 4v, M 1637-I.

### **Magí Nuet** (\*Santa Coloma de Queralt, Tarragona, 1656; †Santa Coloma de Queralt, Tarragona, 1679).

- *Alma Redemptoris*, a 6v (1677), M 1168.
- *Ave Regina*, a 6v (1678), M 1168.
- *Christus natus est*, a 6v (1677), M 1168.
- *Christus natus est*, a 6v (1677), M 1637-III.
- *Frates, sobri estote*, a 6v (1677), M 1168.
- *Missa*, a 6v (1678), M 1168.
- *Regina Caeli*, a 6v (1677), M 1168.
- *Regina Caeli*, a 6v (1677), M 1637-III.
- *Salve Regina*, a 6v, M 1168.

### **Felip Olivellas** (\*Barcelona, 1657c; †Bisbal del Penedès, Tarragona, 1702).

- *Missa*, a 9v [incomp.] (1704), M 1637-VII.
- *Missa*, a 9v [incomp.] (1704), M 1638.

### **Antoni Teodor Ortells.** (\*Rubielos, Terol, 1650c; †València, 1706).

- *Tota pulchra*, a 4v, M 1168.
- *Villancico al Santíssim (A la doctrina muchachos)*, a 8v, M 1637-I.

### **Francesc Parpinya** (d'Alcover?).

- *Completes*, a 9v (1699), M 1638.
- *Completes*, a 9v (1701), M 1638.
- *Missa*, a 9v (1699), M 1638.

- *Villancico de Nadal (Allá va pastorcillos la jácara nueva)*, a 6v (1694), M 1637-I.

**Carlos Patiño** (\*Madrid, ?; †Santa María del Campo, Conca, 1675).

- *Domine quando veneris*, a 4v, M 1168.

- *Domine quando veneris*, a 5v [incomp.], M 1637-IV-V.

- *Domine quando veneris*, a 4v [incomp.], M 1637-IV.

**Felip Perelló**

- *Lauda Jerusalem*, a 8v, M 1168.

**Francesc Prats**

- *Magnificat*, a 7v, 8è to (1685), M 1168.

**Joan Prim i Segarra** (\*Verdú, Lleida, 1628; †Verdú, Lleida, 1692).

- *Alma Redemptoris*, a 5v (1666), M 1637-I.

- *Alma Redemptoris*, a 5v (1666), M 1637-I-IV-VI-VII.

- *Alma Redemptoris*, a 5v, M 1168.

- *Ave Regina*, a 5v (1675), M 1337-I-IV-VI-VII.

- *Ave Regina*, a 5v, M 1168.

- *Completes [dies Pentecostes] [i Salve Regina]*, a 5v [incomp.] (1661), M 1637-I-II.

- *Completes*, a 5v [incomp.] (1675), M 1637-I-IV-VI-VII.

- *Completes*, a 5v, M 1168.

- *Cum complementur dies*, a 5v, M 1168.

- *Cum invocarem*, a 5v, M 1168.

- *Cum invocarem*, a 5v, M 1168.

- *Deus in adjutorium*, a 5v, M 1168.

- *Dixit Dominus*, a 5v, M 1168.

- *Ecce Nunc*, a 5v, M 1168.

- *Ecce Nunc*, a 5v, M 1168.

- *Ego sum panis* [incomp.], M 1637-II.

- *Et misericordia*, a 5v [incomp.], M 1637-II.

- *Fratres, sobri estote*, a 5v, M 1168.

- *Fratres, sobri estote*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.

- *Goigs a Sant Flavià*, a 8v (1679), M 1637-II.

- *In te Domine*, a 8v [incomp.], M 1637-I-VI-VII.

- *Laetatus sum*, a 5v, M 1168.

- *Laetatus sum*, a 5v, M 1637-IV-VI.

- *Lauda Jerusalem*, a 5v [incomp.], M 1637-VI.

- *Lletania a la Verge (Kyrie eleison)*, a 5v (1682), M 1637-III.

- *Lletra (Vistióse de felizarda una mañana de abril)*, a 3v [incomp.], M 1637-VII.

- *Magnificat*, a 5v [incomp.] (1675), M 1637-I-IV-VI-VII.

- *Magnificat*, a 5v [incomp.] (1675), M 1637-IV-VI.

- *Magnificat*, a 5v, M 1168.

- *Miserere*, a 5v, M 1637-V.

- *Missa*, a 5v [incomp.], M 1637-I-II-IV-VI-VII.

- *Missa*, a 5v, 6è to, M 1168.

- *Missa*, a 5v, M 1168.

- *Missa*, a 9v [incomp.], M 1637-II.

- *Nunc dimittis*, a 5v, M 1168.

- *Passio Domini Nostri [v?] [incomp.]*, M 1637-II.

- *Patres vestri*, a 5v [incomp.], M 1637-II.
- *Regina caeli*, a 5v (1662), M 1637-II.
- *Regina caeli*, a 5v (1675), M 1637-I-IV-VI-VII.
- *Regina caeli*, a 5v, M 1168.
- *Regina caeli*, a 5v, M 1168.
- *Salve Regina*, a 5v (1663), M 1637-II.
- *Salve Regina*, a 5v (1682), M 1637-I-III-IV-VI.
- *Salve Regina*, a 5v, M 1168.
- *Te Deum*, a 5v, M 1168.
- *Te Deum*, a 8v, M 1637-VI.
- *Tota pulchra*, a 5v [?], M 1637-II-VII.
- *Tristis est*, a 4v, M 1637-II.
- *Tu est Petrus*, M 1637-VII.
- *Vespres*, a 5v [incomp.] (1675), M 1637-IV-VI.
- *Villancico* [?] (...*las fuentecillas*...), M 1637-II.
- *Villancico* a Sant Flavià (*Pajarillos*), a 9v, M 1637-II.
- *Villancico* al Santíssim (*¡Ay, pecador divertido!*), a 5v, M 1637-II.
- *Villancico* al Santíssim (*Zagalejo, bailar*), a 5v [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico* de Nadal (...*orrais catebius*...), M 1637-II.
- *Villancico* de Nadal (*¡Ay, tiempos descortesés!*) (*En el mundo Señores*), a 5v [incomp.], M 1637-I-II.
- *Villancico* de Nadal (*Moradores de Belén*), a 6v [incomp.], M 1637-III.
- *Villancico* de Nadal (*Para vos*), a 5v [incomp.], M 1637-VI.
- *Villancico* de Nadal (*Salga la gente de guerra*), a 5v (1655), M 1637-III-VI.

**Joan Pau Pujol** (\*Mataró, Barcelona, 1570; †Barcelona, 1626).

- *Motet*, a 8v, M 1168.
- *Tristis est*, a 8v, Arxiu Històric de la Segarra, caps número 9.

**Josep Pujolars [Pujolar].**

- *Dixit Dominus*, a 11v [incomp.], M 1637-IV-V-VII.
- *Dixit Dominus*, a 11v, M 1638.
- *Lauda Jerusalem*, a 10v, M 1638.
- *Magníficat*, a 10v, M 1638.
- *Magníficat*, a 11v [incomp.], M 1637-V-VII.
- *Magníficat*, a 11v, M 1638.
- *Magníficat*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Magníficat*, a 8v, M 1638.

**Josep Reduà** (\*Flix, Tarragona; †Barcelona, 1668-1670).

- *Dixit Dominus*, a 8 v, 3r to, M 1168.
- *Lauda Jerusalem*, a 5v [incomp.], M 1637-IV.
- *Lauda Jerusalem*, a 5v, M 1168.
- *Laudate pueri*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Laudate pueri*, a 8v, M 1168.
- *Magníficat*, a 8v, M 1168.
- *Missa difunts i Absolta*, a 8v, M 1168.
- *Missa difunts*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-V-VI.
- *O mors*, a 8v [incomp.], M. 1637-IV-VI.
- *Oh admirable sacramento*, a 5v, M 1168.

- *Parce mihi, Domine*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-V-VI.
- *Tristis est*, a 4v, M 1168.
- *Villancico de Nadal (Entre pajas)*, a 4v, M 1637-IV.
- *Villancico para Missacantano (Este sí que es, senyores, grande milagro)*, a 8v, M 1637-III.

**Mateo Romero [Maestro Capitán]** (\*Lieja, Bèlgica, 1575c; †Madrid, 1647).

- *Missa*, a 5v [incomp.], M 1637-I-IV-VI.
- *Missa*, a 5v, M 1168.
- *Qui habitat*, a 8v, M 1168.

**Francesc Salvat** (\*?; †Tarragona, 1720).

- *Villancico de Nadal (Esta nit gloriosa)*, a 4v, M 1637-I.

**Miquel Selma Insa** (\*Vall-de-roures, Terol, 1622; †Barcelona, 1667).

- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.
- *Missa*, a 13v, M 1638.
- *Salm (Cum invocarem)*, a 8v, M 1168.
- *Salm (Nunc dimittis)*, a 8v, 3r to, M 1168.
- *Salm (Qui habitat)*, a 8v, M 1168.
- *Salve Regina*, a 8v (1683), M 1168.
- *Salve Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.

**Gabriel Serres**

- *Letabitur justus*, a 8v [incomp.] (1723), M 1637-I-V.
- *Letabitur justus*, a 6v [incomp.] (1679), M 1637-I.
- *Laetatibur justus*, a 6v, M 1638.
- *Laetatibur justus*, a 6v, M 1638.

**Rafel Simón.**

- *Alma Redemptoris*, a 9v (1701), M 1638.
- *Completes*, a 5v (1700), [incomp.], M 1637-VI.
- *Fratres, sobri estote*, a 9v (1701) M 1638.
- *Missa*, a 5v (1700), M 1637-IV-VI.
- *Missa*, a 5v, M 1638.
- *Qui habitat*, a 4v, M 1637-III.

**Francesc Soler** (\*Mont-roig del Camp, Tarragona, 1643c; †Girona, 1688).

- *Alma Redemptoris*, a 6v, M 1638.
- *Alma Redemptoris*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Alma Redemptoris*, a 8v, M 1638.
- *Alma Redemptoris*, a 9v, M 1638.
- *Ave Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Ave Regina*, a 8v [incomp.], M 1638.
- *Completes*, a 10v (1687), M 1637-V.
- *Completes*, a 6v, M 1638.
- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-III-IV-VI.
- *Completes*, a 9v, M 1638.
- *Completes*, a 9v, M 1638.
- *Cum invocarem*, a 12v, M 1637-III.

- *Laudate Dominum*, a 9v, M 1638.
- *Magnificat*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-V.
- *Missa difunts*, a 8v (1698), M 1168.
- *Missa difunts*, a 8v (1698), M 1638.
- *Missa difunts*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-V-VI-VII.
- *Missa*, a 10v [incomp.], M 1637-V.
- *Missa*, a 10v, M 1638.
- *Regina caeli*, a 6v, M 1638.
- *Regina caeli*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-VI.
- *Regina caeli*, a 8v, M 1638.
- *Salve Regina*, a 10v, M 1637-V.
- *Salve Regina*, a 5v, M 1637-VI-VII.
- *Salve Regina*, a 6v, M 1638.
- *Salve Regina*, a 6v, M 1638.
- *Salve Regina*, a 8v, M 1638.
- *Vespres*, a 8v [incomp.], M 1637-IV-V-VI.
- *Villancico* a Sant Sebastià (*¿Hacia dónde navecilla?*), a 11v [incomp.], M 1637-I-IV.

#### **Josep Soler.**

- *Alma Redemptoris*, a 10v, M 1637-V.
- *Alma Redemptoris*, a 9v, M 1638.
- *Completes*, a 11v [incomp.], M 1637-V-VII.
- *Cum invocarem*, a 9v [incomp.], 1637-II-IV-V.
- *Domine quando veneris*, a 4v (1694), M 1168.
- *Lamentació per a Dissabte Sant*, a 7v, M 1638.
- *Magnificat*, a 9v (1694), M 1637 -II-IV-V-VI.
- *Missa*, a 11v [incomp.], M 1637-V-VII.
- *Missa*, a 9v [incomp.] (1694), M 1637-IV-V-VI.

#### **Jaume Subias.**

- *Completes*, a 10v (1701), M 1638.
- *Villancico* a Sant Flavià (*Para qué es la fiesta*), a 6v (1723), M 1637-II.
- *Villancico* a Sant Flavià (*Para qué es la fiesta*), a 9v (1693), M 1637-II.

#### **Nicasi Surità [Corita, Çorita] (\*1550c; †1593c).**

- *Missa de difunts*, a 4v [incomp.], M 1637-III.

#### **Miquel Tello (fl.1657; †Múrcia, 1690).**

- *Salve Regina*, a 4v, M 1168.

#### **Francesc Torres.**

- *Christus natus est*, a 2v (1688), M 1168.
- *Christus natus est*, a 4v [incomp.], (1688), M 1637-III.
- *Missa*, a 6v (1684), M 1168.
- *Missa*, a 6v [incomp.] (1670), M 1637-II.
- *Qui habitat*, a 8v [incomp.], M 1637-VII.

#### **Lluís Torres [i Oliva?] (fl.1674-1684).**

- *Missa (de batalla)*, a 12v (1682), M 1168.
- *Missa*, a 8v, 1r to (1674), M 1168.

- *Missa*, a 9v [incomp.] (1682), M 1637-IV-V-VI.
- *Regina caeli*, a 9v [incomp.], M 1637-VII.
- *Salve Regina*, a 8v (1684), M 1168.
- *Salve Regina*, a 8v [incomp.], M 1637-VII.
- *Villancico* a Sant Flavià (*¡Hola de la nave!*), a 12v, M 1637-II.
- *Villancico* a Sant Flavià (*Hoy es día de carambola*), a 12v (1683), M 1637-II.
- *Villancico* a Sant Flavià (*No me vengan con roncas*), a 12v (1683), M 1637-II.

**Juan Bautista del Vado** (\*?; †Madrid, 1675c).

- *Letra Solo* al Santíssim (*A Dios disfrazado*), M 1637-v.

**Francesc Valls i Galán** (\*Barcelona, 1671c; †Barcelona, 1747).

- *Tiple Solo* al humano (*Esta vez Cupidillo*) [incomp.], M 1637-III.

**Joan Verdalet** (\*Olot, Girona, 1632; †Girona, 1691).

- *Tota pulchra*, a 5v, M 1168.
- *Tota pulchra*, a 9v [incomp.] (1682), M 1637-I.

**Pedro Juan Viñes.**

- *Completes*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.
- *Dixit Dominus*, a 8v, 1r to, M 1168.
- *Inclina ad me*, a 8v, M 1637-I-IV.
- *Magnificat*, a 8v [incomp.], M 1637-IV.
- *Nunc dimittis*, a 8v, 8è to, M 1168.
- *Regina caeli*, a 8v [incomp.], M 1637-I-IV.
- *Regina caeli*, a 8v, M 1168.
- *Salve Regina*, a 8v, M 1168.

**Obres anònimes**

- (...frentes) [incomp.], M 1637-VI.
- (...peccatorum...) [Fragment esbocinat] [incomp.], M 1637-I.
- [?] (*Mírenle al galán*), a duo [?] [incomp.], M 1637-II.
- [Fragments de celebracions de difunts?], M 1637-II.
- [*Villancico?*] (*A la niña divina*), a 3v [incomp.], M 1637-II.
- [*Villancico?*] (*En los frutos logra el otoño*), a 3v [incomp.], M 1637-I.
- [*Villancico?*] (*Mortales accidentes*), a 3v [incomp.], M 1637-II.
- Acompanyament sense especificar [incomp.], M 1637-II-VI.
- *Alma Redemptoris*, a 5v, M 1637-II.
- *Alma Redemptoris*, a 5v, M 1637-I-IV-VI.
- *Altres Kyries dominicals* [incomp.], M 1637-II.
- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-I-IV-VI.
- *Completes*, a 5v [incomp.], M 1637-VI.
- *Completes*, a 7v [incomp.], M 1637-VI.
- *Coplas* a la Verge (*Paloma María*), a duo, M 1637-v.
- *Dicet Domino* [v?] [incomp.], M 1637-I.
- *Dies irae*, a 4v, M 1168.
- *Dies irae*, a 6v [incomp.], M 1637-v.
- *Domine Deus*, a 4v, M 1168.
- *Duo* al Santíssim (*En buena nova se libre*), 2v [incomp.], M 1637-II.
- *Gloria* i *Dixit*, M 1637-IV.



- *Goigs a la Mare de Déu de la Bovera*, a 4v, (1721), M 1637-IV.
- *Goigs a la Mare de Déu del Roser*, M 1637-VII.
- *Goigs a la Puríssima* [v?], M 1637-II.
- *Goigs a Sant Flavià*, a 6v, M 1637-II.
- *Goigs a Sant Flavià*, a 9v (1693), M 1637-V.
- *Goigs a Sant Francesc Xavier*, a 4v, M 1168.
- *In solemnitatibus* (notació pneumàtica), M 1637-IV.
- *Íncipits literaris per un Aniversari* (text sense música) M 1637-VII.
- *Intròitus per la festa de la Immaculada* (notació pneumàtica), M 1637-VI.
- *Lauda Sion*, a 1v, M 1637-II.
- *Laus tibi Domine*, a 4v, M 1168.
- *Letra (A un Cristo crucificado)*, a 4v, M 1637-II.
- *Letra (Corazón, pues tú quisiste)*, a 4v, M 1637-II.
- *Letra Solo al humano (Al son del amor)*, M 1637-II.
- *Letra Solo al humano (Felizarda de amor)*, (1695), M 1637-II.
- *Libera me Domine*, a 4v, M 1638.
- *Libera me*[de Reduà?], a 8v, M 1637-V.
- *Lletania a la Verge dels Dolors*, a 4v [només hi ha el títol] (1714), M 1637-VI.
- *Magníficat* [incomp.], M 1637-VI.
- *Magníficat*, a 8v, M 1638.
- *Magníficat*, a 9v, M 1637-II-IV-V.
- *Maria Regibus*, a 3v, (1666), M 1637-II.
- *Miserere*, a 5v, M 1168 [és del segle XIX].
- *Missa* [incomp.], M 1637-II.
- *Missa* [incomp.], M 1637-II.
- *Missa de difunts* [de Patiño?], (acompanyament) [incomp.], M 1637-IV.
- *Missa de difunts* [incomp.], M 1637-II.
- *Missa de difunts*, a 4v [incomp.], M 1637-II-V-VI.
- *Missa de difunts*, a 5v [incomp.] [d'Anton Font?], M 1637-IV.
- *Missa per sants dobles, semidobles i dominicals per les festes de l'any* [incomp.], M 1637-II.
- *Missa*, a 5v [incomp.], M 1637-V-VI.
- *Missa*, a 7v [incomp.], M 1637-V.
- *Missa*, a 9v [incomp.], M 1637-II-V-VI.
- *Missa*, a 9v [incomp.], M 1637-IV-V.
- *Ne recorderis*, a 4v, M 1638.
- *O magnum misterium*, a 6v, M 1637-IV.
- *O mors considerabilis*, a 8v [incomp.], M 1637-II.
- Part instrumental, sense especificar [incomp.], M 1168.
- *Patris vestri* [incomp.] (1661), M 1637-I.
- *Qui habitat*, a 9v, M 1638.
- *Responsori a Sant Flavià*, [incomp.], M 1637-V.
- *Salve Regina [Cielo y tierra]* [en llatí i romanç], a 7v, M 1637-III.
- *Salve Regina*, a 5v [de Joan Prim?] [incomp.], M 1637-II.
- *Dies irae*, a 6v [incomp.], M 1637-V.
- *Sicut erat*, a duo, M 1637-II.
- *Soli Deo honor e gloria*, a 5v, M 1637-II.
- *Solo (Un alma que habla con Dios) (Oid troncos)*, M 1637-II.
- *Solo a la Puríssima (Que nos haga cautivos)* (1674), M 1637-II.
- *Solo a la Verge (Ascensión [...] al candor de la aurora)*, M 1637-II.

- *Solo al humano (Corazón, amor)*, M 1637-II.
- *Solo al humano (Para moradores de Roma)* [incomp.], M 1637-II.
- *Te Deum*, a 5v M 1637-II.
- *Te lucis ante terminum*, a 2v, M 1168.
- *Todo Israel a las armas. Es marcial estruendo*, a 4v, M 1637-v.
- *Tonada a solo al Santíssim (Ya como el sol patente)*, M 1637-v.
- *Tonada Solo al humano (Hoy, Fileno a Nise)*, M 1637-vi.
- *Tono (Canta, pajarillo motes al albor)*, a 4v [incomp.], M 1637-vii.
- *Tono (Y pues lloro de envidia)*, a 3v, M 1637-iii.
- *Tota pulchra* [de Joan Prim?] [incomp.] (1662), M 1637-vii.
- *Tota pulchra*, 5v [incomp.], M 1637-II.
- *Tota pulchra*, a 5v [incomp.], M 1637-II.
- *Tristis est anima mea*, a 4v [incomp.], M 1637-II.
- *Vespres*, a 9v [incomp.], M 1637-II.
- *Vespres*, a 9v [incomp.], M 1637-II-IV-v.
- *Villancico (¡Ay, sacro Phebo!)*, a 3v, M 1637-II.
- *Villancico (A pedir de boca)*, a 3v, M 1637-v.
- *Villancico (Decidme zagales)*, a 4v, M 1637-v.
- *Villancico (Repicad, redoblando los sonos)*, M 1637-v.
- *Villancico a la Verge (Oigan, atiendan, escuchen y miren)*, a 6v (1727), M 1637-III-v.
- *Villancico a la Verge (Qué se remonta)*, a 6v (1678), M 1637-II.
- *Villancico a Sant Flavià (Allá van villancicos)* [de Prim?], a 8v, M 1637-II.
- *Villancico a Sant Flavià (Esta sí que es linda fiesta)*, a 8v [incomp.] (1679), M 1637-II.
- *Villancico a Sant Sebastià (Sebastián hoy los cielos)*, a 8v [incomp.], M 1637-I.
- *Villancico al naixement de la Verge (Y dígallo yo)*, a 2v, [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico al Santíssim (¡Ay, mi Dios qué fuera de mi sin vos!)*, a duo, M 1637-II.
- *Villancico al Santíssim (Cantan dos pajaritos)*, a duo, M 1637-III.
- *Villancico al Santíssim (Copla: Qué importa bienes del suelo)*, a 4v [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico al Santíssim (El amor y la gracia quieren)*, a duo, M 1637-II-v.
- *Villancico al Santíssim (Las campanas se tocan) (Es curada en porfiar)*, a 8v, M 1637-II-v.
- *Villancico al Santíssim (Qué regalado que suena)*, a duo, M 1637-II.
- *Villancico al Santíssim (Un Dios que humanado muere)*, a 2v, M 1637-II.
- *Villancico al Santíssim (Venid zagalejos) (A este dulce maná)*, a 4v [incomp.]
- *Villancico al Santíssim (Yo no sé que me mata)*, a 4v [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico de Nadal (...de flor, en flor,) (en las fuentecillas)* [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico de Nadal (¡Ay, como llora!)*, a 4v [incomp.], M 1637-II.
- *Villancico de Nadal (Decidme zagales)* [de Prim?], a 4v, M 1637-v.
- *Villancico de Nadal (Del pesebre gloria al cielo vuela)*, a 6v (1677), M 1637-I.
- *Villancico de Nadal [Pues lo bon Jesuset no plora]*, a 6v [incomp.], M 1637-I. (Nombr 95), M 1637-III-vi.

## Arxiu Comarcal de la Segarra, a Cervera<sup>901</sup>

**Joan Barter** (\*1648; †Barcelona, 1706).

- *Lamentació per al Divendres Sant*, a 8v (1687).
- *Miserere*, a 8v (1687).

**Lluís Vicenç Gargallo** (\*1636/1640; †Barcelona, 1682?).

- *Dies irae*, a 6v.
- *Dies irae*, a 8v.

**Joan Plestina** [Giovanni Pierluigi da Palestrina] (\*Palestrina, Itàlia, 1525; †Roma, Itàlia, 1594).

- *Lamentació per al Dissabte Sant*, a 4v.

### Obres anònimes

- *Agnus Dei* [v?] [incomp.].
- *Dies irae* 4v (1678).
- *O Crux*, 4v.
- *Salve Regina*, a 8v [incomp.].

## Arxiu Parroquial de Verdú

### Obres anònimes

- *Amor, tus dulces argones*, a 3 [incomp.].
- *O Crux*, a 6v, anònim, [transcripció feta a llapis a primers de segle XX].



---

<sup>901</sup> Totes les obres verdunines que es conserven a l'Arxiu Comarcal de la Segarra, a Cervera, es troben a la Capsa número 9.

# ÍNDIX ONOMÀSTIC

Per tal de fer-ne una consulta còmoda i àgil, els criteris que es segueixen en aquest índex onomàstic són: **1/** poso en primer lloc els **noms, en negreta**, quan aquests són noms de músics o estan directament relacionats amb aquests o amb la música en general com a disciplina (compositors, mestres de capella, organistes, orgueners, escolans, minyons, tractadistes, musicòlegs, musicògrafs, etc.); **2/** a continuació, afegeixo els **números de pàgina, en rodoneta**, quan el nom es troba citat al meu treball a cos de text; **3/** tot seguit, poso els **números de pàgina, en cursiva**, quan el nom en qüestió es troba citat **en una nota a peu de pàgina**; **4/** al present llistat, alguns dels noms poden trobar-se repetits, ja què, encara que amb la coincidència nominal, es tracten de personatges distints; en aquest cas, s'especifica entre parèntesi algun tret diferencial d'un dels dos noms, ja sigui referent la seva tasca, càrrec o atribut (per exemple: August emperador, per diferenciar-lo d'August II, com a papa); **5/** en el cas que un nom es trobi en diverses pàgines correlatives només es mostraran les pàgines extremes (exemple: 355-358); **6/** cal tenir present, però, que les pàgines es presenten de manera correlativa en els tres volums de la tesi, això és: **volum I**, de la pàgina 1 a la 512; **volum II**, de la 513 a la 1164 (corresponent les pàgines 1165-1182 amb el present índex, que es numera, però no es comptabilitza a efectes del treball); i finalment, **volum III**, de la **1183** a la **1856**; tot i així, per una fàcil recerca per part de l'interessat, les pàgines que corresponguin al segon i tercer volum aniran precedides de l'ordinal del **volum (2n/ i 3r/)**, aquests, en negreta (per exemple: 342, **2/** 758, **3/**1350); **7/** per últim, les referències creuades, s'indicaran quan el segon nom amb que és coneix una persona en qüestió aparegui per segona vegada, amb el "vegeu" acostumat, fins i tot si es tracta del nom menys conegut del personatge (exemple: **Mateo Romero**, vegeu: **Capitán**).

- Acaz. 80.  
Adam. 743.  
Addí. 80.  
Ademar de Monteil. 489.  
**Aguilar, Melchor.** 406.  
Agustí, sant. 588, 840.  
**Aichinger, Gregor.** 2n/ 1011, 1013, 1018-1020, 1023, 1030, 1038, 1040-1045, 1047.  
Alba, Manuel de. 95, 98, 101, 103, 279, 387, 388, 3r/ 1589.  
Alba, Miguel de. 388.  
**Albareda, Marciá.** 409, 413, 425, 428.  
Alberich de Trois-Fontaines. 489.  
**Alberich.** 413.  
**Alberó, Andreu.** 414-415, 418, 424.  
Albert v de Baviera. 2n/ 970-971.  
Albert, arxiduc. 2n/ 1069.  
Albert, Pere. 96.  
**Albiol, Miquel.** 140, 370,  
Aldobrandini, Pietro. 2n/ 916.  
Alexandre VII. 66.  
Alfons d'Aragó. 83.  
Alfons de Requesens. 94.  
Alfons de Tous. 94.  
Alfons II d'Aragó. 66.  
**Alfonso, Sebastián.** 289.  
Almunia, Francesc. 420-421.  
**Alonso de Torices, José.** 289.  
Altisent, Agustí. 106-107.  
**Altisent, Miquel.** 234.  
**Altovitti, Antonio.** 971.  
Álvarez de Mendizábal, Juan. 84, 109, 283.  
Álvaro (Álvarez) Zapata, Juan. 101, 127.  
Álvaro, Joan. 68.  
Amadeu de Savoia. 230.  
**Amat, Jeroni.** 140.  
**Ambiela, Miguel de.** 271, 276, 289-290, 302, 315, 328, 350, 2n/ 1148.  
Ambrosi, sant. 589.  
Amigó i Ferrer, Lluís. 101.  
**Amimuccia, Giovanni.** 2n/ 971.  
Amon. 80.  
Amphion. 588.  
Andrade, Alonso de (Jerónimo Suárez de Somoza). 119.  
Andrés de San Jerónimo. 94.  
**Anfossi, Pasquale.** 2n/ 970, 974-975, 984, 985-986, 989-990, 992, 994-998, 3r/ 1575.  
Angelico, fra. 2n/ 845.  
Angelo de Altaemps, Roberto Giovanni. 2n/ 916.  
**Anglès i Pàmies, Higiní.** 105, 106, 232-233, 235-236, 239, 243-244, 248, 260-263, 282-283, 289, 299, 318, 369.  
Anna d'Àustria. 48.  
Anne-Louise Bénédicte de Bourbon-Condé. 2n/ 920.  
Antoni Joan. 77.  
Aparici, Josep. 54.  
Aquiom. 80.  
Arbós. Francesc. 420.  
Arcos, duc d'. 1068.  
Arfe y Villafañe, Juan de. 2n/ 796.  
**Argany, Gabriel.** 18, 236, 271, 277, 289, 302, 309, 311, 320, 324, 328-329, 341-342, 348-351, 356-361, 506, 2n/ 524, 631-635, 637-638, 643-645, 657, 664, 666, 669-673, 864, 958, 959-969, 983, 988-989, 992, 994, 998, 1050, 1148, 3r/ 1275, 1801.  
Argany, Gaietà. 356.  
Argenté, Francesc. 2n/ 644.  
**Ariet, Joan.** 283.  
Armengol, Josep. 184.  
**Arrufat, Jaume.** 128.  
**Artal, Vicenç.** 236, 2n/ 1148.  
Artalejo, Antonio Manuel de. 94.  
**Arts, Magí.** 138, 143.  
Asà. 80.  
August (emperador). 56.  
August II. 920.  
Aurembaix d'Urgell. 82.  
**Avisanda, Joan.** 140.  
Azor. 80.  
**Bach, Johann Sebastian.** 158, 2n/ 532, 921, 945  
**Babán, Gracián.** 236, 2n/ 1148.  
**Bach, Carl Philipp Emmanuel.** 2n/ 945.  
**Bach, Johann Christian.** 453.  
**Bailón (Baylón), Aniceto.** 254, 271, 273, 289-290, 02, 315-316, 364, 2n/ 1148.  
**Balaguer, Francesc.** 171.  
**Balcells, Joan.** 138.  
Baldi, Pier Maria. 376, 2n/ 867.  
**Balle, Joan.** 140.  
**Balle, Pere.** 140.  
Barart, Ramon. 420.  
**Bargues.** 271, 274, 289-290, 302, 309, 328, 506, 2n/ 544, 893, 1050, 1148.  
Bartells, J. 977.

**Barter, Joan.** 155, 165, 236, 271, 273, 276-277, 289-290, 302, 310-311, 315, 320, 328-329, 340-342, 361, 428, 433, 506, **2n/** 817, 1148, 1162.

**Bartok, Bela.** 532.

Basçuñana i López, Josep. 101.

**Baseia, Joan.** 271, 276, 289, 291, 302, 311, 328, **2n/** 692, 1149.

Batlle i Mestre, Antoni. 235, 237-239, 243, 260.

Bayeria, Bernat. 419.

Beltran de Guevara, Juan. 94.

Benet de Núrçia. 449.

Benet de Tocco. 94.

Benet XIV. 458, **2n/** 789, 938.

Benet XV. 481.

Benlloch i Vivó, Joan. 101.

Bentivoglio, Ippolito. **2n/** 918.

Berenguer de Castellots. 103.

Berenguer de Guardia [Saguàrdia]. 93.

Berenguer, Ramon. 93-94, 111, 144, 183-184, 387-388.

Berenguera d'Anglesola. 76, 82.

Bernat (abat). 93.

Bernat (sant). 489.

Bernat de Claravall (sant). 66, 473.

Bernat de Josa i de Cardona. 94.

**Bernier, Nicolas.** **2n/** 913, 920, 934, 936-937, 941, 943, 946, 948-949, 953, 955, 957, 968, **3r/** 1493.

Bernó de Baume. 498.

Bertomeu, Joana. 403.

Beyre, Joan. 420.

**Biber, Heinrich Ignaz Franz von.** **2n/** 1067, 1070-1071, 1083, 1086-1089, 1096, 1099, 1101-1102, 1105, 1107, **3r/** 1729.

**Bingen, Hildegard von.** 453.

**Blanch i Castells, Bartomeu.** 253-254.

Blanch, Francesc. 101.

**Blanch, Melcior.** **2n/** 1149.

Blanch, Miquel. 419.

Blasquano. 419.

Blome, Richard. 53.

**Boada, Jacint.** 253.

**Boccherini, Luigi.** 367.

Boeci. 588.

Boix, Josep. 644.

**Boixadors i Rocavertí, Joan Antoni** (vegeu: **Comte de Savallà**).

Boixadors Timor, Joan Antoni. 400.

**Boixet i Balaguer, Francesc.** 231, 283-284.

**Boldú, Josep.** 236, 243, 271, 276, 289-290, 300, 302, 313, 328, 339, 341-342, 506, **2n/** 735, 1149.

Boleda Cases, Mercè. 124.

Boleda Cases, Ramon. 45, 124, 234-235.

**Boleda, Pasqual.** 135-136.

Bona, Giovanni. 489.

**Bonastre i Bertran, Francesc.** 20, 251.

Bonaventura (sant). 66.

Booz. 79.

Boquers, Pere. 84, 106.

**Bordons Gatuelles, Francesc (II) (Lluís).** 170.

**Bordons, Antoni.** 169.

**Bordons, Celdoni.** 170.

**Bordons, Francesc (I).** 168-169, 171-177, 180, 182, 188-190, 192, 199, 201, 203-204, 206.

**Bordons, Joan (I).** 169, 171.

**Bordons, Joan (II).** 169.

**Bordons, Josep (I).** 169.

**Bordons, Josep (II).** 170.

**Bordons, Josep (III).** 170.

**Bordons, Pere (Pierre, Perris),** 169.

Borghese, Camilo (vegeu: Pau V).

**Borrell, Josep.** 138, 143, 283.

**Borrull, Josep.** 364.

Borrulla (Borrell), Isabel. 419.

**Bosquet (Bosquets), Sebastià.** 236, 271, 328, 340, 342, 506, **2n/** 1050, 1149.

**Botart, Gaspar.** 20.

Boteller i Oliver, Francesc. 99.

**Bourgoing, François.** 490.

Bouys, André. 975.

**Brau, Joan.** 136, 138, 140, 142, 144.

**Brau, Josep.** 138-139, 143.

**Brell, Benet.** 253.

**Brito, Estevão de.** **2n/** 1011-1012, 1018, 1020-1021, 1023, 1034, 1038, 1040, 1043-1045, 1047, **3r/** 1593.

Broto y Pérez, Tomás. 101.

Barria, Rafaela. 419.

**Bruckner, Anton.** 453.

**Bruna, Francisco.** **2n/** 1016.

**Buscarons, Benet.** 269, 271, 275, 289, 291, 302, 309, 324, 328, 339, 342, 364, 424, 506, **2n/** 756, 893, 1050, 1149.

**Busquets, Ramon (Raimon).** 139, 145, 236, 243, 272, 276, 289, 291, 302, 313, 373, 393, **2n/** 1149.

**Byrd, Wiliam.** **2n/** 970-971, 973, 976, 978-981, 989-990, 992-996, 998, **3r/** 1537.

- Cábrega, marqués de.** 236, **2n/** 1149.  
Caetani, Camillo. 99.
- Caldara, Antonio.** **2n/** 920.  
Calderón de la Barca, Pedro. **2n/** 638.  
Caldwall, James. **2n/** 1068.  
Caldwall, James. **2n/** 925.  
Calví, Joan. 55, 120.  
Calvó, Bernat, sant. 93.  
Campanera i Mata, Dolors. 230, 233, 279.  
Campanera, Francesc. 230.  
Campanera, Josep. 230.
- Campos, Vicente.** 406.  
**Campra, André.** **2n/** 970, 974-975, 983-986, 989-990, 992, 994, 996, 998, **3r/** 1569.
- Camps, Josep.** 426.  
Canyelles, Antoni. 419.
- Capdevila, Dionís.** 140.  
Capdevila, Emili. 185.  
Capdevila, Josep. 184.
- Capdevila, Silvestre.** 139.
- Capella, Andreu.** 99.  
**Capitán (Mateo Romero).** 236, 271, 275, 278, 289, 291, 302, 310, 313, 328, 339, 342, 506, 509, **2n/** 1157.
- Carbó, Joan.** 128.
- Càrceres, Bartomeu.** 20.
- Carissimi, Giacomo.** 919, 1071.  
Carles I (III d'Espanya; VI d'Àustria). 20, 41, 48-51, 96, 351-352, 354-355, 358-359, 427-428, 442.  
Carles I de Castella. 55.  
Carles II de Castella. 41, 47-49, 66, 118, 269, 351, 353, 387, 388, 441.  
Carles III d'Espanya. 66, 353, 367.
- Carnicer.** 128.  
Caro Baroja, Júlio. 42.  
Carulla, Flavià Jaume. 123.
- Carulla, Josep.** 139, 272, 392.  
Casadevall i Duran, Lluçia. 94.
- Casals, Miquel.** 18, 271, 275, 289-290, 302, 308, 313-314, 328, 340, 342, 348-349, 361-362, 506, **2n/** 524, 566, 576, 583-584, 586, 595, 714, 724, 864, 901-903, 905-906, 908-911, 933, 945-946, 948, 953, 957, 1003, 1149, **3r/** 1239, 1785.
- Casals, Pau.** 248.  
Casals, Ramon. 101.  
Casanovas, Joan. 419.
- Casanoves, Francesc.** 136.  
Casanoves, Maria. 420.  
**Casanoves, Narcís.** 248, 253.
- Casati, Gaspar.** 918.
- Cáseda, Diego de.** 236, 289, **2n/** 1150.  
**Cáseda, José de.** 289.  
**Cases i Espasa, Antoni.** 179-182, 189-190, 208, 211.  
**Cases i Gener, Josep.** 125, 233-243, 245, 247, 251-256, 260-262, 429, 438.  
**Cases i Soler, Felip.** 179.  
**Cases i Soler, Josep.** 179, 182.
- Castanyer (organista).** 137-138, 143.  
Castanyer i Ribas, Joan Josep. 94.  
Castro y Velasco. **2n/** 796.
- Català, Josep.** 283.  
Cavaller, Joan Bautista. 420.  
**Cavalli [Caletti Bruni, Pier Francesco], Francesco.** **2n/** 1011, 1014, 1024-1027, 1029, 1038- 1040, 1043-1045, 1047, **3r/** 1607.  
**Cazzati, Maurizio.** **2n/** 918.
- Cererols, Joan.** 16, 236, 244-247, 249, 252-253, 255- 259, 261, 271, 273-274, 277-278, 289-290, 300-302, 309- 311, 313-14, 327-328, 339-340, 342, 413, 453, 507, **2n/** 735, 752-755, 785, 893, 1050, 1118, 1150.  
**Cerone, Pietro.** 161- 162, **2n/** 528-529, 545, 560, 567, 584, 586, 592, 610, 635, 640, 655-656, 674, 678, 692, 714, 732- 734, 748, 785, 795-797, 839, 864, 874, 902, 969, 1005, 1008.
- Cervantes de Gaeta, Gaspar. 116.  
Cesse, P. 925.
- Charpentier, Marc-Antoine.** 453, **2n/** 912, 917, 919, 928, 931- 934, 946-948, 952-953, 955, 957, 970, 973, 981-982, 984, 989- 992, 994-996, 998, 1014-1015, 1024, 1026-1029, 1038, 1040-1041, 1043, 1045, 1047, 1067, 1070-1071, 1083, 1085-1086, 1090, 1096, 1098-1103, 1105-1107, **3r/** 1484, 1563, 1635, 1713.
- Chinchó i Campanera, Pepita. 230.  
Ciprià. 449.  
Ciurana, Joan. **2n/** 644.  
Clarassó i Terés, Bernat (veure: Fruitós).  
Claris, Pau. 44.  
Claudi II, emperador. 123.  
Clausades, Agustí. 421.  
Claver i Corberó, Pere (sant). 40, 46, 118-119, 124, 372, 443, **2n/** 1112.
- Claver, Lluís.** 136, 144.  
Clement, Manuel. **2n/** 644.  
Clerigues, Geron. 393.  
Climent d'Alexandria. 449.  
Climent VI. 480.  
Climent VII. **2n/** 1068.

- Climent VIII (Ippolito Aldobrandini). 99, 100, *113*, 453, 473.
- Climent XI. 96, 353, **2n**/ 1071.
- Climent, Josep**. 365.
- Codina, Daniel**. 251, 321.
- Coello, Claudio. 846.
- Colloredo, Hyeronimus von, **2n**/ 1017.
- Colom, Isidre. 441.
- Colom, Joana. 436.
- Colom, Marc. 441.
- Colom** (organista). 135-136.
- Coloma, Alonso. 118.
- Colomer i Mestres, Pere. 94.
- Colomers**. 128.
- Colona, Stigliano. **2n**/ 1072.
- Coma, Pere. 101.
- Comellas i Santamaria, Valentí. 101, 234-237.
- Comes, Joan Baptista**. 405.
- Comte de Savallà (vegeu: Boixadors i Rocavertí, Joan Antoni). 400-401.
- Conejos de Egües, Manuel** (vegeu: **Egües, Manuel**).
- Conejos de Egües, Miguel**. 361.
- Conill, Agustí**. 140.
- Conill, Bartomeu. 84.
- Copons, Pedro. 410.
- Corbella, Bartomeu**. 137.
- Corberó, Esperança. 433.
- Corberó, Jaume. 203.
- Corberó, Mateu**. 137.
- Corcuera i Caserta. Pau Jesús. 94.
- Correa, Manuel**. 289, 408.
- Corretger, Josep**. 283.
- Cortés, Joan Baltasar. **2n**/ 644.
- Cosam. 80.
- Coscó (Corcó), Lluís**. 140.
- Cosio, Lluís**. 136.
- Cosme de Montserrat. 94.
- Cresenci, Stefano. 480.
- Crespí, Joana. 250.
- Creus, Miquel. 420.
- Cristina de Suècia. **2n**/ 1071.
- Crivelli, Giovanni Battista**. **2n**/ 918.
- Croix, François de la**. **2n**/ 20.
- Crowe, Mitford. 50.
- Darmstadt, Jordi. 353.
- David, rei. 70, 79, 80, **2n**/ 654, 829, 872.
- Debussy, Claude**. **2n**/ 532.
- Deig i Clotet, Antoni. 101.
- Delalande, Michel-Richard**. **2n**/ 920.
- Delgado, Francesc. 420.
- Desprez, Guillaume**. 453.
- Desvens, Magí**. 140, 146-147, 150-151, 272, 283.
- Dias Melgás, Diogo**. **2n**/ 1067, 1069, 1071, 1083, 1086, 1089-1090, 1096, 1099-1102, 1105, 1107, **3r**/ 1703.
- Doliu, Joan Baptista. 420.
- Dorda i Germí, Francesc. 96.
- Dormer, Diego. 118.
- Dotard (Botard), Gaspar**. 20, 236, 271, 276, 289, 292, 302, 316, 328, **2n**/ 1150.
- Doz, Jaime**. 235, **2n**/ 1150.
- Duc de Vendôme. 50.
- Dufay, Guillaume**. 453, 532.
- Dumont, Henri**. 481, 490.
- Duns Escot, Joan. 6.
- Duran, Joan. 419.
- Durón, Sebastián**. 236, **2n**/ 1016, 1118, 1150.
- Edelink, Nicolas-Etienne. **2n**/ 975.
- Egídio**. 271, 275, 289-290, 302, 312, 314, 328, 340, 342, **2n**/ 1150.
- Egües, Manuel Miguel [Conejos] de**. 289, 361.
- Eleazar. 80.
- Eliaquim. 80.
- Elièzer. 80.
- Elihud. 80.
- Elionor de Castella. 83.
- Elionor de Neuburg. 48.
- Elisabet Cristina de Brunsvic-Wolfenbütel. 48, 358.
- Elmadam. 80.
- Elvira de Subirats. 82.
- Enrique y Tarancón, Vicente. 101.
- Er. 80.
- Erill, Francesc. 412.
- Ermengol VIII d'Urgell. 82.
- Escassui. 139.
- Escorihuela, Isidro**. 18, 271, 275, 289-290, 293, 302, 309, 311-312, 320-322, 328-329, 334, 340, 342, 348-349, 351, 359, 363-366, 507, **2n**/ 524, 692, 695, 697, 700, 703-708, 710-713, 717-718, 720, 726, 729-730, 814, 864, 999-1002, 1006-1007, 1009-1010, 1030, 1034, 1037-1040, 1043, 1047, 1151, **3r**/ 1297, 1813.



- Estapà, Maria Francesca. 398.
- Esteban Murillo, Bartolomé. 67, 304, 305.
- Esteban Noriega, José. 101.
- Esteve, Josep.** 140.
- Estrada, Gregori.** 257.
- Estrada, Salvador.** 169.
- Estrader, Josep. 420.
- Eva. **2n/** 743, 1019.
- Ezeques. 80.
- Ezquerro Esteban, Antonio.** 16, 250, 252, 261.
- Faconio, Paolo. 916.
- Falconi, Felipe.** **2n/** 1016.
- Farnese, Alessandro. **2n/** 1068.
- Farré, Joan. 154.
- Farrer (Ferrer) (Ferran), Josep.** 140, 236, 271, 272, 276, 289, 293, 299, 300, 302, 312, 313, 314, 320, 329, 328, 339, 340, 341, 342, 361, 392, 419-420, 426, 507, **2n/** 814, 1151.
- Farrer, Miquel. 418.
- Felip I d'Orleans. 974.
- Felip II de Castella. 41, 55, 95, 99, 120, **2n/** 915, 919.
- Felip III de Castella. 41, 42, 100, 116.
- Felip IV de Castella. 41, 42, 44, 45, 47, 48, 66, 100, 269, 388.
- Felip V d'Espanya (Felip d'Anjou). 46-52, 96, 119, 350-352, 354-355, **2n/** 1112.
- Feliu, Narcís. 63.
- Fer, M. De. 61.
- Fernández de Castilleja, Pedro.** **2n/** 1068.
- Fernández de Heredia, García. 94.
- Fernández de Luna, Lope. 94.
- Fernández de Velasco, Francisco. 50.
- Fernández, José. 118.
- Fernando de la Infantas. **2n/** 560.
- Ferran de Lerín. 84, 86.
- Ferran de Mèdici. **2n/** 1071.
- Ferran I d'Alemanya. 55
- Ferrer (I), Jaume. 76, 78.
- Ferrer (II), Jaume. 76, 78.
- Ferrer, Anselm.** 248.
- Ferrer, Flavià.** 283.
- Ferrer, Josep (vegeu: Farrer, Josep).
- Ferrer, Vicenç (abat). 84, 90.
- Feu, Joan Pau. 420.
- Fibonacci, Leonardo Pisano. **2n/** 532.
- Ficquet, Étienne. 937.
- Flavià (sant). 57, 84, 89-90, 120, 123-124, 145-147, 154-155, 162, 164, 372, 432-434, 501, **2n/** 817, 1112.
- Florenzano, Joan.** 182-184, 186-187, 190, 192, 212.
- Foch, Macià. 419-421.
- Font Guixà, Anton.** 15, 18, 53, 124, 140-141, 155, 159, 164, 236, 271, 273-276, 278, 289, 293, 299-300, 302, 309-311, 313, 315, 320, 324, 328-329, 339-342, 348-349, 367-372, 374-375, 379, 384, 389-392, 398-399, 433, 443, 506, 507, **2n/** 524, 526, 566, 609, 673-674, 756, 817, 835, 862, 864-869, 874-875, 877, 880, 882, 884, 886-887, 889, 890-891, 893, 901, 958, 999, 1050-1057, 1061-1066, 1096, 1099-1101, 1108, 1151, **3r/** 1413, 1853.
- Font Guixà, Agnès. 368.
- Font Guixà, Andreu. 368.
- Font Guixà, Caterina. 368.
- Font Guixà, Elisabet. 268.
- Font Guixà, Maria Elena. 368.
- Font Guixà, Rosa. 368.
- Font, Antoni.** 367.
- Font, Francesc. 367.
- Font, Joan. 367.
- Font, Miquel. 367.
- Font, Pau.** 367.
- Fontaine, Jacques.** 465.
- Fontaine, Jacques. **2n/** 542.
- Forcada, Jaume. **2n/** 644.
- Fornés, Josep. 382.
- Fornés, Pau (Joan).** 174, 176, 205.
- Fortunatus, Venantius. 471.
- Francesc Crespí de Valldaura i Brizuela. 94.
- Frescobaldi, Girolamo.** **2n/** 973.
- Fruitós (Bernat Clarassó i Terés). 123, 124.
- Fuertes, Pedro (Pere Fort).** 177, 207.
- Fuster, Jaume.** 60, 137.
- Fuster, Joan.** 128.
- Fuster, Josep (vegeu: Josep de la Concepció)
- Fux, Johann.** **2n/** 913, 920-921.
- Gabriel, arcàngel. 73, **2n/** 536-537, 541, 571, 636, 909.
- Gabrieli, Andrea.** **2n/** 970, 972, 976-978, 981, 984, 989-997, 1011, **3r/** 1521.
- Gabrieli, Giovanni.** 453, **2n/** 971.
- Galán Cristóbal.** 235, 251, 271, 275, 289, 294, 302, 312, 328, **2n/** 1016, 1118, 1152.
- Gallard i Treginer, Antoni. 94.
- Gallart, Manuel.** **2n/** 644.

- Gallego.** 236, **2n/** 1152.
- Garcia Velcaire, Vicenç.** 271, 274, 294, 302, 310, 315, 328, 340-342, 405, **2n/** 1152.
- Gargallo, Lluís Vicenç.** 16, 236, 248, 271, 274, 277-278, 289, 291, 294, 302, 310, 312-313, 316, 321, 328-329, 339-342, 413-414, 507, **2n/** 578, 816, 1118, 1152, 1162.
- Garrigosa, Joaquim.** 16, 250.
- Gassull, Roc.** 283.
- Gaulli, Giovanni Battista. **2n/** 698.
- Gaz, Josep.** 399.
- Gener i Vidal, Andreu.** 123, 283-284.
- Gil de Rosselló. 84.
- Gil, Gaspar. 94.
- Gil. Hilari. 123.
- Ginestà, Pere.** 283.
- Giovannelli, Ruggiero.** **2n/** 912, 916-917, 922, 925-927, 946, 948, 950, 952-954, 956, **3r/** 1449.
- Giovanni de Parma. 480.
- Giribet, Jerònim. 122.
- Glareanus (Loriti, Heinrich).** **2n/** 528.
- Gluck. Cristof Willibald.** **2n/** 1017.
- Gofred de Vendôme. 473.
- Golart. 139.
- Gonyalons, Guillem de. 101.
- Gonzaga, duc de Mantua, Carles II. **2n/** 918.
- Gonzaga, duc de Mantua, Guglielmo. **2n/** 914.
- González Marín, Luis Antonio.** **2n/** 647-648.
- Goya, Francisco, de. **2n/** 845.
- Grandi, Alessandro.** **2n/** 1012.
- Granera, Antoni, 106.
- Granera, Joan. 106-107.
- Graupe, Pere Màrtir. 420.
- Greco, el. **2n/** 846.
- Gregori "el magne". 471.
- Gregori V. 480.
- Gregori IX. 489.
- Gregori XIII. 65, **2n/** 914.
- Gregori XV (Alessandro Ludovisi). 66, 99-100.
- Guarro, Antoni. 420.
- Guerrero, Francisco.** **2n/** 1075.
- Guiam, Joan.** 137, 139.
- Guillaume de Machaut.** 451.
- Guillem d'Agulló. 102.
- Guillem de Peratallada. 93.
- Guillem de Torroja. 93.
- Guillem III de Cervera. 82.
- Guillem IV de Cervera. 82, 83.
- Guillem Ramon de Montcada i Vilaragut. 94.
- Guillen, Joan.** **2n/** 644.
- Guixà, Elisabet. 367.
- Guixà, Ramona. 230.
- Gurlitt, W.** 232.
- Händel, Georg Freidrich.** 453, **2n/** 532, 913, 945, 1067, 1072-1073, 1091-1096, 1099, 1101, 1103, 1105-1106, 1108, **3r/** 1751.
- Harting, Ludwing von. **2n/** 920.
- Hasse, Johann Adolph.** **2n/** 920, 945.
- Hassler, Hans Leo.** **2n/** 971.
- Haydn, Franz Joseph.** **2n/** 1017.
- Haydn, Michael.** **2n/** 913.
- Heredia, Diego. 94.
- Herman Contractus (de Reichenau). 464.
- Hidalgo, Juan.** 235, 388, **2n/** 1118, 1153.
- Hipòlit de Roma. 449.
- Hospital.** 137.
- Hudson, Thomas. **2n/** 1073.
- Hug de Cervelló. 93.
- Hug de Fenollet. 94
- Hug d'Urries. 77.
- Humanes Aldana, Francisco.** 289.
- Iacobus de Voragine. 69.
- Iglesia, Josep. 420.
- Ignasi de Loiola. **2n/** 1078.
- Ingegneri, Marco Antonio.** **2n/** 1069.
- Innocenci III. 454.
- Innocenci XII. 65.
- Insa Pradells, Bárbara. 402, 414.
- Insa Pradells, Catalina, 403.
- Insa Rafell, Joan. 403.
- Iribèria, Bernabé.** 413-415, 424.
- Isabel i d'Anglaterra. 55, **2n/** 972.
- Isaies. 79.
- Jacob. 80.
- Jannai. 80.
- Járaba (Xaraba), Diego.** **2n/** 1016.
- Jaume de Cardona i Gandia. 94.
- Jaume de Copons i de Tamarit. 94.
- Jaume I, el Conqueridor. 82, 83, 103.
- Jaume II. 103.
- Jesè. 79, 80.
- Jesús. 72, 75, 77, 80-81, 159, 448, 505, **2n/** 537, 578, 616, 623, 697, 724, 743,

- 776, 807, 832, 872, 886, 1019, 1062, 1063.
- Joan Baptista de Cardona. 94.
- Joan d'Àustria (virrei). 47.
- Joan de Baufés. 94.
- Joan de Guimerà. 86.
- Joan de Peralta. 94.
- Joan de Tormo. 94, 127.
- Joan d'Enguera. 94.
- João v de Portugal. **2n**/ 1016.
- Joatam. 80.
- Jodà. 80.
- Jofre (bisbe). 93.
- Johanan. 80.
- Jonam. 80.
- Joram. 80.
- Jordà i Soler, Antoni Lluís. 94.
- Jordi de Déu. 77.
- Jordi d'Ornós. 94.
- Jorim. 80.
- Josa, Joan. 393.
- Josafat. 80.
- Joséc. 80.
- Josep de la Concepció (Fuster, Josep). 376.
- Josep I d'Àustria. 49, 51.
- Josep II d'Àustria. **2n**/ 1017.
- Josep. 80.
- Josies. 80.
- Judà. 80.
- Judes Iscariot. 159, **2n**/ 578,
- Juli III. 54.
- Julià, Benet.** 253.
- Klauber, Johann Baptist. 69, **2n**/ 624.
- Klauber, Joseph Sebastian. 69, **2n**/ 624.
- Kochel, Ludwig von. **2n**/ 1017.
- Kusser (Couser), Johann Sigismund.** **2n**/ 1015.
- La Torre, Jerónimo.** 289.
- Laines, Josep. 101.
- Lamarca, J.** 20.
- Landry, Pierre. 931.
- Lasala y Locela, Rafael. 101.
- Lasso, Orlando de.** 453, **2n**/ 970, 971, 972, 976, 978, 979, 981, 989, 990, 992, 994, 995, 996, 998, 1011, **3r**/ 1531.
- Laura de Fultano. 82.
- Legrenzi, Giovanni.** **2n**/ 912, 917, 918, 927-928, 930-933, 946, 948, 953, 955, 957, 970, 973, 975, 981-982, 984, 989-990, 992, 994, 996, 998, **3r**/ 1473, 1553.
- Leonarda, Isabella.** **2n**/ 912, 917-918, 927-928, 931-934, 946, 948, 953, 955, 956, **3r**/ 1459.
- Leopold I d'Àustria. 48, 351, **2n**/ 973, 1070.
- Leví. 80.
- Lladonosa, Josep. 356.
- Lledó, Pere Joan.** 140.
- Lleó XI (Alessandro de Medici). 100.
- Lleó XIII. 118.
- Llevant, Bernat.** 139, 272, 392.
- Llobera, Rafel. 107.
- Lloses, Josep.** 140.
- Lluc. 80.
- Lluís Armand de Borbó. 974.
- Lluís de Borbó. 367.
- Lluís XIII de França. 44, 48.
- Lluís XIV de França. 44, 48-49, 51, 101, 351, 354, **2n**/ 918, 920, 974, 1014.
- Lluís, gran delfí de França. 48.
- Llull, Ramon. 66.
- Loaces, Ferran. 56.
- Lorente, Andrés.** **2n**/ 529, 545, 567, 586-587, 592, 610, 635, 641-642, 654, 656, 674, 678, 692, 614, 732-734, 785, 795-796, 902, 969, 1005, 1053.
- Loritti, Heinrich** (vegeu: **Glareanus**).
- Lotti, Antonio.** **2n**/ 970, 975, 984-986, 989-990, 992, 994-996, 998, **3r**/ 1583.
- Lucchessini, Ignatio. 69.
- Ludovisi, Alessandro (vegeu: Gregori xv).
- Ludwid, F.** 232.
- Lully, Jean-Baptiste.** **2n**/ 919, 974, 1011, 1014-1015, 1024-1026, 1028-1029, 1038-1040, 1043-1045, 1047, **3r**/ 1623.
- Maganya, Pedro. 101.
- Magdalena. 159, **2n**/ 615.
- Manasés. 80.
- Marc. **2n**/ 697.
- Marçal, Maties. 412, 415.
- Marcel II. 54, **2n**/ 914.
- Marco Tulio. **2n**/ 589.
- Marcos, Raimundo.** 271, 277, 289, 295, 302, 310, 315, 328, 341-342, **2n**/ 1153.
- Marfull, Antoni.** 283.
- Margarit de Biure, Vicenç de. 101.
- Maria Anna de Castella. 351.
- Maria Teresa d'Àustria. 351.

Maria Teresa de Castella. 48.  
 Maria, duquesa de Guisa. **2n**/ 919.  
**Marià, Joan.** 140.  
 Maria. 61-67, 69-70, 72-73, 75-76, 80, 304, 448, 462, 464, 473, 505, **2n**/ 524, 533-534, 537, 541, 549-550, 554, 557, 559, 564, 570-571, 578, 580, 595, 600, 607, 609, 616-617, 620, 623-624, 630, 653-655, 663, 666, 669, 672, 682, 697, 706, 718, 720-721, 726, 729, 743, 747, 764-765, 767, 776-777, 780, 788, 792, 799, 802, 805, 811, 814, 820, 828-829, 833-834, 839, 845-846, 849-850, 854-858, 869-870, 872, 875-876, 878-880, 884, 886-890, 905, 908, 910-911, 915, 927-930, 938, 946, 962, 966-967, 969, 980-983, 986, 995, 997, 1004, 1006-1007, 1009, 1019-1021, 1023, 1027, 1032-1033, 1056, 1060, 1062-1064, 1075, 1079-1080, 1084, 1086, 1094, 1102-1103, 1106.  
 Marimon i Corbera, Ramon de. 94.  
 Marquès, Joan. 236, 243, **2n**/ 1153-1154.  
**Marqués, Miquel Juan.** 289.  
**Marqués, Pau.** 271, 278, 289, 295, 302, 310, 321, 328-329, **2n**/ 1154.  
 Marsal, Macià. 419,  
 Marsal, Martí. 413-414.  
 Martí Miró, Josep. 419.  
**Martí, Josep Antoni.** 377-378.  
**Martí, Josep.** 19, 236, 271, 273, 289, 295, 302, 308, 324, 328, 348-349, 377, 508, **2n**/ 524, 526, 542-543, 552-553, 555-556, 565, 580, 583-584, 864, 901-906, 909, 911, 933, 945-946, 948, 952, 957, 1003, 1154, **3r**/ 1223, 1775.  
**Martí.** 139.  
**Martínez de la Roca, Joaquín.** 289, 385.  
**Martínez, Vicente.** 166.  
**Martini, Giovanni Battista.** **2n**/ 1017.  
 Mas, Jaume. 94.  
**Mas, Joan.** 139.  
**Masramon, Montserrat.** 248.  
**Masramon, Ramon.** 248.  
**Masseres, Salvador.** 137.  
 Matan. 80.  
 Matat. 80.  
 Matatier. 80.  
 Mateu. 80, **2n**/ 697.  
 Matín. 93.  
 Mattà. 80.  
 Maximilià d'Àustria. **2n**/ 915.  
 Maximilià II. **2n**/ 914, 970.  
 Mazzarino, Giulio Raimondo. **2n**/ 1014.  
 Mazzarino. 48.  
 Medici, Alessandro (vegeu: Lleó XII).  
 Meleà. 80.  
 Melquí. 80.  
**Menalt, Gabriel.** 321, 329, 425, **2n**/ 1154.  
**Mendelsshon, Felix.** **2n**/ 532.  
**Méndez, Lluís.** 140.  
 Menna. 80.  
 Merola, Miquel. 378.  
**Mestre de la catedral de Saragossa.** **2n**/ 1153.  
 Mezquia Díaz de Arrízola, José de. 101.  
**Micieses, Tomás.** 289.  
**Mignon, Jean.** **2n**/ 974.  
 Milà, Jaume. 393.  
 Millino, Pietro. 99.  
**Minguell.** 128.  
**Minguella, Cebrià.** 149.  
**Minguella, Flavià.** 135-137, 140, 150, 272, 392.  
 Minguella, Miquel. 154.  
 Miquel de Navés. 94.  
 Miquel de Ricomà. 94.  
 Miquel (arcàngel). 70.  
 Miret. 412.  
**Miró.** 128, 135-136.  
**Mitterer, I. M.** 248.  
 Moisès. 159.  
**Moles, Francesc.** 138-139, 143, 236, **2n**/ 1154.  
 Molière ( Jean-Baptist Poquelin). 919.  
**Molins, Lluís.** 139, 236, 271-274, 289, 295, 302, 310, 313, 328, 340-342, 369, 392, 508, **2n**/ 816, 862, 1154.  
 Moncades i Noguera, Miquel. 101.  
**Monjiu Panzano. Miquel.** 407.  
 Monnar, Josep. 281, 286.  
**Monteverdi, Claudio.** **2n**/ 1012, 1067-1069, 1074, 1078-1082, 1096, 1098, 1101-1104, 1107, **3r**/ 1693.  
 Mora, Antoni. 57.  
 Mora, Domènec (Domingo). 420.  
 Mora, Pere Nolasc. 101.  
**Morales, Cristóbal de.** **2n**/ 1067-1068, 1074, 1075-1077, 1081-1082, 1090, 1096, 1098-1101, 1104, 1107, **3r**/ 1677.  
 Morell, Elisabet (Esperança), Úrsula. 368.  
 Morell, Elisabet Anna. 368.  
**Morell, Francesc.** **2n**/ 644.  
 Morgades i Gili, Josep. 94, 101.  
 Moya de Contretras, Aciscle. 94.

**Mozart, Leopold.** 1017.  
**Mozart, Wolfgang Amadeus.** 453, **2n/** 1011, 1017, 1030-1036, 1038-1041, 1043-1044, 1046-1047, **3r/** 1657. .  
**Mujal Elias, Juan.** 361.  
 Mundó, Ascari Maria. 250.  
**Muniesa, José.** 289.  
 Munt, Pau. 60.  
 Muñoz Guil, Manuel. 94.  
 Muñoz, Vicente. 46.  
**Murillo, Bernardo.** 236, **2n/** 653-654, 1154.  
**Muset, Frederic.** 248.

Nabucodonossor. 70.  
 Nadal, Francesc. 420.  
**Nassarre, Pablo.** 162, **2n/** 529, 537, 545, 547, 560-561, 567, 580, 587-588, 590, 592, 610, 635-637, 641, 662-664, 675, 678, 714, 732-733, 795-796, 843, 864, 870, 873, 902, 940, 969, 1005.  
 Natan. 80.  
**Navarro, Antoni.** 248.  
**Navarro, Sebastià.** 140-141.  
 Neri, Felip (sant). **2n/** 915.  
 Nerí. 80.  
 Nicolas, Mignard. **2n/** 1028.  
 Nicolau de Bari (sant). 81.  
 Nicolau III. 453.  
 Novell i Gomà, Xavier. 101.  
 Noyels, comte de. 442.  
**Nuet Mulet, Magí.** 18, 139, 236, 271- 274, 277, 289, 291, 295, 300, 302, 309, 310, 313, 316, 328, 340-342, 348-349, 379-384, 392, 506, 508, **2n/** 524, 526, 543-544, 547, 551, 553-557, 559, 565-566, 568, 571, 576, 583-584, 586, 595, 609, 611- 613, 615, 618-619, 623, 629- 630, 635, 637, 644, 670-673, 679, 755, 864, 893, 901-904, 908, 910-911, 933, 945-946, 948, 952, 957- 964, 966-969, 983, 988-989, 992-994, 998-999, 1003, 1050, 1118, 1154, **3r/** 1231, 1267, 1779, 1797.  
 Nuet, Susanna. 382.  
 Nunó I. 83.

Olaso de Hipenza, Francisco. 355-356.  
 Oliva, Joana. 433.  
 Olivares, comte-duc d'. 43-44.  
**Olivelles, Enric.** 410.  
**Olivelles, Felip.** 236, 321, 329, 364, **2n/** 1154.  
 Oliver de Boteller. 107.  
 Onofre de Reard. 94.

Orozco, Marcos. 118.  
**Ortells, Antoni Teodor.** 236, 271, 289, **2n/** 1118, 1154.  
**Ortiz (Ortis), Pere.** 107, 136, 138, 143.  
**Ortiz, Simó.** 128, 136, 140.  
 Otó III. 480.  
 Ozies. 80.

Pacheco del Rio, Francisco. **2n/** 653.  
 Pacioli, Lucca. 532.  
**Palacios, Vicente.** 166.  
 Palau i Soler, Joan. 101.  
 Palau i Termens, Antoni. 94.  
**Palestrina, Giovanni Pierluigi da (Plestina).** 248, 453, **2n/** 671, 912, 914-916, 922-926, 946, 948, 950, 952-954, 956, 1162, **3r/** 1435.  
**Pallavicino, Carlo.** **2n/** 918.  
 Palomino, Acisclo Antonio. **2n/** 796.  
 Pannini, Giovanni Paolo. **2n/** 987.  
 Pardell, Pau. 419.  
**Parelló (Perelló), Felip.** 271, 275, 289, 296, 302, 312.  
**Parpinyà (Perpinya), Francesc.** 321, 329, 508, **2n/** 1155.  
**Parsons, Robert.** **2n/** 971.  
 Pasqual, Antoni. 94.  
**Patiño, Carlos.** 236, 243, 251, 271, 274, 289, 296, 302, 315-316, 328, 388, **2n/** 1155.  
 Pau "el diaca" (Pau Warnefred). 471.  
 Pau III. 54.  
 Pau IV. 54, 95, **2n/** 914.  
 Pau V (Camilo Borghese). 69, 100, **2n/** 916.  
**Pavia i Simó, Josep.** 471.  
 Payo Coello, Joan II. 84, 167.  
**Pedrell, Felip.** 232, 365, 399, 430, **2n/** 946.  
 Peguera, Antoni de. 50.  
**Peiró, Anton.** 140, 370.  
 Pelegrí. 138, 143.  
**Pelinski, Ramon A.** 270.  
**Pello.** 128.  
**Penello, Jerònim.** 138, 143.  
**Penina i Ruiz, Ricard.** 234-235, 241-243.  
 Pere d'Aragó, bisbe. 94.  
 Pere de Magarola i Fontanet. 94.  
 Pere de Montboissier (el Venerable). 489.  
 Pere de Montsoro. 489.  
 Pere de Redorta. 93.  
 Pere I, el Catòlic. 82.  
 Pere III, el Cerimoniós. 102  
 Pere Jaime. 94.

- Pere Joan. 77, 78.  
Pere Marc. 88, 90.  
**Perelló, Felip.** 275, 328, 339, 342, **2n/** 1155.  
**Perelló.** 128.  
Perera, Domènec. 50.  
**Perera, Joan.** 137.  
Pérez Calvillo, Fernando. 94.  
**Pérez de Arganza, Andreu.** 405.  
Pérez de Moya, Juan. 796.  
**Pérez Roldán, Juan.** 289  
**Pérez, Marcos.** 405-406.  
**Pergolesi, Giovanni Battista.** **2n/** 945, 1067, 1072-1073, 1091-1094, 1096, 1099, 1101, 1104-1106, 1108, **3r/** 1761.  
**Pernau, Fèlix.** 178.  
**Perpiñán, José.** 407.  
**Philips, Peter.** **2n/** 1067-1068, 1074, 1077, 1080-1082, 1090, 1096, 1098-1101, 1104, 1107, **3r/** 1685.  
Picalques, Francisco. 46.  
Picard, Francesc. 421.  
**Piccini, Niccolò.** **2n/** 974.  
Pilat. 449.  
**Pitoni, Ottavio.** **2n/** 1016.  
Pius IV. 54.  
Pius IX, **2n/** 1049.  
Pius ix. 66, 118.  
Pius v. 54, 55. 450, 453, 489.  
Pius x. 450, 453, 454, 465.  
Plans, Pere. 283.  
**Plestina, Juan** (vegeu: Palestrina).  
Plini "el Jove". 449.  
**Poglietti, Alessandro.** **2n/** 970, 972-973, 981-983, 989, 990, 992, 994, 996, 998, **3r/** 1545.  
**Pomés, Josep.** 140, 156, 272.  
Ponç de Copons. 85.  
Ponç de Monells. 93.  
Pons i Esquerrer, Lluís de. 101, 395.  
Pont, Jaume. 393.  
Ponte, Lorenzo da. **2n/** 1017.  
Poquelin, Jean-Baptist (vegeu Molière).  
Porta, Domènec. 84, 86.  
**Porteria, Francisco.** 358.  
**Portero, Gregorio.** 358.  
Potau, Josep. 60.  
**Pothier, Joseph.** 465, 496, 497, **2n/** 542, 923, 1053.  
Pradells Cervera, Juana. 403.  
**Pradilles, Francesc.** 136.  
**Prats Redondo, Consuelo.** 430.  
Prats, Caietà (Gaietà). 140, 272.  
**Prats, Caietà (Gaietano).** 140, 272.  
**Prats, Francesc.** 271, 276, 289, 296, 302, 314, 328, **2n/** 1155.  
**Prenafeta, Joan.** 166.  
Prim i Albareda. Antoni. 397.  
Prim i Estapà, Pau. 397.  
Prim i Farré, Joan. 384, 397.  
Prim i Gassol, Alfons. 397.  
Prim i Gassol, Bartomeu. 397.  
Prim i Gassol, Joan. 397.  
Prim i Gassol, Manuel Josep. 397.  
Prim i Gassol, Manuel. 397.  
Prim i Gassol, Ramon. 397.  
Prim i Minguella, Josep. 397.  
Prim i Oller. Manuel. 397.  
Prim i Prats, Joan. 397.  
Prim i Segarra, Alfons. 384, 387.  
Prim i Segarra, Anna. 384.  
Prim i Segarra, Bàrbara. 384.  
Prim i Segarra, Celdoni. 384.  
Prim i Segarra, Climent. 397.  
Prim i Segarra, Dorotea. 384.  
Prim i Segarra, Fancesc. 384.  
Prim i Segarra, Hipòlita. 384.  
Prim i Segarra, Jaume. 384.  
**Prim i Segarra, Joan.** 18, 123, 139, 155, 159, 163, 165-166, 236, 271-272, 277-278, 289, 291, 299-300, 302, 309-310, 312, 314-315, 328, 339, 341-342, 348-349, 369, 379-380, 384, 385-395, 397-402, 436, 441, 443, 506, 508, **2n/** 524, 585, 589-591, 593, 600-603, 607-609, 612, 618, 628, 635, 644, 670-671, 673-674, 676-677, 679, 681-684, 687-688, 690-692, 703, 718, 730, 816, 864, 893, 901, 958, 960-963, 965-969, 983, 988-989, 992-994, 998-1008, 1010, 1030, 1034, 1037-1040, 1042-1043, 1047, 1050, 1118, 1155, **3r/** 1259, 1291, 1793, 1809.  
Prim i Segarra, Maria. 384.  
Prim i Segarra, Àgueda. 384.  
Prim i Talaveró, Bernat. 397.  
Prim i Talaveró, Ramon Baltasar. 397.  
Prim, Baltasar. 397.  
Prim, Bernat. 394.  
Ptolomeo, Claudio. 843.  
Puigmarí i Funes, Pere de. 101.  
Puigverd, Josep M. 283.  
Pujol, Agustí (el jove) 79, 89, 305, **2n/** 654.

- Pujol, Agustí (el vell). 79.  
**Pujol, David.** 16, 235-236, 239, 242-245, 247-249, 252-261.  
**Pujol, Joan Pau.** 20, 236, 243, 271, 276, 289, 297, 302, 328, 409, 816, **2n/** 1156.  
Pujol, Josep (escultor). 69.  
Pujol, Josep. 256, 259.  
Pujol, Segimon. 69.  
**Pujolars, Josep.** 321, 329, **2n/** 1156.  
Punter i Barreda, Gaspar. 99.  
**Purcell, Henri.** 453.
- Quantz, Johann Joachim.** 920.  
Quellinus, Jan Erasmus. 973.  
**Querol i Gavaldà, Miquel.** 16, 19-20, 246, 248, 270, 365, **2n/** 638.  
Quiñones, Maria. 118.
- Rabassa (Rabasta, Pere).** 169, **2n/** 545, 567, 586-587, 592, 610, 635, 654, 656, 674, 678, 692, 714, 732-734, 785, 902, 969, 1005.  
**Rachmaninov, Sergei.** 453.  
Rafela. 415, 422.  
Ramon Berenguer I, el Vell. 93.  
Ramon de Bellera. 94.  
Ramon de Cervera. 84.  
Ramon de Penyaforç (sant). 84, 88-89, 114, 167-168, 489.  
Ramon de Sentmenat i de Lanuza. 94.  
Ramon, Martí. 154.  
**Ramon.** 128.  
**Reduà (Raduà), Josep.** 83, 90, 107-109, 236, 271, 273-277, 289, 291, 300, 302, 312, 314, 328, 340, 341, 342, 378, 509, **2n/** 1156.  
**Reig, Josep.** 413.  
Resà. 80.  
Reverter, Antich. 205  
Reyes, Fernando. 396.  
Riber, Baltasar. 393.  
**Riber, Jerònim.** 168, 171, 199.  
**Riber, Ramon.** 128, 137.  
Ricard, Francesc. 421.  
Ricci, Juan Andrés. 255.  
Riera, Pablo. 119.  
**Rigual, Josep.** 283.  
**Rio, Bernardo del.** 289.  
**Ripollès, Joan Crisòstom.** 350-351.  
Riquer i Bastero. Francesc. 94.  
Riu i Cabanes, Ramon. 101.
- Robles, Joaquim.** **2n/** 644.  
Roboam. 80.  
Robuster i Sala, Francesc. 94.  
**Rodaler, Jaume.** 167.  
**Rodamilans, Àngel Maria.** 248.  
**Rodrigues Esteves, João.** **2n/** 1011, 1016, 1030-1031, 1033-1036, 1038-1040, 1043, 1045-1047, **3r/** 1647.  
**Rodríguez, Joan.** 128, 392.  
Roger de Lorena. 1015.  
Roger, Bernat. 93.  
Roger, Francesc. 101.  
**Roger, Josep.** 139, 272, 392.  
**Romero, Mateo** (vegeu: **Capitán**).  
**Romero, Sebastià.** **2n/** 644.  
**Roquena, Antoni.** 128.  
**Ros, Joan.** 425.  
**Ros, Jaume.** 415, 418-420, 424-425.  
**Rosa Montagut, Marian.** 364.  
Rosers, Josep. 84, 96.  
**Rosés, Pau.** 20.  
**Rosquelles, Miquel.** 413.  
Rossell, Antoni. 88.  
Rossi, Angelo. **2n/** 1068.  
Roulet, Jean-Louis. **2n/** 1028.  
Roures, Miquel. 84.  
**Rovetta, Giovanni.** **2n/** 918, 1011-1014, 1018, 1021-1023, 1030, 1038-1040, 1043-1045, 1047, **3r/** 1599.  
Rovira, Francesc. 421.  
Rubió i Balaguer, Jordi. 233, 235.  
**Rubiol, Miquel.** 171, 174, 201, 203-205.  
**Ruiz Samaniego, José.** 289.  
Rut. 79.
- Sabater, Joan.** 644.  
**Sabater, Pere.** 140.  
**Sabrés (Fabrés), Josep.** 405.  
Sacchini, Antonio. **2n/** 974.  
Sacosta, Galcerà. 93-94.  
Sagarra i Castellarnau, Ignasi de. 442.  
Sagarra i Castellarnau, Josep M. 442  
Sagarra i Devesa, Joan de. 442.  
Sagarra i Llinàs, Ferran. 442.  
Sagarra i Mercadante, Benet de. 442.  
Sagarra i Sicar, Ferran de. 442.  
Sagrear, Antoni. 419.  
Sala i Moliner, Domènec. 101.

Salat, Antoni. 184.  
 Salatiel. 80.  
**Saldoni, Baltasar.** 166.  
 Salem, Maria. 420.  
 Salisi Albareda, Josep. 240.  
**Salisi i Clos, Josep M.** 16, 249-250, 252, 261-262.  
 Salom, Blai. 416.  
 Salomó. 80, 159.  
**Saltó, Salvador.** 137.  
**Salvat, Francesc.** 20, 236, 243, 248, 251, 2n/ 1157.  
**Sambola Estalella, Mateu.** 166.  
**Sambola i Colom, Antoni.** 166-167.  
**Sambola i Sansó, Mateu.** 166.  
**Sammartini, Giovanni Battista.** 2n/ 1017.  
 Sancho de Garro, Joan. 127.  
 Sans de Còdol, Lluís. 99, 101, 456.  
 Sant Nicolás, Lorenzo de. 2n/ 796,  
 Santa Maria [Gaspar] Alonso y Valeria, Juan de. 101, 353.  
**Santén, Antich.** 138, 143.  
 Santiago Anglada Sánchez, Pedro de. 101.  
 Santjust i de Pagès, Manuel de. 94.  
 Santos de San Pedro, Miguel. 101, 152.  
 Sarmentero, Bartolomé  
 Strada, Salvador (veure: Estrada, Salvador).  
**Scarlatti, Alessandro.** 2n/ 919, 945, 1067, 1071, 1073, 1091-1093, 1095-1096, 1099, 1101, 1103, 1105-1106, 1108, 3r/ 1735.  
**Scarlatti, Domenico.** 2n/ 1071.  
 Schedoni, Bartolomeo. 2n/ 698.  
 Seel, Paulus. 2n/ 1071.  
 Segarra (Sagarra) i Colom, Joan. 436, 441-442.  
 Segarra i Colom, Andreu. 436.  
 Segarra i Colom, Cecília. 436.  
 Segarra i Colom, Isidre. 436.  
**Segarra i Colom, Josep.** 15, 41, 103, 109, 136, 150, 216, 236, 243, 251, 269, 272, 278-286, 288-89, 299, 301, 317-318, 322, 325-327, 329, 331, 348-349, 366, 373, 377, 379, 383, 388-398, 428, 433-434, 436, 438-441, 443, 501, 2n/ 523, 525, 546, 574, 598, 610, 631-633, 649, 687, 701, 723, 736, 785, 788, 815, 835, 1118.  
 Segarra i Colom, Maria. 436.  
 Segarra i Colom, Sebastià. 436.  
 Segarra i Colom, Tomasa. 436.  
 Segarra i Colom, Úrsula. 436.  
 Segarra Joan. 441.  
 Segarra, Elisabet. 384.  
**Segarra, Ireneu.** 249.  
 Segarra, Joana. 398.  
 Segarra, Pere Jaume. 101.  
 Segarra, Sebastià. 436.  
 Selma Bertomeu, Antonio. 402.  
 Selma Insa, Agustí. 403, 415.  
 Selma Insa, Antoni Tomás. 403.  
 Selma Insa, Antoni. 403.  
 Selma Insa, Francesc. 403.  
 Selma Insa, Gabriel. 403.  
 Selma Insa, Joan. 403.  
**Selma Insa, Miquel.** 18, 271, 274-275, 289, 297, 302, 309, 314, 321, 328-329, 340-342, 348-349, 361, 369, 402-407, 409, 411-416, 418-419, 421-422, 424, 426-428, 506, 509, 2n/ 524, 714, 756, 785, 787-788, 791-792, 797-798, 801, 803-804, 809, 811-814, 863-865, 893, 1050-1057, 1060-1061, 1064, 1066, 1096, 1099, 1100-1101, 1108, 1118, 1157 3r/ 1353, 1831.  
 Selma Insa, Susanna. 403.  
 Selma, Joan. 403.  
 Semein. 80.  
 Serra, Cristòfol. 410.  
 Serra, Francesc. 419.  
**Serra.** 644.  
 Serrano de Sotomayor, Diego. 101.  
**Serrat, Francesc.** 644.  
**Serres, Gabriel.** 236, 321, 329, 1157.  
 Sesplugues i Chinchó, Josep M. 230.  
**Settiminio, Marcello.** 405.  
**Siemens, Lothar.** 358.  
 Simeó. 80.  
 Simó de Montfort. 82.  
**Simon (Simó), Rafel.** 140, 236, 272, 321, 329, 509, 2n/ 585-589, 737, 901, 1157.  
 Sixte IV. 66.  
**Sola Andrés de.** 289.  
**Solans, Pere.** 128.  
 Solé, Joan. 154.  
**Soler, Antoni.** 2n/ 839.  
 Soler, Bernat. 420.  
**Soler, Francesc.** 20, 236, 243, 251, 271, 277, 289, 298, 302, 311, 321, 324, 328-340, 342, 399-402, 506, 509, 2n/ 585-586, 589, 673-674, 732, 737, 758, 893, 958, 999, 1050, 1157.  
 Soler, Galderic. 375.  
**Soler, Josep.** 140, 271, 273, 289, 298, 302, 316, 321, 324, 328-329, 509, 2n/ 585, 1158.  
**Soler, Josep.** 2n/ 901.



**Soler, Martí.** 2n/ 901.  
 Solis, Francisco. 353.  
 Solsona i Bajona, Francesc. 256.  
 Starhemberg, Guido von. 442.  
 Strauch i Vidal. Ramon. 94.  
 Suárez de Figueroa y de Dómer, Lorenzo. 116.  
 Suárez de Somoza (vegeu: Andrade, Alonso).  
**Subies (Subias), Jaume.** 16, 124, 155, 156, 159, 163, 165, 321, 329, 433, 509, 2n/ 817, 1158.  
**Subirà, Josep.** 369, 384.  
 Sunyer, Brauli. 94.  
**Suñol, Gregori Maria.** 234, 244.  
**Surità lo Vell, (Corita, Çorita) Jeroni.** 20, 236, 243, 251, 2n/ 1158.  
  
 Taberero, Manuel Benito. 101.  
**Talaveró.** 137.  
**Tallis, Thomas.** 972.  
 Tapias, Antoni. 420.  
 Tarroja, Pedro. 93.  
 Taverner i Ardena, Josep. 101.  
**Teixidor, Domènec.** 357.  
 Tejada Sáenz, Juan José de. 101.  
**Telemann, Georg Philipp.** 921.  
**Tello, Miguel.** 18, 271, 277, 289, 298, 302, 309, 328, 348-349, 429-431, 510, 2n/ 524, 734, 738-739, 743-748, 752-754, 761, 764, 773, 776-777, 783-784, 799, 814, 846, 863, 864, 893, 1050, 1051, 1052, 1053-1057, 1059-1061, 1064-1066, 1096, 1099-1100, 1101, 1108, 1118, 1158, 3r/ 1335, 1825.  
 Terés i Borrul, Joan. 40, 99, 114- 117, 123, 145, 168, 443, 2n/ 1112.  
 Terés, Antoni. 99.  
 Teresa de Castella. 48.  
 Tertulià. 449.  
 Toda i Güell, Eduard. 109.  
 Tomàs d'Aquino (sant). 66.  
**Tomás, Francesc.** 140, 272, 392.  
**Torner, Josep.** 399, 401  
**Torres (corneta).** 644.  
**Torres [ Oliva? ], Lluís.** 18, 124, 156-158, 164, 236, 271, 274, 276, 289, 298, 300, 309, 311, 324, 328, 339-341, 343, 348-349, 432-434, 443, 510, 2n/ 524, 692, 732, 737, 813-819, 828, 833-834, 863-864, 893, 524, 734, 738, 739, 743-748, 752-754, 761, 764, 773, 776-777, 783-784, 799, 814, 846, 863-864, 893, 999, 1050-1054, 1056-1057, 1061-1062, 1064, 1066, 1089, 1096, 1099, 1101, 1108, 1157, 3r/ 1375, 1841.  
 Torres Oliva, Geroni. 433.  
 Torres Oliva, Isidor. 433.  
 Torres Oliva, Joan. 433.  
**Torres y Martínez Bravo, José de.** 2n/ 1011, 1015-1016, 1030-1031, 1033-1044, 1046-1047, 3r/ 1639.  
**Torres, Antoni Joan.** 140.  
**Torres, Francesc.** 236, 271, 276-277, 289, 298, 302, 310, 316, 328, 343, 432, 510, 2n/ 816, 1158.  
 Torres, Joan. 433.  
**Torres, Juan de.** 289.  
**Tos, Fructuós.** 413.  
 Tos, Rafel. 420.  
 Traserra i Cunillera, Jaume. 101.  
 Tresánchez, Josep. 96.  
 Trilla, Simó. 95.  
 Truchess von Waldburg, Otto. 2n/ 915.  
**Tye, Christopher.** 2n/ 1077.  
  
 Urbà VIII. 453.  
  
 Vaccari, Lorenzo. 2n/ 924.  
**Vado, Juan Bautista del.** 2n/ 1159.  
 Valdés Leal, Juan. 2n/ 653, 654.  
 Valeri, Francesc. 410.  
 Vallés, Joan. 419.  
**Vallès, Josep (Francesc).** 365.  
 Valls i Subirà, Oriol. 335.  
**Valls, Francesc.** 20, 236, 243, 251, 356-359, 365, 411, 428, 2n/ 545, 567, 586-587, 592, 610, 635, 674, 678, 692, 714, 732-734, 785, 902, 939, 969, 1005, 1159.  
 Vandergucht, Michael (van der Gucht). 2n/ 972.  
**Vargas, Urban de.** 289.  
 Vázquez de Varela, Agustín. 97, 101.  
 Velázquez, Diego. 2n/ 653.  
**Verdaguer, Andreu.** 128, 139.  
**Verdalet, Joan.** 20, 271, 278, 289, 298, 302, 314, 328, 2n/ 1159.  
 Veyán y Mola. Francesc de. 94.  
 Vicenç I Gonzaga. 1068.  
**Vicenç.** 137.  
 Vicent, Jacint. 421.  
**Victoria, Tomás Luis de.** 248, 453, 2n/ 671, 912, 915, 922, 925- 928, 946, 948, 950, 952-955, 1075, 3r/ 1441.  
 Vidal d'Alguaire. 93.  
 Vidal i Barraquer, Francesc. 101.  
**Vidal, Francesc.** 357, 361.  
**Vidal, Francesc.** 644.  
**Vidal, Pere.** 361.  
**Vidal, Pere.** 644.

**Vidarte, Antonio.** 177-178, 180, 188, 190, 208.  
Vigo, Pau. 170.  
Vila (canonge). 412.  
Vila, Joan. 94.  
Vila, Pau. 231, 231.  
Vilallonga, Antich. 421.  
Vilana-Perles i Camarasa, Ramon de. 49.  
Vilaró, Felip. 420.  
Vinyals, Joan. 419.  
**Viñes, Pedro Juan.** 18, 271, 275, 289, 298, 302, 309, 309, 312, 314, 328, 340, 343, 348-349, 435, 506, 510, **2n/** 524, 566, 714, 716-718, 720, 723-724, 726, 729-730, 757, 834-835, 837, 838-839, 844, 848, 850-851, 854, 856, 859, 861, 863-864, 893, 999, 1002, 1004, 1006-1010, 1030, 1034, 1037-1040, 1042-1043, 1047, 1050-1055, 1056-1057, 1061-1062, 1064, 1066, 1090, 1096, 1099, 1100-1101, 1108, 1159, **3r/** 1321, 1393, 1819, 1847.  
Virgili, Pere. 90, 95-97.  
**Vitali, Filippo.** 918.  
**Vivaldi, Antonio.** 453, 532.

**Willaert, [Vuilaert], Adrian [Adriano].**  
**2n/** 641.  
Winter, Heinrich, Eduard. **2n/** 975.  
**Wolf, Johannes.** 369.

Xapolí, Ramon. 420.  
**Xaraba** (veure: **Járaba**), **Diego.**  
**2n/** 1016.  
**Xarlan, Narcís.** 283.  
**Xenaquis, Ianis.** **2n/** 532.  
**Ximenis Iribarria, Bernabé.** 424.

Zadoc. 80.  
**Zarlino, Joseffo.** **2n/** 528.  
Zarzeño Martínez, Francisco. 101.  
**Zelenka, Jan Dismas.** **2n/** 913, 920-922, 934, 936-937, 941-944, 946, 948-950, 953, 955, 957, 968, 992, **3r/** 1501, 1507, 1513.  
**Zoilo, Annibale.** **2n/** 914.  
Zorobabel. 80.  
Zurbarán, Francisco de. **2n/** 653, 654.



# ÍNDIX GENERAL

## Volum I (Estudi)

<b>- Índex general</b>	7
<b>- Introducció</b>	15
Contingut del treball	
Raons per l'elecció del tema	
Objectius	
Metodologia	
<b>- Estat de la qüestió. La religiositat a Catalunya a finals del segle XVII</b>	39
Context històric i polític, social i econòmic, artístic i cultural.	
Verdú. La religiositat a Catalunya a finals del segle XVII	
-La devoció mariana a Catalunya a finals del segle XVII	
-Aspectes de la devoció mariana a Verdú	
<b>I- El Fons Verdú de la Biblioteca de Catalunya. Trajectòria i problemàtica</b>	229
<b>II- El manuscrit M 1168: els documents a estudiar</b>	269
<b>III- Els autors de les antífones marianes</b>	347
Gabriel Argany	
Miquel Casals	
Isidro Escorihuela	
Anton Font i Guixà	
Josep Martí	
Magí Nuet i Mulet	
Joan Prim i Segarra	
Miquel Selma Insa	
Miguel Tello	
Lluís Torres	
Pedro Juan Viñes	
Josep Segarra i Colom	
<b>IV- Al redós de les partitures objecte d'estudi</b>	447
-L'Ofici Diví i les Completes. Les antífones (generalitats, història, evolució, característiques). Textos de les quatre antífones majors a la Mare de Déu. Les antífones marianes al "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya	

## Volum II (Estudi. Anàlisi crític i comparatives)

- Índex general	515
-----------------	-----

### V- Anàlisi de les partitures de les antífones marianes a *E: Bbc*, M 1168:

<b><i>Alma Redemptoris mater</i></b>	
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Josep Martí)	526
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Magí Nuet)	543
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 8 veus (de Miquel Casals)	566
<b><i>Ave Regina caelorum</i></b>	
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	590
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 6 veus (de Magí Nuet)	609
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 10 veus (de Gabriel Argany)	631
<b><i>Regina caeli laetare</i></b>	
<i>Regina caeli laetare</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	676
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Isidro Escorihuela)	692
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	714
<b><i>Salve Regina</i></b>	
<i>Salve Regina</i> , a 4 veus (de Miquel Tello)	734
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Miquel Selma i Insa)	785
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Lluís Torres)	813
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	834
<i>Salve Regina</i> , a 9 veus (de Antoni Font i Guixà)	862

### VI- Anàlisi comparativa (diacrònica i sincrònica) amb altres autors

<b><i>Alma Redemptoris mater</i></b>	900
-Autors anteriors: a 4 veus, de Giovanni Pierluigi da Palestrina; a 5 veus, de Tomás Luis de Victoria; a 8 veus, de Ruggiero Giovannelli.	
-Autors coetanis: a 4 veus, d'Isabella Leonarda; a 3 veus, de Giovanni Legrenzi; a <i>duo</i> , de Marc-Antoine Charpentier.	
-Autors posteriors: a <i>solo</i> , de Nicolas Bernier; a 4, a <i>solo</i> , i a <i>duo</i> , de Jan Dismas Zelenka.	
<b><i>Ave Regina caelorum</i></b>	957
-Autors anteriors: a 8 veus, d'Andrea Gabrielli; a 4 veus, d'Orlando di Lasso; a 4 veus, de William Byrd.	

- Autors coetanis: a 5 veus, d'Alessandro Poglietti; a *duo*, de Giovanni Legrenzi; a 3 veus, de Marc-Antoine Charpentier.
- Autors posteriors: a *solo*, d'André Campra; a *solo*, de Pasquale Anfossi; a 4 veus, d'Antonio Lotti.

***Regina caeli laetare*** 999

- Autors anteriors: a 4 veus, de Gregor Aichinger; a 4 veus, d'Estêvão de Brito; a *duo*, de Giovanni Rovetta.
- Autors coetanis: a 3 veus, de Francesco Cavalli; a 3 veus, de Jean-Baptiste Lully; a *duo*, de Marc-Antoine Charpentier.
- Autors posteriors: a 5 veus, de José Torres y Martínez Bravo; a 4 veus, de João Rodrigues Esteves; a 4 veus, de Wolfgang Amadeus Mozart.

***Salve Regina*** 1048

- Autors anteriors: a 4 veus, de Cristóbal de Morales; a 5 veus, de Peter Philips; a *duo*, de Claudio Monteverdi.
- Autors coetanis: a 4 veus, de Diogo Dias Melgás; a 11 veus, de Marc-Antoine Charpentier; a *solo*, de Heinrich Ignaz Franz Biber.
- Autors posteriors: a *solo*, d'Alessandro Scarlatti; a *solo*, de Georg Friedrich Händel; a *solo* de Giovanni Battista Pergolesi.

- <b>Conclusions</b>	1111
- <b>Bibliografia general</b>	1125
- <b>Annex 1. El fons musical verduní</b>	1147
- <b>Índex onomàstic</b>	1165

### **Volum III (Edició musical)**

- <b>Índex general</b>	1187
- <b>Criteris d'edició i transcripció</b>	1199

### **-Transcripció de les antífoes marianes majors**

<b><i>Alma Redemptoris mater</i></b>	
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Josep Martí)	1223
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1231

<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 8 veus (de Miquel Casals)	1239
<b><i>Ave Regina caelorum</i></b>	
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1259
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1267
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 10 veus (de Gabriel Argany)	1275
<b><i>Regina caeli laetare</i></b>	
<i>Regina caeli laetare</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1291
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (d'Isidro Escorihuela)	1297
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1321
<b><i>Salve Regina</i></b>	
<i>Salve Regina</i> , a 4 veus (de Miquel Tello)	1337
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Miquel Selma i Insa)	1353
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Lluís Torres)	1375
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1393
<i>Salve Regina</i> , a 9 veus (d'Antoni Font i Guixà)	1413

## **-Les antífonas marianes majors de d'altres autors**

<b><i>Alma Redemptoris mater</i></b>	1431
<p>-Autors anteriors: a 4 veus, de Giovanni Pierluigi da Palestrina; a 5 veus, de Tomás Luis de Victoria; a 8 veus, de Ruggiero Giovannelli</p> <p>-Autors coetanis: a 4 veus, d'Isabella Leonarda; a 3 veus, de Giovanni Legrenzi; a <i>duo</i>, de Marc-Antoine Charpentier</p> <p>-Autors posteriors: a <i>solo</i>, de Nicolas Bernier; a 4, a <i>solo</i>, i a <i>duo</i>, de Jan Dismas Zelenka</p>	
<b><i>Ave Regina caelorum</i></b>	1517
<p>-Autors anteriors: a 8 veus, d'Andrea Gabrielli; a 4 veus, d'Orlando di Lasso; a 4 veus, de William Byrd</p> <p>-Autors coetanis: a 5 veus, d'Alessandro Poglietti; a <i>duo</i>, de Giovanni Legrenzi; a 3 veus, de Marc-Antoine Charpentier</p> <p>-Autors posteriors: a <i>solo</i>, d'André Campra; a <i>solo</i>, de Pasquale Anfossi; a 4 veus, d'Antonio Lotti</p>	
<b><i>Regina caeli laetare</i></b>	1585
<p>-Autors anteriors: a 4 veus, de Gregor Aichinger; a 4 veus, d'Estêvão de Brito; a <i>duo</i>, de Giovanni Rovetta</p> <p>-Autors coetanis: a 3 veus, de Francesco Cavalli; a 3 veus, de Jean-Baptiste Lully; a <i>duo</i>, de Marc-Antoine Charpentier</p> <p>-Autors posteriors: a 5 veus, de José Torres y Martínez Bravo; a 4 veus, de João Rodrigues Esteves; a 4 veus, de Wolfgang Amadeus Mozart</p>	

<b><i>Salve Regina</i></b>	1673
-Autors anteriors: a 4 veus, de Cristóbal de Morales; a 5 veus, de Peter Philips; a <i>duo</i> , de Claudio Monteverdi	
-Autors coetanis: a 4 veus, de Diogo Dias Melgás; a 11 veus, de Marc-Antoine Charpentier; a <i>solo</i> , de Heinrich Ignaz Franz Biber	
-Autors posteriors: a <i>solo</i> , d' Alessandro Scarlatti; a <i>solo</i> , de Georg Friedrich Händel; a <i>solo</i> de Giovanni Battista Pergolesi	

## **-Annex 2. Les antifones a l'M 1168**

<b><i>Alma Redemptoris mater</i></b>	
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Josep Martí)	1775
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1779
<i>Alma Redemptoris mater</i> , a 8 veus (de Miquel Casals)	1785
<b><i>Ave Regina caelorum</i></b>	
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1793
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 6 veus (de Magí Nuet i Mulet)	1797
<i>Ave Regina caelorum</i> , a 10 veus (de Gabriel Argany)	1801
<b><i>Regina caeli laetare</i></b>	
<i>Regina caeli laetare</i> , a 5 veus (de Joan Prim i Segarra)	1809
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (d' Isidro Escorihuela)	1813
<i>Regina caeli laetare</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1819
<b><i>Salve Regina</i></b>	
<i>Salve Regina</i> , a 4 veus (de Miquel Tello)	1825
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Miquel Selma i Insa)	1831
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Lluís Torres)	1841
<i>Salve Regina</i> , a 8 veus (de Pedro Juan Viñes)	1847
<i>Salve Regina</i> , a 9 veus (d' Antoni Font i Guixà)	1853



## V- Anàlisi de les partitures: antífones marianes majors a E: Bbc, M 1168.

### **C**riteris de selecció de les composicions objecte d'estudi:

Recordant els continguts principals que afecten el present estudi, són catorze les antífones marianes extretes de l'M 1168 —volum manuscrit procedent de l'arxiu parroquial de Verdú i conservat actualment a la Biblioteca de Catalunya— que ara estudiarem i analitzarem; unes composicions musicals que han estat triades entre les vint-i-sis antífones marianes majors que es troben en dit volum<sup>595</sup>.

En el moment de la tria de les antífones, i per tal de tenir una visió el més àmplia possible d'aquest tipus d'obres, s'han tingut presents diversos aspectes: **1/** la diversitat en el nombre de veus o parts que conformen les obres —composicions que van de quatre a deu veus més la part de l'*acompañamiento*—; **2/** el nombre de cors o agrupaments en que estan disposades les antífones —de un a quatre cors, això és, tres obres a un cor, vuit obres a dos cors, dues obres a tres cors, i una obra a quatre cors—; **3/** la disposició de les veus o parts dins de cada grup —bàsicament pel que fa a la diversitat de les parts del *Coro 1º*, *Coro 2º*, *Coro 3º* i l'instrumental— sense deixar de banda les obres a un sol cor, aspecte utilitzat a bastament en la polifonia religiosa hispànica del segle XVI i primers del XVII; **4/** la procedència dels compositors o el centre eclesiàstic on aquests desenvoluparen el seu mestratge musical [autors que exerciren

---

<sup>595</sup> El volum és una col·lecta de música exclusivament litúrgica i es compon de vuit-centes quaranta-vuit pàgines de música manuscrita totes elles en format de partitura general. Les mides del volum són 305 mm d'alçada, 210 mm d'ample, i un gruix de 80 mm. Va ser copiat pel prevere verduní Josep Segarra i Colom i porta la data de 1691. Per a ampliar la informació sobre aquest volum de música manuscrita, vegeu en aquesta mateixa tesi doctoral el capítol "El manuscrit M 1168: els documents a estudiar", així com també: -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Ob. cit., pp.61-117.

com a mestres de capella a l'àmbit local verduní (Joan Prim i Magí Nuet), al comarcal (Anton Font), al lleidatà (Gabriel Argany, Miquel Casals, Josep Martí), al català (Isidre Escorihuela, Miquel Selma i Lluís Torres), i al nacional (Miguel Tello i Pedro Juan Viñes)] i que mostra una variada visió pel que fa a l'aspecte geogràfic i de procedència dels compositors, tots ells del darrer terç del segle XVII; 5/ s'ha triat una quantitat concreta d'antífores en funció de la interpretació d'aquestes dins del calendari litúrgic: tres *Alma Redemptoris mater* (dues a sis i una a vuit veus) —s'interpreten del primer diumenge d'Advent fins a la festa de la Purificació de Maria (2 de febrer), això és entre nou i deu setmanes—; tres *Ave Regina caelorum* (una a cinc, una a sis, i una altra a deu veus) —s'interpreten del 3 de febrer, l'endemà de la festa de la Purificació de Maria, fins al Dimecres Sant, això és entre sis i dotze setmanes—; tres *Regina caeli* (una a cinc i dues a vuit veus) —s'interpreten de les *completes* del Dissabte Sant, a la *nona* del Dissabte de la Pentecosta, això és entre set i vuit setmanes—; i cinc *Salve Regina* (una a quatre, tres a vuit i una a nou veus) —s'interpreten de les primeres *vespres* del Diumenge de Trinitat, això és el diumenge següent a la Pentecosta, fins a la *nona* del primer dissabte anterior a l'Advent, unes vint-i-sis setmanes—<sup>596</sup>.

Seguidament es mostrarà, doncs, l'anàlisi musical de cadascuna de les catorze antífores marianes triades —la transcripció de les antífores es troba al tercer volum d'aquest treball doctoral—. Les antífores es presenten ordenades segons el seu ús i interpretació dins el curs de l'any litúrgic —*Alma Redemptoris*, *Ave Regina*, *Regina caeli* i *Salve Regina*—, i dins de cadascuna, de menor a major nombre de parts o veus que hi intervenen; això és: *Alma Redemptoris* a 6, a 6 i a 8 veus; *Ave Regina*, a 5, a 6 i a 10 veus; *Regina caeli*, a 5, a 8 i a 8 veus; i *Salve Regina*, a 4, a 8, a 8, a 8 i a 9 veus.

---

<sup>596</sup> Els períodes de temps en que s'interpreten de les antífores marianes majors és variable ja que aquest espai de temps va en funció de la mobilitat de la Pasqua.

L'anàlisi d'aquestes obres constitueix un bon model d'estudi, que es considera representatiu, d'una part destacada de la música litúrgica catalana i hispànica de finals del segle XVII i inicis del XVIII, així com uns models de composició musical i formal de les obres dins del panorama de la música religiosa de l'època. És un reflex de l'ambient compositiu marià del moment tant a Catalunya com a la resta de la península, i també, i anant més lluny, a tot l'àmbit panhispànic —un ampli i gran imperi—. Unes antífoes que es presenten dins els paràmetres de la tradició musical litúrgica —composades sobre uns textos, un poemes antics, i sobre una relació modal i tonal provinent també de l'antigor—, amb una visió, idees, estructures i estètiques més innovadores i ben acollides dins el que seria el “nou estil”, i a la vegada, amarades de sentiment religiós marià. A l'ensem, ens presenta uns materials (els seus gustos i preferències musicals [?]) que estaven a l'abast del mateix copista —mossèn Josep Segarra i Colom—, materials i/o repertori, que, possiblement, deuria circular i es deuria conèixer arreu del territori. Aquest repertori, amb la resta d'obres del fons verduní, ens apropa de forma idònia considerant la importància i establint una valoració d'aquestes composicions, com a paradigma de la música litúrgica del moment, de la qual, el “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, n'és un extraordinari exemple.



## Anàlisi de les antífones marianes majors

### *Alma Redemptoris mater*

[1] - *Alma Redemptoris mater*, a 6 veus [1695], de Josep Martí (17. 2d) [E: Bbc, M 1168, pp.122-123] [*Antiphona B. M. V. Alma redemptoris A. 6. Vozes. frater Josephus marti 1695*]. L'obra es troba en disposició de partitura —com la resta de les composicions que conformen l'M 1168— i s'anota en format apaïsat (per raó de l'enquadernació del volum)<sup>597</sup>. L'antífona està escrita a sis veus en dos cors: *Tiple i Tenor al Coro 1º*; i *Tiple, Alto, Tenor i Bajo al Coro 2º*. Pel que fa a l'acompanyamiento, aquest fa la funció de baix continu sense especificar quin instrument duu a terme aquesta part.



Fig.185. Inici de l'antífona, p.122.

<sup>597</sup> L'obra que precedeix al còdex a l'*Alma Redemptoris* de Josep Martí, és una *Missa* a 6 veus de Magí Nuet, composta o copiada el 1678 [pp.113-122]; mentre que l'obra que segueix a l'antífona al mateix còdex, és el motet de difunts *Peccantem me quotidie*, a 6 veus d'Anton Font, aquest sense data [pp.123-125]. Les partitures de les catorze antífones analitzades i estudiades del "Fons Verdú", així com també les antífones comparades d'autors forasters, es troben al volum III de la present tesi doctoral.



**Fig.186.** Final de l'antífona, p.123.

Referent al to o mode<sup>598</sup> en que està escrita l'antífona, cal dir que aquesta es troba en Fa, per bemoll, i en claus altes pel que fa a les veus —això és el 5è to (segons

<sup>598</sup> Són diversos els teòrics i tractadistes de l'època —segles XVII i XVIII— que han deixat constància dels seus estudis i apreciacions sobre els tons o modes musicals, vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro*. *Ob. cit.*, pp.350-364, 452-458. [En edició facsímil de: -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.), Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, vol. LXXIV, 2007, volums 1 i 2]. -LORENTE, Andrés: *El porque de la Musica, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto, y composición [...]*. *Ob. cit.*, pp.56-84, 562-571. [En edició facsímil de: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.), Barcelona, CSIC, "Textos Universitarios, 38", 2002]. -NASSARRE, Pablo: *Fragmentos Musicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan las reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y Composicion*. *Ob. cit.*, pp.60-63, 107-126, [En edició facsímil de: -ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro (ed.), Zaragoza, CSIC, Instituto Fernando el Católico, 1988]. -ID.: *Escuela Musica, segun la practica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1724, primera part, pp.299-353. [En edició facsímil de: -SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (ed.), Zaragoza, CSIC, Instituto Fernando el Católico, 1980]. -RABASSA, Pedro: *Guia Para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Musica*. [València-Sevilla] [1720] 1725-1730c. [En edició facsímil de: -BONASTRE, Francesc; MARTÍN MORENO, Antonio; i CLIMENT Josep (eds.; Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990), pp.419-500]. -PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armonico Practico (1742a)*. Barcelona, CSIC, "Textos Universitarios, 37", 2002, ed. facsímil, fols.14-20. De fet, el que succeeix en relació als tons i modes és que ens trobem

Pablo Nassarre), 5è accidental (segons Andrés Lorente)<sup>599</sup>, o l'11 to transportat (segons Pietro Cerone<sup>600</sup>, Francesc Valls i Pere Rabassa)—; i pel que fa a l'*acompañamiento*, aquest es troba transportat a Do, per natura, i en clau de Fa en quarta línia. Com que l'obra es troba anotada en claus altes, i per tant, és preceptiu transportar-la, a la transcripció de l'obra, les parts corresponents als dos *coros* s'han baixat a Do (una quarta), per natura, mentre que la part de l'*acompañamiento* no ha calgut transportar-la degut a que ja es trobava sense el bemoll.

---

enfront d'una època de canvis, en la què, de manera molt relaxada, cap l'inici del segle XVIII s'abandona el sistema tradicional eclesialístic per anar incorporant la nova tonalitat major-menor que entrava des de l'exterior. Això, tot i així, feia que els compositors i els teòrics haguessin d'utilitzar una terminologia antiga per a noves realitats. Els més arrelats en la música religiosa (en el cant pla) només acceptaven els vells vuit tons, mentre que “els moderns” —seguidors de las teories de Heinrich Loriti (Glareanus) (\*1488-†1563) i de Gioseffo Zarlino (\*1517-†1590)— defensaven l'existència de dotze tons. I com què, precisament, després de molts segles utilitzant els modes, els compositors volien fer coses noves, es van abandonar, de mica en mica alguns tons (el tercer, quart, setè), en benefici dels “nous” que les desplaçaven dels gustos i modes (el novè, onzè). Per això, molts autors deien ja desè to, dotzè to, mentre altres explicaven aquests “nous” tons com a peculiaritats, casos concrets a partir d'algun dels únics vuit tons que ells reconeixien. D'aquesta manera, una mateixa realitat sonora, una mateixa escala, mateixes clàusules, etc., podia rebre diferents denominacions segons qui es manifestés, i podia donar lloc a que, per una mateixa escala, uns utilitzaven un terme concret, mentre que altres, usaven un terme diferent, referint-se els dos a una mateixa cosa; però, més enllà del terme triat per designar una escala, clàusules, en definitiva, un ambient sonor, en qualsevol cas, el que importa, sempre, és la seva disposició de tons i semitons, independentment del terme que es pogues utilitzar i fins i tot del lloc al que es poguessin transportar. Sobre això, i basant-se sobre els tractadistes que l'han precedit, ho deixa de manera clara i entenedora Pere Rabassa quan diferencia els dotze tons per al *Cant de Orgue* o els vuit tons per al cant pla. Diu el següent: “Los tonos de Canto de organo son doce naturales y doce transportados de los cuales se podran de cada uno, su propia apuntacion, para toda Musica que no sigue Seculorum. Con la advertencia que para la Musica que sigue. Seculorum. o Cantico se ha de seguir la norma del Canto llano (como se vera mas adelante)...”. En aquest sentit segueix dient Rabassa: “En el tratado antecedente se han explicado los 12º Tonos en Canto de Organo, conforme la opinion de los Autores antiguos y en particular Dº. Pedro Zerone, pero à ora en este tratado se explicaran los ocho Tonos mas comunmente conocidos y practicados segun la opinion de otros autores que les explican para mas claridad, reducidos a ocho, pues en estos consisten (en Substancia) lo mismo de los doce antecedentes, por razon de tener cada uno su Seculorum propio y le bastara al compositor saver estos ocho para componer todo genero de obras [...]”. Més endavant arrodoneix el tema dient: “**Pero, no obstante de todo lo referido se advierte que bien se pueden seguir qualquier de las dos opiniones, esto es, la primera, y mas Antigua es la que los tonos son Doce. Con todas sus circunstancias referidas, la segunda y mas vulgar es que los tonos son Ocho...**” Vegeu: -RABASSA, Pedro: *Guia Para los Principiantes. Ob.cit.*, pp.419 i 449-450.

<sup>599</sup> Andrés Lorente, diu sobre aquest to: “El Quinto Tono accidental, es el mas usado; tiene su final en Fe fa ut, y su mediación en Ce sol fa ut, y se canta por bemol”. -LORENTE, Andrés: *El porque de la Musica...Ob. cit.*, p.564.

<sup>600</sup> Cerone esmenta que les antifones marianes *Alma Redemptoris mater* i *Regina caeli*, molt sovint es composaven en l'11 to transportat: “[...] y quando fuere la cuerda final F y por b mol, entonces tengan por cosa cierta, que es Onzeno Tono, como lo son tambien en Cantollano las dos Antiphonas, *Regina caeli laetare*, y *Alma Redemptoris mater*, que por ser trasportados, se cantan por be mol”. Vegeu: - CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Ob. cit.*, p.893.

El signe de compàs és el mig cercle, “C” (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*)<sup>601</sup>, de manera que he especificat, considerant que entra una semibreu al compàs, el signe mètric de 2/2 en la transcripció de l’obra.

Els àmbits de les parts que intervenen a l’obra són<sup>602</sup>:

	Original	Transcripció	Extensió total
<b>Coro I<sup>o</sup></b>			
<i>Tiple:</i>	Fa 3 - Sib 4	Do 3 - Fa 4	onzena justa
<i>Tenor:</i>	Fa 2 - La 3	Do 2 - Mi 3	desena major

<sup>601</sup> Referent a aquest compàs —*compasete* o *compasillo*—, a primers del segle XVII, el tractadista Pedro Cerone (\*1566; †1625) especifica: “El *Compas Binario* de diuide y parte en dos partes yguales; es à saber en dos medios Compases, que son sus partes integrales de que se compone; la qual diuision ò particion hace el golpe que hiere en alto” [-CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica teórica... Ob. cit.*, p.495]. L’autor bergamasc esmenta també referint-se a aquest compàs: “Pero el *Tiempo mas usado* de todos quantos ay, es el de *Compasete*: y la señal que nos da à entender que cantemos a *Compasete*, ò como dizen otros, à *Compasillo*, es el medio circulo en esta forma C. En este *Tiempo* pues sin linea atrauessada, la *Maxima* vale ocho *Compases*, la *Longa* quatro, la *Breue* dos, la *Semibreue* un *Compas*, y la *Minima* medio *Compas*; de modo que dos *Minimas* van en un *Compas*, quatro *Seminimas*, ocho *Corcheas*, y dieciseys *Semicorcheas*” [-ID: *ibid.*, p.498]. En aquest sentit, Andrés Lorente (\*1624; †1703) esmenta: “El tiempo menor imperfecto, es, el que se señala con una Ce, asi: C llamese *vinario*, porque van dos *Figuras* de sus menores en un compàs, que son dos *Minimas*: llamese *Compasillo*, porque se canta ligeramente, lleuando apresurado el compàs” [-LORENTE, Andrés: *El porque de la Musica... Ob. cit.*, p.154]. A la vegada, el teòric aragonès Pablo Nassarre (\*1664; †1730), fent referència a l’ús d’aquest compàs diu: “El *compasillo*, y *compàs mayor* son *tiempos* propios para componer cosas graves, ayrosas, y alegres modestas, por ello en toda *Musica*, que se compone para el *Oficio Divino*, son los que mas se practican, por ser mas propios para la gravedad, que pide la letra, y el lugar sagrado [...]” [-NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica... Ob. cit.*, p.245]. El mateix Nassarre cita: “Los aires que hasta aora se han usado, generalmente en musica de cantar, se reducen, a *compasillo*, *compàs mayor*, *proporciones menor*, y *mayor* [...]. En la musica que se compone para *Latin*, hasta à ora no ay introducidos mas ayres, que los que usaron los antiguos; y con mucha razon, porque son mas al caso para la gravedad de la musica que pide la letra, que las proporciones que nuevamente se han introducido en la letra vulgar. Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el *compasillo*; y para variar de ayres en ellas, usan algunos *Maestros* periodos de la *proporcion mayor*, que de uno, y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la musica *Eclesiastica*. Los antiguos usaron mucho de el *compàs mayor*; y como no hay diferencia en quanto al ayre de el al *compasillo*, usan aora mas de este por ser mas facil de cantar por las menos figuras que entran al compàs [...]. La *proporcion menor* se usa muy poco en las composiciones *Eclesiasticas*, porque es el ayre de ella mas veloz, y no tan grave como el de la mayor, y como pide la letra. Y si una vez, ò otra por variar de ayres usa el *Compositor* de ella, deve disponerla de modo, que se cante à espacio: pero lo que es para las composiciones de lengua vulgar, se usa mucho, dandole diferentes ayres; yà echando à espacio el *compàs*, yà mas veloz, segun lo indican la mayor parte de las figuras: porque si se usa mucho de *semibreves*, ordinariamente es para cantada à espacio; si la mayor parte son *minimas*, se canta con mas velocidad, y con mas, si la primera de el compàs fuere de ordinario con puntillo”. [-NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica, segun la practica moderna*. Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe, 1724, segona part, pp.335-336].

<sup>602</sup> Per a l’ indicació de la altura absoluta del sons, s’ utilitzarà els índex acústics franco-belgues, segons el qual Do 3 equival al Do central del teclat, anotat en clau de Sol en segona línia, a sota de la pauta i amb una línea addicional. Cal tenir-ho present per tal de no confondre’s amb altres tipus d’ índex (per exemple, el Do 3 franco-belga, equival al Do 5 americà, etc.). En altres ocasions en les que sigui possible, o de manera més clarificadora, s’ utilitzarà també el sistema alemany, segons el qual, el Do 3 franco-belga, equival a ‘C, Do 4 a ’’C, Do 2 a ,C etc.

<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	La 3 - La 4	Mi 3 - Mi 4	vuitena justa
<i>Alto:</i>	Re 2 - Do 3	La 2 - Sol 3	setena menor
<i>Tenor:</i>	Fa 2 - Sol 3	Do 2 - Re 3	novena major
<i>Bajo:</i>	Sib 1 - Do 2	Fa 1 - Sol 2	novena major
<i>acompañamiento:</i>	Sib 1 - Re 2	Fa 1 - La 2	desena major

Veient la relació dels àmbits de les parts que conformen l'obra es desprèn que la capella per la que va ser escrita aquesta composició deuria disposar de cantaires amb una certa extensió sonora, no excessivament àmplia, però sí destacable. En ressalta la part de l'*Alto* (òbviament destinada a un home), ja que aquesta té una tessitura un poc més curta que la resta de veus, la qual cosa dóna a entendre que té una mica menys de protagonisme, és a dir, que fa una funció d'un cert farciment de l'edifici harmònic. Pel que fa a l'àmbit de l'*acompañamiento*, aquest esdevé reduït —una desena—, massa tancat tant a nivell harmònic com (es podria considerar que fus realitzat per a un instrument polifònic) de posició —no arriba ni a una vuitena i mitja d'extensió—. Aquesta part —l'*acompañamiento*— no duu cap mena de xifrat que indiqui les alteracions existents en el transcurs de la partitura, alteracions que es troben justament als compassos 15, 50, 60 i 83 de la transcripció.

En línies generals, tots els components de l'obra es desenvolupen en un àmbit molt semblant, al voltant de la vuitena, la qual cosa suggereix igualtat en la importància de veus i instruments i, potser, una certa intencionalitat a l'hora de buscar l'equilibri sonor, aconseguint així una certa moderació i, fins i tot, contenció, com correspon a una obra litúrgica d'aquestes característiques.

L'antífona es pot dividir en diverses seccions; això és, segons els versets del text i de l'aplicació d'aquest en el discurs musical. En la següent taula es veu la distribució del text en seccions i el nombre de compassos que es troba en cadascuna de les seccions.



**Taula 20**

A	B	C	D	E	F	G	H	I
<i>Alma Redemptoris mater</i>	<i>quae pervia caeli porta manes, et stella maris</i>	<i>succurre cadenti</i>	<i>surgere qui curat populo:</i>	<i>Tu quae genuisti, natura mirante</i>	<i>tuum sanctum Genitorem :</i>	<i>Virgo prius ac posterius</i>	<i>Gabrielis ab ore</i>	<i>sumens illud ave, peccatorum miserere</i>
11cc.	7cc.	10cc.	11cc.	5cc.	16cc.	11cc.	3cc.	23cc.
cc.1-11	cc.11-17	cc.17-26	cc.26-36	cc.36-40	cc.40-51	cc.51-61	cc.61-63	cc.64-86

En la taula es pot veure el nombre de compassos en que es distribueix el text de l'antífona. Crida l'atenció el fet que hi hagi un nombre bastant similar de compassos en algunes de les seccions en que s'ha dividit l'obra —**11** - 7 - **10** - **11** - 5 - 16 - **11** - 3 i 23— mentre que altres tenen una certa desproporció al respecte —11 - 7 -10 - 11 - **5** - **16** - 11 - 3 i **23**—.

Aquesta desproporció en l'explotació musical que el compositor fa del text, ens dóna precisament, les seves claus per a desenvolupar el missatge conceptual que amaga el text: “Tu quae genuisti, natura mirante” (Tu, que vas donar a llum, de manera meravellosa), es musicalitza ràpidament, en només cinc compassos (la idea es condensa, es comprimeix en poc espai), mentre que la següent frase, “tuum sanctum Genitorem” (al sant que vas engendrar), acapara tota l'atenció, amb setze compassos (és a dir, que el compositor prolonga aquesta idea teològica, recreant-se en ella amb la suficient amplitud), volent significar tot això la importància de l'engendrat, més inclús que la pròpia de la Verge. Per acabar l'obra, el compositor frena el ritme (la velocitat) que havia creat amb anterioritat (diu “Gabrielis ab ore” en tan sols tres compassos, novament condensats, expressats ràpidament), dient “sumens illud ave, peccatorum miserere” (rep la salutació, i apiadat dels pecadors). Amb aquesta aturada, es vol

simbolitzar tot el contingut semàntic de la peça, que és, a la vegada, una salutació a la Mare com a intercessora, i un clam de consol i perdó. És a dir, es sintetitza tota l'obra en aquests darrers compassos, finalitzant així, de manera serena (en vint-i-tres compassos), tot un joc de tensions i distensions pel que fa a les seccions anteriors (en grups d'uns onze compassos, i entre mig d'ells, grups més curts o més llargs).

En aquesta antífona és el *Coro 1º* qui enceta cadascuna de les seccions en que s'ha dividit l'obra, continuant de manera imitativa el *Coro 2º*. Per tant, podríem dir que, en certa manera (si considerem també els àmbits ja comentats), el primer cor presenta un major protagonisme, és una mica el cor favorit envers un segon cor una mica més “de complement”, com, per exemple, feien els cors de les tragèdies gregues clàssiques, que emfatitzaven unisonalment el que deien els protagonistes; així, s'obté una certa dramatització sonora (una dramaturgia musical), i fins i tot, quasi visual i gestual, del que succeeix al que va narrant el text.

Pel que fa al nombre total de compassos a la transcripció, aquest és de vuitanta-sis. Si s'analitza l'obra dins una estructura del que comunament es coneix com les “proporcions”, es pot veure que en aquesta, la “proporció àuria” —la que de temps s'ha anat manifestant de manera conscient o inconscient en la música<sup>603</sup>— també s'hi troba reflectida a tall molt simple o poc elaborada, però de manera molt concreta. Justament

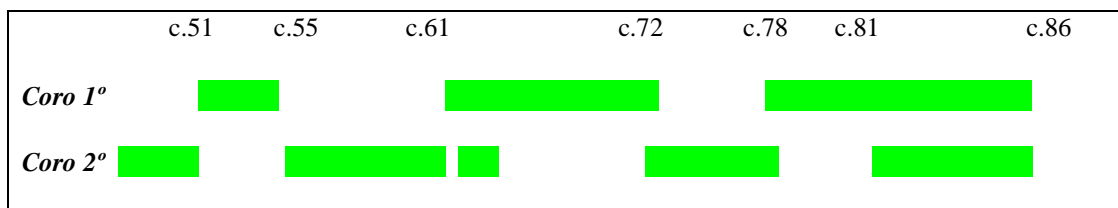
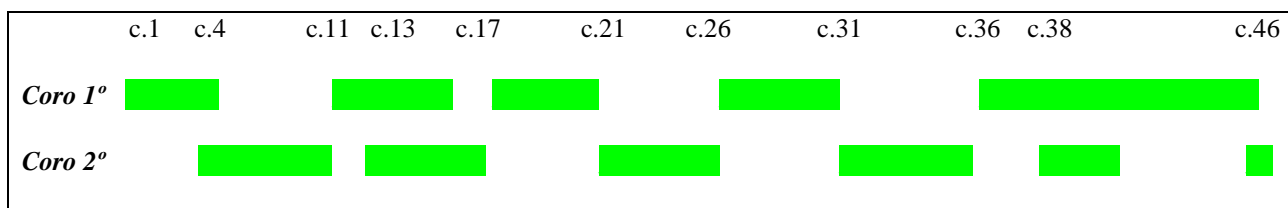
---

<sup>603</sup> Són diversos els compositors en que en les seves obres —i en general en el món de l'art (pintura, escultura, arquitectura, etc.), i per descomptat, en molts aspectes la natura (plantes i animals)— s'hi troben reflectides de manera conscient les proporcions matemàtiques i les sèries numèriques que estudiaren i elaboraren Leonardo Pisano Fibonacci (\*1170; †1250) i Lucca Pacioli (\*1445; †1517), entre altres, de els nombres àurics, les seves proporcions i aplicacions. A nivell concret d'obres i autors es poden rastrejar certs trets del nombre i les proporcions àurics (com de la recerca de la perfecció mitjançant elements matemàtics, numerològics i fins i tot, cabalístics i esotèrics) a moltes composicions, de les quals, per citar-ne només uns breus exemples en el temps: el motet *Nuper rosarum flores* de Guillaume Dufay (\*1400c; †1474); alguns moviments de *Le quattro stagioni* d'Antonio Vivaldi, alguns corals del *Messiah* de Georg Frederic Händel, i sobre tot, a les *fugues* de *Das wohltemperierte Klavier*, determinats passatges de *Die Kunst der Fugue*, o les motets, de Johann Sebastian Bach; aquest llistat podria ampliar-se exponencialment, amb alguns exemples més o menys compromesos amb aquestes teories: per exemple, en les *Lieder Ohne Worte* de Felix Mendelsshon, així com també en moltes obres d'autors més recents com Bela Bartok (\*1881; †1945) o Ianis Xenakis (\*1922; †2001), arribant, fins i tot, a alguns casos ben explicitats, com el de Claude Debussy (\*1862; †1918) al seu poema simfònic *La mer*. Per a una informació més general del nombre àuric i les proporcions matemàtiques, vegeu: -CORBALÁN, Fernando: *La proporción àurea*. Barcelona, RBA, col. “El mundo es matemático”, 2010.

trobem aquest punt àuric, el que vindria a ser el 61 % de l’obra, en el compàs cinquanta-dos, això és quan el *Coro 1º* manifesta de manera canònica un dels aspectes més destacats —i fins i tot més polèmics de Maria—, la seva “puresa” i “virginitat” —i neta de tota màcula i pecat—. És exactament en aquest punt, en el moment en que el text cita “Virgo prius ad posterius” (Verge abans i després).

Totes les entrades del *Coro 1º* —a excepció de l’entrada inicial i la del compàs seixanta-quatre— es duen a terme abans que el *Coro 2º* acabi la seva execució de la frase anterior —el que es coneix com a *falsa resolució per el·lipsi*—, fet que li dóna a l’obra una línia ininterrompuda en la seva interpretació. Aquesta successió contínua de la música en una obra, sense deixar espais en blanc, o silencis —exceptuant-ne, òbviament, els silencis expressius i retòrics—, ens mostra un dels aspectes més destacats de les arts en general a l’època barroca, i que, en el nostre cas particular —la música—, s’hi mostra ben desenvolupat, es tracta del que es coneix com a *horror vacui*, no deixant cap espai vuit de so. Vegeu el gràfic següent on es mostren a gran trets les successions de les entrades dels dos cors i aquesta línia musical continuada:

**Gràfic 12**



Si s'observa amb deteniment el quadre anterior, es veurà com, malgrat l'anterior, són pocs els moments en que coincideixen els dos cors (cc.13-15, 38-40, 62-63 i 81-86), i a més, aquestes coincidències tenen una duració, més aviat, breu (excepte en el cas final, que, com s'ha dit, constitueix la síntesi de tota l'obra). Aquest tipus de tècnica de la composició musical al·ludeix no a una tècnica antifonal, cor envers cor, sinó, més aviat, a una tècnica *responsorial*, en la que un solista (en aquest cas, funció que compleix tot el cor primer en un sol bloc) s'enfronta a un altre cor que li respon (el cor segon). Amb aquest recurs, el compositor aconseguix oferir la idea de diàleg de l'home amb Déu, mitjançant la Verge (l'individu, al cor primer, és respost per la humanitat, els pecadors, que clamen al cel, al segon cor, i tan sols s'ajunten definitivament al final, en un clam comú a Maria).

Pel que fa a la concreció d'aquesta idea, l'inici de la musicalització de cadascuna de les seccions en que s'ha dividit la composició, sempre l'enceta el *Coro 1º*—de forma canònica— repetint-lo —també canònicament— el *Coro 2º*. Vegeu-ho en les següents exemples extrets de la transcripció de l'antífona:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1º and Coro 2º, across five measures. The parts are labeled as [Tiple], [Tenor], [Alto], [Tenor], [Bajo], and [Bcl]. The lyrics are 'Al - ma Red-emp - to - ris ma - tr, ma - tr, ma - tr, ma - tr'. Red circles highlight the initial notes of the vocal lines in measures 1 and 2, illustrating the responsorial technique where one choir starts and the other responds.

Fig.187. Compassos 1-5.

Fig.188. Compassos 17-24<sup>604</sup>.

Fig.189. Compassos 51-58.

<sup>604</sup> La majoria dels exemples que es troben en aquest capítol no presenten les claus a l'inici de cada pentagrama, això és degut a que són fragments que han estat escanejats directament de la transcripció de les obres que es presenten al tercer volum d'aquest treball, tot i així, s'especifica quina veu, o quines veus ho interpreten. En tot cas, i si es desitja una millor comprensió, vegeu l'obra en qüestió i el número dels compassos s'indiquen.

The image shows a musical score with two systems of staves. The top system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The bottom system consists of a vocal line (alto) and a piano accompaniment. Red circles highlight specific melodic phrases in the vocal lines, illustrating anaphoric repetitions. The lyrics are in Latin and Catalan. The highlighted phrases are: 've. pec-ca-to-rum' (top system, first measure), 'mi-se-re-re' (top system, second measure), 'pec-ca-to-rum' (bottom system, first measure), 'mi-se-re-re' (bottom system, second measure), 'pec-ca-to-rum' (bottom system, third measure), and 'mi-se-re-re' (bottom system, fourth measure).

**Fig.190.** Compassos 66-67 i 71-74.

En els exemples anteriors cal fixar-se en que les repeticions canòniques — *anàfores* o *políptotons*— són sempre a una distància determinada: una quarta quan la imitació s’executa més greu que el model, i una cinquena quan la imitació s’interpreta més aguda<sup>605</sup>. El fet que l’autor tracti d’aquesta manera les entrades de les veus, li permet no allunyar-se del centre tonal / modal —i consegüentment, haver-hi d’afegir noves alteracions— en que es troba escrita l’obra; fet aquest que li dona un caràcter de “recolliment intimista” adequat a l’obra.

Els tres únics moments on les entrades no són canòniques és en els compassos 11-17 (*quae pervia caeli porta manes, et stella maris* —porta del cel sempre oberta i estrella del mar—); 36-38 (*Tu quae genuisti natura mirante* —Tu que de manera meravellosa vas donar a llum el teu creador—); i 61-63 (*Gabrielis ab ore* —reps la salutació de l’arcàngel Gabriel—). Aquests són —entre altres— uns dels moments més destacats, on el text reflecteix la relació divinal de Maria: com a intercessora; com a

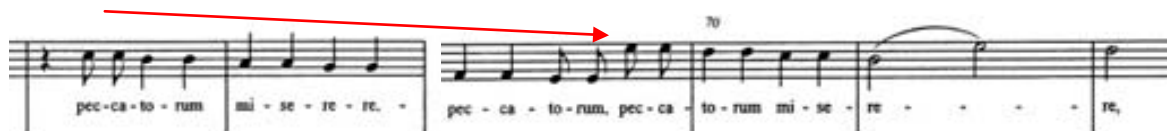
<sup>605</sup> El motiu a la quarta o a la quinta suggereix ja un assentament de la modalitat/tonalitat, així com un recurs tècnicament senzill i efectiu.

Mare de Jesús; i quan rep la visita de l'arcàngel Gabriel. El primer i el segon motiu — amb valors de *mínimes* i *semimínimes*— aporten una certa serenitat al moment, fet que es transmet en la interpretació i la comprensió i assimilació del text per part del fidel que assisteix a la celebració. Aquesta serenitat es realça, a més, amb la utilització de dissenys melòdics que transcorren per graus conjunts, sense grans salts intervàlics, el que aporta sensació de fluïdesa i tranquil·litat (aquesta última, reforçada encara amb la insistència en l'ús de notes repetides).



**Fig.191.** “L’anunciació de Gabriel a Maria”. Lletra capital de l’inici de la primera pàgina de la segona part d’*Escuela Música*, de fray Pablo Nassarre (1723).

És destacable la breu *catàbasi* —les figures descendents— dels compassos 71-74, on el verset del text (*peccatorum miserere* —apiada’t dels pecadors—), presentat pel *Coro 1º* i reforçat després de forma canònica per tot el *Coro 2º*, aporta un sentit de penediment humà i íntim.



**Fig.192.** Tiple del *Coro 1º*, cc. 67-72.



**Fig.193.** *Coro 2º*, cc.71-74.

També cal destacar les figuracions que es troben als compassos 17-26 (*succurre cadenti* —vine en socors [del poble] que s’entrebanca—) on, el moviment de les *semimínimes* i corxeres aporten una destacada sensació d’angoixa que es veu reforçada pel íncipits en sentit descendent —en forma de caiguda— del *Coro 2º*, així com pels dissenys melòdics de *circulatio* (semblants a mordents lents), que contribueixen a crear un ambient de indefinició, que gira al voltant d’una mateixa cosa, novament per graus conjunts.



**Fig.194.** *Tiple del Coro 2º*, cc. 18-21.



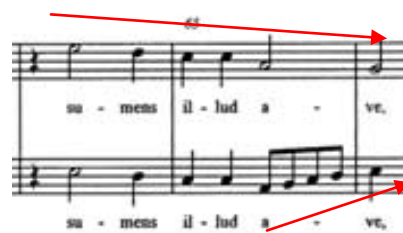
Fig.195. *Coro 2º*, cc.21-25.

Altres aspectes retòrics a remarcar és el treball contrapuntístic i imitatiu que aconseguix un efecte de sacsejament (sonor, físic, visual), el qual es produeix als compassos 51-54 (*Virgo prius ad posterius* —Verge abans i després—), amb un motiu iniciat per part del *Coro 1º* al qual respon posteriorment el *Coro 2º* —carregat d'energia—, donant a entendre una manifestació d'agitació popular —el poble clama el mateix des de diferents llocs i amb diferents veus, ràpidament, però mai a la vegada, per tal de subratllar la idea continguda al text—.

Fig.165. Compassos 51-54.



Gabriel cap a Maria; i una delicada melodia per part del *Tenor* en sentit ascendent al final simulant l'apropament de Maria envers l'arcàngel, arribant a un reduït interval harmònic de cinquena entre les dues veus. L'efecte és el d'un treball senzill per graus conjunts i moviment contrari, en el qual les veus provenen fluidament, poc a poc, fins a trobar-se, en un recurs que al·ludeix clarament la idea de salutació en general (i més concretament, de l'Anunciació: l'àngel baixa i Maria puja —igual que abans parlàvem d'una veu superior com home, i una inferior com a Humanitat—).



**Fig.200.** Compassos 64-66.

Un sentit del penediment humà es troba en el motiu melòdic descendent en graus conjunts i notes repetides que des del compàs 66 fins a la conclusió de l'obra —compàs vuitanta-sis—, van realitzant totes les parts, tant a nivell canònic com homofònic, aquest per cloure l'obra en un *tutti* en valors llargs.



**Fig.201.** Compassos 67-69.

Pel que respecta a la semitonía, hi ha poc a dir: l'autor tan sols presenta un Mi bemoll —un Si bemoll al compàs 15 de la transcripció—, i dos becaires —dos sostinguts en el Fa als compassos 50 i 60 de la transcripció—. Altrament, i a nivell de precaució, a l'original s'hi assenyalen tres Si bemolls —Fa becaires als compassos 30, 36 i 62 de la transcripció—.

Les dissonàncies que apareixen al llarg de l'obra es presenten sempre com a retards, essent gairebé sempre la veu superior la que resolgui en sentit descendent, preparant així les clàusules de cadascuna de les seccions del text. En aquest mateix sentit, i ara en un caire més “harmònic”, es troben les dissonàncies de setena — compassos 10, 15, 24, 50, 60 i 83— que també preparen la majoria de clàusules de les seccions del text, i que la convergència de retards de “setena” reforcen el final “tonal” de cadascuna de les seccions —ja s'albira unes lleugeres traces del que posteriorment s'entendria com a “tonalitat”—.

L'antífona de Josep Martí, pel que fa a l'aplicació musical del text, no té cap punt de concordança amb l'antífona gregoriana del mateix nom —la *solemne*—<sup>606</sup>. Això ve a dir que l'autor escrigué —sembla ser— aquesta obra fruit de la seva pròpia creació, sense fixar-se en les antífoes de cant pla, com podria ser habitual en l'època i agafant com a punts de referència alguns motius de la melodia gregoriana. Per tant, sembla que hi hagi un cert “allunyament” de la melodia “base” —de cant pla— sobre la que es construïa i composaven les obres litúrgiques, fet aquest que ens apropa cap a la pròpia i “total” creació musical, distanciant-se però dels paràmetres tan habituals de temps anteriors.

### **Breu valoració de l'obra:**

Tal i com s'acaba de veure en els diversos exemples, entre la relació text-música en destaca la intenció de l'ús dels elements rítmics i melòdics per part del compositor per tal d'emfatitzar el text —la retòrica—, arribant a una estètica expressiva reforçada

---

<sup>606</sup> Ja s'ha esmentat anteriorment que la melodia *solemne* és d'autor desconegut, mentre que la melodia *simple* és de composició molt més recent, concretament de 1888, essent molt possible la seva autoria sigui deguda a dom Joseph Pothier o bé, a dom Jacques Fontaine, ambdós, monjos benedictins de l'abadia francesa de Solesmes

per l'adequació del llenguatge a la música i la tècnica policoral<sup>607</sup>. Les variants rítmiques aplicades en funció del text, les intervencions dels diferents blocs corals, l'equilibri de les densitats sonores, la relació text / música, i la fragmentació del text — elements tots ells destacables en la música litúrgica hispànica del moment<sup>608</sup> — aporten una notable riquesa a aquesta antífona de Josep Martí.



[2] - *Alma Redemptoris mater*, a 6 veus [1677], de Magí Nuet (\*1656; †1679) [E: Bbc, M 1168, pp.186-188]. Aquesta antífona —com la resta de les composicions de l'M 1168— també es troba en disposició de partitura i s'anota en format apaïsat (a causa de

---

<sup>607</sup> En aquest sentit, vegeu: -QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *Polifonia Policoral Litúrgica. Ob. cit.*, pp.XIII-XIV. -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y retórica: una nueva trayectoria de la ‘Ars Musica’ y la ‘Musica practica’ a comienzos del Barroco”, a *Revista de Musicología*, x, nº 3 (1987), pp. 811-841. -ID.: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”, a *Anuario Musical*, 43 (1988), pp.95-109.

<sup>608</sup> Sobre la relació text-música i el seu aspecte retòric, vegeu: -QUEROL, Miguel: *Polifonia Policoral Litúrgica. Ob. cit.*, pp.IX-XVI. -BONASTRE, Francesc: “Técnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII”, a *Actes del Simposi “Joan Cererols i el seu temps”*. Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, IEC, 1985, pp.83-87. -GARCIA, Vicente; i QUEROL, Miguel: *Francisco Guerrero. Opera Omnia*, vol. I, Monumentos de la Música Española, CSIC, vol. XVI, Barcelona, 1955, p.12 [en la dedicatòria que en fa en el pròleg de l'edició veneciana de les *Canciones villanescas i espirituales* de Francisco Guerrero, el “Licenciado Cristóbal de Mosquera de Figueroa, Auditor del Armada y Exercito del Rey Nostro Señor al Maestro Francisco Guerrero”]. -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y Retórica: Una nueva trayectoria de la Ars Musica y la Música Práctica en el Barroco”. *Ob. cit.*, pp.811-841. -ID.: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”. *Ob. cit.*, pp.95-109. -ID.: “J. S. Bach: “Técnicas de composición como *explicatio textus*”, a *Anuario Musical*, 57 (2002), pp.157-174. -GONZÁLEZ-VALLE, José Vicente; i GONZÁLEZ MARÍN, José Luis: “Géneros musicales y sus manifestaciones en los archivos de la Iglesia”, a *Memoria Ecclesiae*, xxxi (2008), pp.45-78. -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. 5 vols. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. [Edició en 4 microfites: Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicacions ETD, 1997]. -BONASTRE, Francesc: *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, col. “Monumentos de la Música Española LXXIII”, 2005, pp.14-15.

l'enquadernació del volum)<sup>609</sup>. L'obra està escrita a sis veus en dos cors: *Tiple i Tenor* al *Coro 1º*; i *Tiple, Alto, Tenor i bajo* al *Coro 2º*. Pel que fa a l'*acompañamiento*, aquest fa la funció de baix continu sense especificar quin instrument duu a terme aquesta part.



**Fig.202.** Inici de l'antífona, p.186.



**Fig.203.** Final de l'antífona, p.188.

<sup>609</sup> L'obra que precedeix al còdex a l'*Alma Redemptoris* de Magí Nuet, és una *Salve Regina* a 6 veus de BARGUES [pp.182-186]; mentre que l'obra que segueix a l'antífona, és un *Regina caeli*, a 6 veus del mateix Magí Nuet, amb data de 1677 [pp.188-190].

L'antifona està escrita en Do per natura i en claus altes; això és en 8è to (segons Nassarre), i en un 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). Per la raó que l'obra està escrita en claus altes s'ha transportat en sentit descendent a la transcripció, en aquest cas, a Fa. Curiosament, la part de l'*acompañamiento* està escrita amb dos bemolls l'armadura —amb el Si i el Mi bemolls— i en clau baixa (això és, en clau de Fa en quarta línia). Això vol dir que l'orgue està anotat un to de diferència (més avall) respecte a les veus, molt possiblement per acomodar-se bé —sonorament— a les veus (perquè estigués afinat un to per sobre d'elles). Així, el transport que s'ha degut efectuar a la part de l'*acompañamiento* (originalment a la font en Si bemoll), no ha estat d'una cinquena descendent, sinó d'una quarta (és a dir, també a Fa, ben entès que avui dia s'utilitzarien instruments i veus tots afinats al mateix to).

Referent al signe del compàs, l'obra s'inicia amb el mig cercle, “C” (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) —2/2 en la transcripció de l'obra, considerant que hi entra una *semibreu* per compàs—, i a la meitat de l'obra —compàs 45 de la transcripció— es passa al signe de “♩3/2” —*compàs partit de proporció major* o “*tripla real*”<sup>610</sup>— corresponent-hi tres *semibreus* per compàs i

---

<sup>610</sup> Referent a aquest compàs, el teòric Andrés Lorente esmenta: “En el tiempo menor partido de Proporcion mayor, que señala con una Ce, y una virgula atravesada, un dos guarismo después del Tiempo, à la parte baxa, y un tres à la parte alta, desta manera ♩ 3/2. Dandonos à entender el numero Vinario (que es dos guarismo) que en el Tiempo menor partido, que se canta, van dos Semibreves al compas, en este Tiempo de Proporcion mayor, con el tres guarismo, puesto à la parte alta sobre èl; se cantan tres Semibreves en cada uno de sus compases, dos al dar, y uno al alçar; esto es según el comun uso, que como se debe cantar en rigor, es, poniendo un Semibreve al dâr del compas, otro en el intermedio, y otro al alçar; las Figuras valen lo numerado sobre ellas” [-LORENTE, Andrés: *El porque de la Musica... Ob. cit.*, pp.171]. Lorente segueix dient al respecte: “[...] vulgarmente se llama Compas de proporcion ternaria; y es, porque mide tres Figuras, ò sus equivalentes en cada uno de sus Compases; como si es mayor, tres Semibreves; y si es menor, tres Minimas; y **esta Proporcion ternaria, puede ser Tripla, midiendo tres Figuras contra una:** ò Sexquialtera, midiendo tres contra dos; y Subdupla, midiendo seis Semibreves contra tres; ò doze minimas contra seis, como queda advertido”. I segueix dient: “[...] aunque de las tres partes que tiene el Compas Ternario, ò de Proporcion, cada parte en si, respeto la una à la otra, es igual; y con todo esso el compas no es igual, sino desigual, por quanto el uso comuniente ha introducido, el que se canten de las tres partes las dos (especialmente en la proporcion mayor) en el golpe de dar, que hieren en baxo, y una en alto, assí, un dos en el dar, y un tres en el alçar; esto es, que la primera es al dar del compas; y luego son la misma cantidad, o tardanza de tiempo, se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera, como queda advertido en este Segundo Libro” [ID.: *Ob. cit.* p.220]. Pablo Nassarre, fent referència a aquest compàs diu: “Llamase este tiempo *Proporcion* mayor, por estar en *Proporcion Sexquialtera*, respecto al *compas* mayor, exceptando las tres figuras mayores (que

esdevenint a la transcripció el trencat 3/1; i retornant posteriorment al signe “C”, com a l’inici de l’obra —al compàs 55 de la transcripció—.

A la partitura original, del compàs nou fins al quinze, la part del *Bajo del Coro 2º* no duu el text aplicat, fet aquest que, a la transcripció, sí que s’hi ha afegit entre claudàtors el text en els compassos esmentats (per tal de possibilitar també una pràctica enterament vocal avui dia). La manca d’aquest fragment del text en la part del *Bajo*, ens pot fer pensar en dues possibilitats: **1/** que aquesta part més greu del *Coro 2º* pogués anar destinada també, a més de la veu humana, a algun instrument que pogués doblar dita veu, i què aquesta part anés destinada només a un instrument, què com era habitual, es tractés d’un baixó; i **2/** que, pel fet de tractar-se d’una partitura en disposició coral, el copista —mossèn Josep Segarra— hagués volgut fer un petit estalvi en la còpia de l’obra, sobreentenenent-se que el text s’hi hauria d’interpretar encara que no hi estigués escrit (una cosa certament rara, però no impossible)<sup>611</sup>. D’aquesta manera, s’ha de veure l’original disposició de l’obra, a sis parts, però distribuïdes solament per a cinc parts vocals “reals”, ja què el baix de segon cor és una part segurament instrumental. A més, aquestes cinc parts vocals reals quedarien distribuïdes dos al primer cor (*Tiple i Tenor*) i tres al segon cor (*Tiple, Alto i Tenor*), de manera que, novament, tindriem una certa confrontació “2 a 3”, i sempre en un context “agut” (celestial, angèlic, alt...), sense parts greus, que serien fetes per instruments, conformant així una mena de petit *concerto grosso* en el que les veus es contraposen als instruments, en dos blocs diferenciats i, a la

---

estas entran en *Proporcion* igual) y por esso està bien figurada con los dos numeros *ternario*, y *binario*, que son los dos numeros, que expressa dicha *Sexquialtera*. La *Proporcion* menor lo està tambien respecto al *compasillo*, y por esso se debe figurar con el *Semicirculo*, acompañado de dos numeros *ternario* y *binario*, que declaran estar en *Proporcion Sexquialtera* las figuras menores” [-NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica... Ob. cit.*, primera parte, p.249].

<sup>611</sup> En aquest mateix sentit, a la partitura original —concretament al compàs trenta-quatre de la transcripció—, en el *Coro 1º*, el copista en va eludir una part del text (*maris succurre*) en les dues parts o veus del *coro*, fet aquest que, a la transcripció s’hi ha afegit. Seguint en aquesta línia, el copista Segarra, sembla ser que es confon d’una nota en la còpia de l’obra, just a la part de l’*acompañamiento* i en el compàs cinquanta-cinc de la transcripció, aquí mossèn Segarra en copia una *mínima*, quan realment correspondria una *semimínima*, fet que ha quedat solucionat a la transcripció.



vegada, barrejats (un segon cor, a la vegada, vocal i instrumental), etc. Sembla ser que és el buscar un entramat complex i fins i tot, ambigu: sis parts/veus, que son en realitat cinc; quatre parts/veus al segon cor, que son en realitat només tres veus més un instrument; un primer cor de solament dos veus, acompanyat pel continu; un instrument baix al segon cor que s'uneix al continu en una mena de simbiosi instrumental enfront de les parts/veus restants del segon cor...

A la taula que segueix es pot veure com l'autor de l'antífona, Magí Nuet, distribueix el text dins d'una proporció de compassos i els canvis que això comporta dins de l'obra. Nuet enceta l'obra i en musicalitza els quaranta-quatre compassos inicials en "C", segueix amb deu compassos centrals en " $\text{♩}/2$ ", i clou l'antífona amb els trenta-tres compassos finals altre cop en "C". Amb aquesta disposició, en certa manera, "trinitària", l'autor en presenta, dins una certa desproporció pel que fa al bloc central — no així en els blocs inicial i final que contenen un número més aproximat de compassos—, un realçament del text central "surgere qui curat populo" com una aclamació del poble que es vol aixecar. En general l'autor crea un destacat canvi tant en l'aire i el caràcter que pren l'obra com en l'agilitat, la interpretació i el moviment de l'obra<sup>612</sup>.

---

<sup>612</sup> El mateix Nassarre cita: "Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el *compassillo*; y para variar de ayres en ellas, usan algunos Maestros periodos de la *proporcion mayor*, que de uno, y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la musica Eclesiastica". I segueix dient al respecte: "Pero dirè de el modo que se puede variar el ayre, y es; alterando el compas en algunos periodos, ya echandolo mas veloz, o mas pausado, según les pareciere al Compositor que conviene, para mayor expresi3n de el afecto de la letra" [-NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica... Ob. cit.*, segunda parte, p.335].

## Taula 21

<i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti,</i>	<i>surgere qui curat populo:</i>	<i>Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.</i>
44 cc. en C [2/2]	10 cc. en $\phi$ 3/2 [3/1]	33 cc. en C [2/2]
cc. 1-44	cc. 45-54	cc. 55-87

Aquesta alternança en els compassos “C [2/2] -  $\phi$ 3/2 [3/1] – C [2/2]” —tal com es veu en la taula anterior— presenta un aspecte “ternari”, i tenint coneixement de l’ús que durant segles s’ha fet del nombre “3” com a símbol del “sagrat”, i tenint present que ha estat considerat de sempre un número destacat dins el cristianisme, entre altres, el simbolisme de la “Santíssima Trinitat” (Pare, Fill i Esperit Sant). A la vegada es considera com el nombre de la “compleció” —començament, mig i final—, així com també el nombre dels tres elements de l’home —el cos, l’ànima i l’esperit—<sup>613</sup>.

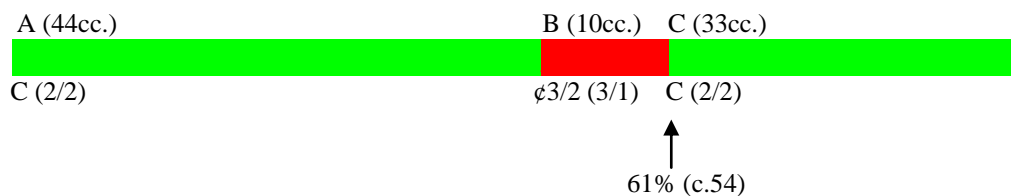
És en aquest mateix sentit que, el “3” *versus* el “2”, es segueix manifestant a l’obra: dos signes de compàs 2/2 enfront d’un de 3/1 [C -  $\phi$ 3/2 - C, els quals anomenarem A - B - A’]. Si es suma el nombre de compassos que corresponen als dos darrers —B - A’— es veurà que el resultat de l’addició és pràcticament igual al nombre de compassos de A [A = 44cc.; B = 10cc. i A’ = 33cc.; B + A’ = 43cc.]. Si es té present que el total de compassos de l’obra és de 87 [A + B + A’ = 87cc.], i que com s’acaba de veure, la suma de B + A’ és 43 cc., es dedueix que, A ocupa la meitat de l’obra, mentre

<sup>613</sup> En la vida de Jesús hi apareix reflectit diversos cops el nombre tres: el mateix Jesús deia que destruiria el temple de Jerusalem i el refaria en tres dies; sant Pere el va negar tres vegades; en el camí al calvari, Jesús caigué tres vegades; tres creus foren alçades el dia de la crucifixió; Maria restà tres hores al peu de la creu; al tercer dia de la mort, Jesús ressuscità; a més, hi ha les tres Maries, els tres Reis Mags; també hi ha exemples que poden extreure’s de la Bíblia, com ara, els tres dies i les tres nits que restà Jonàs al ventre de la balena, etc. A la vegada, i pel que fa a les celebracions litúrgiques, cal destacar els tres cops de les invocacions “Kyrie eléison”, els tres “Christe eléison”, i els altres tres “Kyrie eléison”; també les tres aclamacions del “Sanctus”, com també els tres “Agnus Dei”. Vegeu: -AMADES, Joan: *El Tres i el Set. Números maravillosos*. Barcelona, Biblioteca de Tradicions Populares, 1933, pp.12-14 (edició facsímil), reedició, 2005. -VERICAT I GAVALDÀ, Lluís Maria: *Diccionari de símbols cristians*. Ob. cit., p.100.

que la suma de B + A' en resulta l'altra meitat menys un compàs de diferència [44 a 43]. Altre cop apareix la proporció 3 *versus* 2: tres parts ben diferenciades que n'esdevenen dues d'iguals [A = B + A'].

Si cerquem en l'extensió de l'obra el punt "culminant" o el que es coneix com a "secció àuria" —el 61%—, es veurà que aquest recau sobre el compàs 54, just quan es reprèn de nou la mètrica en "C" [2/2].

**Gràfic 13**



Això succeeix just en el moment en que el text manifesta "Tu quae genuisti natura mirante" (Tu, que vas donar a llum, de manera meravellosa). Òbviament, es podria pensar que tota aquesta argumentació pugui arribar a semblar una senzilla especulació, però, és molt significatiu què, com hem vist, l'arquitectura formal de la composició es centri just en aquest punt culminant del text (significant el moment del part, meravellós, de Maria), i què coincideixi, precisament, amb un canvi de compàs (el més important de l'obra), què, a la vegada, genera un crit d'alerta pel que interpreta la música (cantant o tocant) i també pel que l'escolta (el fidel). D'aquesta manera, el compositor aconsegueix, mitjançant aquest recurs tècnic (un canvi mètric i d'agògica), crear una mena de figura retòrico-musical; es a dir, amb un material exclusivament sonor (eteri, que desapareix tan aviat com sona), expressar quelcom extra-musical, una idea, un concepte, un sentiment fins i tot, en aquest cas, el de la meravella, sorprenent, inexplicable, del part de Maria sense macula; i tot això, gràcies a que el canvi de metre i agògica ha atret l'atenció d'una manera difícilment explicable per part dels llecs en

música (mitjançant un senzill canvi d'accent per part del compositor). D'aquesta manera, a partir de la utilització freqüent d'aquest recurs (canvis de compàs binari a ternari, i viceversa), els oients identificaran que passa alguna cosa important —encara que sense entendre-ho— just en aquell moment.

Apareix de nou —tal i com s'ha vist en la secció àuria de l'antífona anterior, de Josep Martí— la idea de la “virginitat maternal” de la “Mare de Déu”. Una idea aquesta de les més destacades —sinó la que més—, sobre la figura de Maria i que l'ha envoltada a bastament al llarg de la història, i què, òbviament, apareix de manera generalitzada en totes les oracions i precis marians, incloses les quatre antífones marianes majors. No cal oblidar l'ascens del què, moltíssim temps després (en el segle XIX) esdevindria en dogma de l'església catòlica: la Immaculada concepció de Maria, que, precisament, va gaudir d'una molt àmplia difusió durant el segle XVII, amb motius iconogràfics de tot tipus, casos de miracles atribuïts a la Immaculada, etc. (recordem només, com a exemple, les cèlebres Immaculades del pintor Bartolomé Esteban Murillo...).

Pel que fa a la nostra composició concreta, el canvi mètric que es troba en el “punt àuric”, és justament on la música pren un aire nou [2/2 en la transcripció] i que es diferencia de la *Tripla Real* [3/1 a la transcripció]; a la vegada, aquest “nou aire” que aporta el canvi mètric —i que ja es troba a l'inici de l'obra— es potencia amb les intervencions —aclamacions— més breus i repetitives que fan els dos *coros*, significant, simbòlicament, l'acceptació general per part dels fidels del què, com s'ha dit, esdevindria dogma (veritat inqüestionable) i, amb ell, el definitiu ascens en la importància de Maria dins el context de la religió catòlica, apostòlica i romana, sobre tot, en aquest període de autoafirmació, en front dels postulats de la Reforma protestant, que s'havia fet forta a tota Europa. Així, es recolzava el paper intrínsec de Maria, s'afiançava la singularitat catòlica, apostòlica i romana, i s'assegurava (es garantia) un

cert sentit “nacional” hispànic enfront de l’enemic exterior (polític, religiós, etc.), tot arreplegant un sentiment entre quins participaven en la funció religiosa (els que interpretaven la música i els que la escoltaven) de “comunitat”, d’estar units, en comunió, i tot això en un ambient d’enardiment i fins i tot, d’un cert furor, positiu, de caire religiós.

Naturalment, no es pot exagerar el que es podia aconseguir mitjançant petits recursos musicals i auditius com aquest, però, no és menys cert, que, mitjançant l’ús repetitiu de petits recursos com aquest, els compositors aconseguien petits moments d’unitat (de comunió, si es vol) en el sentiment dels fidels, d’enardiment religiós o espiritual, que era l’objectiu últim desitjat pels patrocinadors musicals (els capítols eclesiàstics) i, en definitiva, l’objectiu també dels propis compositors, que eren pagats per això.

Els àmbits de les parts que intervenen a l’obra són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple:</i>	Sol 3 - Sol 4	Do 3 - Do 4	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	Fa 2 - Sol 3	Si b 1 - Do 3	novena major
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	Sol 3 - Sol 4	Do 3 - Do 4	vuitena justa
<i>Alto:</i>	Re 3 - Si 3	Sol 2 - Mi b 3	sisena menor
<i>Tenor:</i>	Sol 2 - Sol 3	Do 2 - Do 3	vuitena justa
<i>Bajo:</i>	Do 2 - Re 3	Fa 1 - Sol 2	novena major
<i>acompañamiento:</i>	Sol 1 - Do 3	Do 1 - Fa 2	onzena major

Veient la relació dels àmbits de les parts que conformen l’obra, es desprèn que aquesta deuria estar escrita per a una capella —la verdunina possiblement<sup>614</sup>— amb cantaires amb una extensió sonora no gaire àmplia. En ressalta la part de l’*Alto*

<sup>614</sup> L’obra consta com a composada o copiada el 1677, quan Magí Nuet exercia de mestre de capella i organista a Verdú, aquesta tasca la dugué a terme durant els darrers tres anys d’ela seva vida; Magí Nuet finà a la seva vila natal de Santa Coloma de Queralt (Tarragona) a l’edat de vint-i-tres anys.

(destinada, com solia ser habitual, a un home), amb una tessitura més curta que la resta de veus, la qual cosa dóna a entendre que aquesta part té menys protagonisme que la resta, fent una funció de farciment harmònic. Pel que fa a l'àmbit de l'*acompañamiento*, aquest és un poc reduït —una onzena major—, bastant tancat a nivell harmònic. Aquesta part no duu cap mena de xifrat ni s'indiquen les alteracions existents en el transcurs de la partitura, alteracions que es troben justament als compassos 23, 29-31, 35-38, 47-49, 63, 70 i 76 de la transcripció.

En línies generals, i de manera similar a l'obra anterior —l'antífona *Alma Redemptoris* mater de Josep Martí—, totes les tessitures dels components que intervenen a l'obra es desenvolupen en un àmbit molt semblant, al voltant de la vuitena. Aquest fet suggereix una certa igualtat en la importància de veus i instruments, i també una certa intencionalitat a l'hora de buscar l'equilibri sonor reduït que no s'expandeixi en desmesura.

El *Bajo del Coro 2º* (instrumental) es desplega només dins una novena, poca cosa per a un instrument, fins i tot, molt proper a l'acompanyament (una onzena), aquest darrer encara més restringit si considerem que es tractaria segurament d'un instrument polifònic (per realitzar/desenvolupar el continu). Això podria voler dir diferents coses: **1)** que els instruments del que es disposava fossin de poca qualitat (que no permetessin fer grans exhibicions tècniques); **2)** que encara que els instruments disponibles poguessin ésser suficientment bons, fossin executats per instrumentistes no massa destres; **3)** que, essent comú a Verdú que el mestre de capella i l'organista coincidissin en una mateixa persona, aquesta havia de fer dues funcions a la vegada, de manera que, el que necessitava, era només un esquema simple (és a dir, no tenir una escriptura complexa), per tal de tenir una mà ocupada marcant el pols a la capella, mentre l'altra mà podia anar fent/farcint el mínim, conforme ell feia les indicacions oportunes als seus

músics (marcant el que fos necessari) i la música avançava; i 4) que únicament s'escrivien posicions tancades i àmbits reduïts perquè això era el que buscaven explícitament i els agradava, és a dir, perquè preferien una sonoritat reduïda (i en aquest sentit, hauríem de pensar en què, si s'utilitzés un baixó a la part del *Bajo del Coro 2º*, que hauria d'empastar amb el cor, si aquest baixó tingués una escriptura molt brillant — un àmbit ample—, quedaria descol·locat —estaria fora de lloc/context—).

Des d'altre punt de vista, l'antífona es pot dividir en diverses seccions; això és, segons els versets del text i de l'aplicació d'aquest en el discurs musical. En la següent taula es veu la distribució del text en seccions i el nombre de compassos que es troba en cadascuna de les seccions.

**Taula 22**

A	B	C	D
<i>Alma</i>	<i>Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris, succurre cadenti</i>	<i>surgere qui curat populo:</i>	<i>Tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere</i>
15cc.	29cc.	10cc.	33cc.
cc.1-15	cc.16-44	cc.45-54	cc.55-87

En la taula anterior, ressalta el fet que hi hagi unes destacades diferències en el nombre de compassos entre les diverses seccions de l'obra, això és: 15 – 29 – 10 i 33. Curiosament, l'*Alma Redemptoris* de Magí Nuet té pràcticament el mateix nombre de compassos que l'obra anterior —l'*Alma Redemptoris* de Josep Martí—, vuitanta-sis compassos la de Martí i vuitanta-set la de Nuet (curiosa coincidència). En l'obra es veu clarament l'explotació musical que el compositor en fa del text, una explotació del missatge i que l'autor vol mostrar al llarg de la composició. Això es veu principalment

en els quinze primers compassos, on justament s'hi troba una sola paraula “Alma” (ànima), i on l'autor —Magí Nuet— la presenta repetidament en diversos motius rítmics que s'allarga durant tota la secció amb una destacada solemnitat.

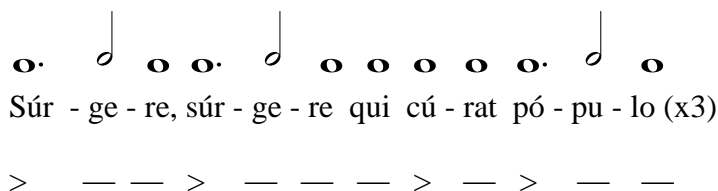
El fet que li doni aquesta importància (aquesta extensió) a una única paraula, “ànima”, té un objectiu clar: oferir una certa idea, simbòlica, de magnificència; l'ànima és gran, immensa, perdurable en el temps, enxiqueix a l'oient (que es sent un home petit enfront de la enormitat del diví). Això s'aconsegueix a través de la repetició constant, ràpida, quasi en *ostinato*, i a diferents altures, en distints plans sonors (diferents veus i, per tant, timbres), que es solapen i barregen, sacsejant “anímicament” el cervell de l'oient i espectador. Aquest “efecte” de sacsejament, assoleix un “afecte” espiritual, en el qual, qui escolta, es sent, per una banda, aclaparat davant el Redemptor, i per l'altra, consolat gràcies a Maria, que intercedeix per ell.

La tercera secció de l'obra és la més reduïda, tant sols nou compassos per a les quatre paraules del text “surgere qui curat populo” (el poble que es vol aixecar). És en aquesta secció on es troba la presència del compàs en *proporció major* en un ritme monòton i amb una intervàlica molt reduïda i molt sovint unisonal, canviant-ne la velocitat en l'execució. Aquí, el compositor sembla voler subratllar el que diu el text, emfatitzant la declamació, homofònica, que distribueix per blocs sonors: **1)** d'una banda, el primer cor, protagonista, a solo —que diu tot el text, fins i tot, repetint emfàticament “surgere” —; **2)** solsament després, el segon cor, amb totes les seues veus a la vegada, que repeteix exactament el mateix que acaba de fer justament abans el primer cor; i per finalitzar, **3)** la tercera vegada, tots junts, el primer i el segon cor, tots a una, homofònicament, declamant, de nou, i per tercera vegada, el mateix text. Així, l'autor d'aquesta musicalització, empra el número 3 en el nou compàs (de proporció major) i en



el número de vegades que repeteix el mateix text. A més, la figuració d'aquest passatge contribueix a accentuar millor quasi cada paraula del text, en una solemne declamació:

#### Gràfic 14



Aquesta modificació rítmica serveix per a frenar el discurs, focalitzant l'atenció en el text, que aporta, així, un sentiment d'aclamació; es a dir, ja que tots diuen el mateix (primer uns —el cor primer—, després altres —el cor segon—, i finalment, tots junts, en un procediment antifonal), es reforça l'idea de fidels junts, units: aquest text no ho diu cap fidel, ni Déu, ni sabem qui; potser, simbolitza a l'ànima, l'esperit de tots i cadascú, de manera que, a partir de la seva repetició, en unió, es desperta la sensació de comunitat, en una mena de clam, d'exhortació, pausada però ferma i ben declamada, subratllada, cap a Déu.

En realitat, aquesta explotació del text que fa el compositor no és casual sinó ben intencionada: mitjançant petites cèl·lules (motius o fragments, recursos de poca extensió), el músic va sacsejant l'oient en funció dels continguts conceptuals del text (ara enardit, ara aclaparat, etc.).

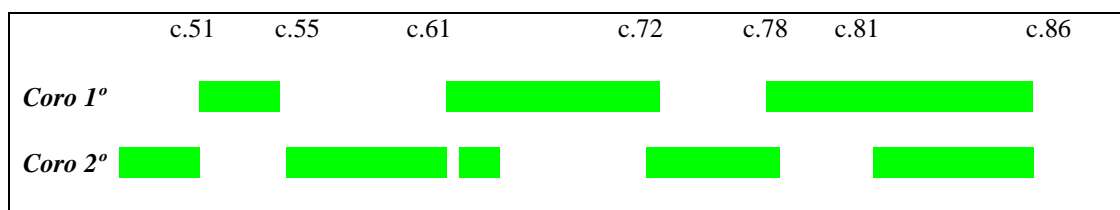
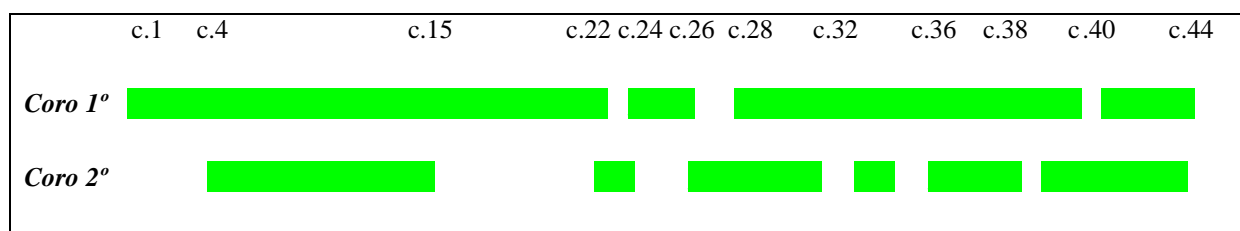
Les dues seccions o blocs restants, les més nombroses pel que fa a la seva extensió de compassos —vint-i-vuit i vint-i-nou compassos—, són les seccions amb més text musicat i en les que l'autor no s'ha detingut tant en la seva musicalització. (Ja s'ha dit el més important i ara, cal, simplement, variar-ho i oferir uns moments de repòs conceptual per tal d'assimilar el que s'ha dit abans).

Com en l'obra anterior de Josep Martí, en aquesta antífona de Magí Nuet, és el *Coro 1º* qui enceta cadascuna de les seccions en que s'ha dividit la composició, continuant també, de manera imitativa, el *Coro 2º*. Per tant, aquí també podem dir que el primer cor presenta un major protagonisme *versus* el segon cor, que té un paper una mica més “de complement”, de “farciment” (com els cors de les tragèdies gregues —i en aquest sentit es pot dir que compleix un paper de dramatització del text—) que el primer cor, que és qui pren major rellevància.

Totes les entrades del *Coro 1º* —a excepció de l'entrada inicial i la dels compassos 16, 45 i 49— es duen a terme abans que el *Coro 2º* acabi la seva interpretació de la frase precedent —en un enllaç de frases o *falsa resolució per el·lipsi*—, el que li dóna a l'obra una línia ininterrompuda pel que fa a la interpretació. Com ja s'ha citat anteriorment, aquesta successió contínua de la música en una obra, sense deixar espais en blanc, o silencis, aporta una sensació de fluïdesa, de suau continuïtat, que recorda o suggereix vagament el discorre melòdic propi del cant pla .

Vegeu el gràfic següent on es mostren a gran trets les successions de les entrades dels dos cors:

**Gràfic 15**



En el quadre anterior es veu com el *Coro 1º* té una participació molt més extensa —pràcticament no deixa d'intervenir— que el *Coro 2º*, almenys pel que fa a la primera meitat de l'obra. Tot i així, en la part central de l'antífona, són molts els moments en que coincideixen els dos grups vocals (cc.22-44); passant a ser, a la segona meitat de l'antífona (cc.45-86), unes intervencions més equilibrades pel que fa a la seva extensió i presència en l'obra.

Totes les entrades dels dos cors es produeixen de manera homofònica, amb les veus començant alhora, exceptuant però el inici de l'obra, on els dos cors enceten l'obra de manera canònica, iniciant-se en la veu greu del *Coro 1º* —*Tenor*— (imitat pel *Tiple* a la vuitena), i en les veus centrals de *Coro 2º* —*Tenor* i *Alto*, a la vuitena—, seguit de les dues veus extremes del cor —*Bajo* i *Tiple*, a la quarta—. Cal fixar-se però que, les diverses entrades, quan aquestes són canòniques, es succeeixen sempre de més greu a més agut, creant una sensació “d'enlairament” cap a Maria.

És en aquest inici de l'antífona on el compositor —Magí Nuet— mostra una destacada inventiva a l'hora de musicalitzar la primera paraula del text “Alma” —ja s'ha dit que aquesta dura quinze compassos—. En aquests compassos —quinze d'un total de vuitanta-cinc, gairebé un 17% de l'extensió de l'obra— Nuet musicalitza la paraula “Alma” de vint-i-vuit maneres diferents (!), canviant-ne el ritme i la melodia en cadascun dels motius. Aquí es presenta la idea de la variació, la riquesa inventiva, una exposició de com una cèl·lula bisil·làbica pot desenvolupar-se motívicament en una ampla diversitat melòdica i crear-ne els distints ritmes que es presenten a l'obra. Vegeu a continuació els vint-i-vuit motius en que es presenta la primera paraula de l'antífona, mostra evident de la perícia tècnica compositiva i de l'ofici del compositor.

# Taula 23

1 Al - - - ma

2 Al - - - ma

3 Al - ma

4 Al - - - ma

5 Al - - - ma

6 Al - - - ma

7 Al - - - ma

8 Al - - - ma

9 Al - - - ma

10 Al - - - ma

11 Al - - - ma

12 Al - - - ma

13 Al - - - ma

14 Al - - - ma

15 Al - - - ma

16 Al - ma

17 Al - ma

18 Al - ma

19 Al - - - ma

20 Al - - - ma

21 Al - - - ma

22 Al - - - ma

23 Al - - ma

24 Al - ma

25 Al - - ma

26 Al - - - ma

27 Al - - - ma

28 Al - - - ma

En els models anteriors, aquest autor mostra la seva gran imaginació i inventiva a l'hora de tractar el text, teixint una rica i variada xarxa musical que pot donar a entendre el seu sentit d'exalçar "l'ànima de Maria". Amb aquestes variants, l'autor aconsegueix que la diversitat dels motius, alhora reforçada per les entrades canòniques, doni la sensació d'omnipresència i plenitud total de Maria.

El fragment de l'antífona on es condensen les variants exposades aporta una certa tensió psicològica sobre l'oient i el fidel atorgant un predomini del sentiment que, en certa mesura, pot arribar a ser un efecte "desmesurat", una "ruptura de l'equilibri" per part dels elements contrastants, en aquest cas, les variacions. La variació / varietat, per ella mateixa és ja un fet contrastant, és una "extensió" de la pròpia idea musical, i en aquest cas —l'antífona de Magí Nuet— sobre una idea única, sobre una sola paraula, "Alma". L'ús dels vint-i-vuit motius en un espai de temps tant breu condueix a que s'eliminin els contorns, els límits del que és "raonable" per tal de donar una impressió del que és "il·limitat", "infinit" o fins i tot, "incommensurable"<sup>615</sup>. Tot i que, aquest fet

---

<sup>615</sup> En aquest sentit, vegeu: -WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp.40-43. Aquest historiador de l'art suís, en la seva obra estudia l'art barroc dividint-la en cinc grans apartats ben diferenciats, però a la vegada enllaçats entre sí: **1. L'evolució de lo lineal a lo pictòric:** el que és *clàssic* [renaixentista] esdevé lineal i plàstic, per contra però, el *barroc* és *pictòric* (la figura, immutable, essencial, immobilitzada en els seus contorns, es dissol en una imatge canviant, en perpetu devenir; allò que és *absolut* ja no és lo *perfecte*, sinó *l'infinit*). **2. L'evolució de lo superficial a lo profund:** la visió clàssica projecta l'espectacle en la superfície; per contra, la visió *barroca* **penetra l'espai en profunditat** (cada pintura posseeix la seva especialitat pròpia: la inestabilitat barroca obliga sense descans a la mirada a avançar o retrocedir per por a deixar escapar la forma, per contrast entre les figures més properes en detall i la fuga accelerada del fons on justament els detalls es perden). **3. L'evolució de la forma tancada a la forma oberta:** la composició *clàssica* es tancada: cada element, necessari en seu lloc, es relaciona amb un altre, i a la vegada, amb el conjunt segons unes proporcions definides; **la composició barroca es oberta:** cada element sembla esbossat fortuïtament i unit amb els altres per un vincle molt dèbil, a la vegada, la forma s'expandeix envers totes les direccions; la insistència sobre les obliqües i les corbes trenquen l'enquadrament horitzontal-vertical, confonent a la mirada com si es tractés d'una aparença d'improvisació, que presenta sense treva lo que és arbitrari i evanescent. **4. L'evolució de lo múltiple a lo unitari:** el *clàssic* procedeix per anàlisi: el conjunt s'articula en una pluralitat de parts, on cada una és per ella mateixa prou vàlida; **el barroc sorgeix de la síntesis:** únicament importa l'efecte global, que ha d'arribar a impressionar; cada detall, aïsladament, perd el seu sentit; a la "simetria" y a la "eurítmia" s'hi oposen la insistència duta a terme sobre una part amb perjudici de les altres, el predomini violent d'una sola línia o d'un sol color, una sola línia melòdica acompanyada per l'harmonia. **5. La claredat absoluta i la claredat relativa:** el *clàssic* exigeix la absoluta claredat; **el barroc preserva una claredat/obscuritat relativa:** torsions excessives, moviments impetuosos, reduccions de les estructures de las proporcions, dissolucions dels contorns i dels fons en allò que és vaporós i en la penombra, lo que impossibilita una contemplació lúcida, esclavitzava la raó a la inquietud dels sentiments i substitueix la satisfacció adquirida pel desig d'allò que resta suspès.

de la repetició i la varietat era pràcticament una constant a l'època<sup>616</sup>, el seu abús, de vegades no prou justificat, sembla que no era agradós a alguns professionals i entesos, que feien algunes reconvençions al respecte. Alguns teòrics, com és el cas de l'aragonès Pablo Nassarre, es feren ressò d'aquesta mal interpretació generalitzada per part d'alguns músics en relació al respecte que calia guardar als textos, més encara però, si els textos eren litúrgics i la seva repetició podia donar lloc a que el text —el que era més important— esdevingués intel·ligible. En aquest sentit, el text litúrgic era un, sancionat per la Santa Església Catòlica, Apostòlica i Romana, i a partir d'això, el músic, el compositor, no era qui per afegir ni per a treure ni una sola coma d'aquest text. I malgrat això, els compositors, no sempre sotmesos a un control estricte en aquest sentit, moltes vegades ho feien, per simple desconeixement (no eren teòlegs), o perquè així ho feien altres, o per moda... D'aquesta manera, les pràctiques “abusives” com aquesta, que estaven esdevenint quasi en quelcom generalitzat, podien arribar, fins i tot, a fer quasi una caricatura del que deuria (tot repetint o, en el extrem contrari —menys freqüent, però tanmateix possible— traient paraules). D'aquest mode, mentre unes veus deien una paraula o una frase, altres ja deien un altre, barrejant-se, solapant-se, trepitjant-se, etc., cosa que alguns varen detectar molt aviat i, els més compromesos amb l'esperit religiós d'aquesta música, varen condemnar en diferents fòrums (entre altres coses, perquè aquest tipus de pràctiques s'identificaven més amb el que feien els protestants i altres confessions cristianes, però no la catòlica, apostòlica i romana). De tot aquest ambient

---

<sup>616</sup> Vegeu el que diu Pedro Cerone al respecte: “Quien quisiere saber muchas variedades y diferencias de Contrapuntos, y gastar el tiempo en ver cosas sabrosas de Musica, y de que se pueden sacar observaciones buenas y apropiadas para contrapuntar, vea los ciento Contrapuntos de Don Fernando de las Infantas Cordoves, a donde hallará y verá cosas escondidas à muchos Cantores; dignas de ser manifiestas à todos los Contrapuntantes, mas no todas merecen ser imitadas de los buenos Compositores. Con ser siempre un mesmo Cantollano lo que canta, guisado de mil maneras y repitelo en mil lugares, refrescando siempre la memoria dello”. Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Mellopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y practica. Ob. Cit.*, p.90.

entre músics, liturgistes, teòlegs, etc., va recollir una petita referència fra Pablo Nassarre, contrari a les moltes repeticions del text<sup>617</sup>.

En la figura següent es pot veure algunes de les vint-i-vuit variants, justament les que es troben entre els compassos 6 i 13.

The image shows a musical score for two choirs, Coro I° and Coro 2°. Coro I° consists of Soprano (S) and Tenor (T) parts. Coro 2° consists of Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. There is also a Harpsichord (Hc) part labeled '[acomp]'. The score covers measures 6 to 13. The lyrics are 'ma. al. ma. al.' repeated across the measures. The music is in a single system with a common time signature. The lyrics are written below the vocal staves.

Fig.204. Compassos 6-13.

La segona secció de l'antifona s'inicia per part del *Coro I°* de forma canònica — amb entrada del Tiple a la vuitena— i de manera gairebé estricta (figura següent, cc.16-19), fet que ja no succeeix més durant tota l'obra i on les veus de cadascun dels cors entren de manera homofònica seguint un disseny descendent i responent-se els dos cors entre sí de manera antifonal.

<sup>617</sup> “Pueden me responder, que què importa que haya muchas repeticiones en la letra, si ay variedad en la musica, y sonoridad que se lleva la atencion del oyente? Digo contra esto, que la melodia es de deleyte cantado de la musica, y tanto menos melodia avrà en ella, quanto menos deleite tenga el que oye. Aviendo muchas repeticiones en la letra, ay menos variedad, de donde se sigue menos perfeccion de armonia, llevando la atencion de los oyentes, la molestia de la repeticion, y se privan por esta causa de dulçura, ò melodia de las consonancias. Y por esta razòn deve todo Compositor escusar quanto pudiere (en musica Española especialmente) las repeticiones: y he dicho musica Española, porque es propension de la nacion la poca paciencia. Bien sè, que otras, y una de ellas la italiana, tienen por gran primor el repetir mucho la letra, aunque con variedad de musica: pero si en aquellos Compositores es acierto, porque no causan molestia à sus oyentes con ello, en nuestra Nacion, nos enseña la experiencia lo contrario, y por esso me ha parecido prevenir esta materia”. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica, segun la practica moderna. Ob. cit.*, segunda parte, pp.274-275.

Fig.205. Tiple i Tenor del *Coro 1º*. Compassos 16-19.

Ja s'ha esmentat anteriorment el canvi mètric que es troba en la tercera secció de l'obra (compassos 45-54). Canvi què, a més de trencar el discurs mètric, la velocitat i l'aire de l'obra, aporta, en valors llargs i monòtons, i en notes més aviat greus, una sensació i sentiment on es reflecteix el sentit del text —“d'un poble que vol sorgir”—. Un sentiment ple de feixuguesa i pesantor, i en el qual es troba immers per la seva condició humana i “pecadora”.

Fig.206. *Coro 2º*. Compassos 49-53.

A nivell melòdic, durant l'obra hi apareix un petit tret comú en les diverses seccions; és tracta del final, curiosament ascendent de les petits frasejos del text. Això succeeix pràcticament en totes les veus. Vegeu, com a mostra, els dos exemples següents que presenta el *Tiple del Coro 1º* i el *Tiple del Coro 2º*. De fet, la sortida del



motiu melòdic assenyalat no és més que una petita brodadura, però, que afegeix un caràcter femení a la clàusula.

Fig.207. Tiple del Coro 1° i Tiple del Coro 2°. Compassos 57-61.

Fig.208. Tiple del Coro 1° i Tiple del Coro 2°. Compassos 62-68.

La successió de salts intervàlics ascendents i descendents de cinquena i quarta en la part de l'*acompañamiento* —successió pròpia i típica de qualsevol part instrumental, i més particularment, d'acompanyament—, en aquesta obra tan sols hi apareix de manera escadussera un sol cop (cc.62-64).

Fig.209. Compassos 62-64.

Cal destacar també el clam final de l'antífona que l'autor presenta en valors llargs —predominant les *semibreus* lligades— i en que manté durant sis compassos la paraula “miserere” (tingueu pietat), creant la sensació de llarg penediment i clamant prolongadament la intercessió de Maria, una intercessió que es presenta de manera homofònica per part dels dos *coros* (cc.80-87). És, de fet, una petició, una súplica, reposada, que es fa, conseqüentment, en valors llargs i sostinguts. En aquest manteniment de la tensió musical, és tan sols l'*Alto* qui articula melismàticament en *semimínimes* per graus conjunts, aportant al fragment un poc de moviment neguitós entorn a un eix —*circulatio*— (brodant la melodia), i acabant amb el “joc” ja esmentat (de caire femení) de la clàusula per part del *Tenor* (vegeu-ho en l'exemple següent).

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2, covering measures 83 to 87. Each choir part includes staves for Soprano (S), Tenor (T), and Alto (A). There is also a Bass (B) part and a basso continuo part labeled [bc] [accomp]. The Alto part in Coro 2 is circled in red, highlighting a melismatic passage of semiminims. The Tenor part in Coro 2 also has a circled section at the end of the phrase.

**Fig.210.** Compassos 83-87.

La part de l'*acompañamiento* exerceix de baix continu durant tota l'obra, i en cap moment s'hi troba ni una especificació referent al xifrat. Tan sols en un sol punt es troba una referència a la semitonia, justament en el compàs 64 de la transcripció; en aquest cas, es refereix a un sostingut situat damunt del pentagrama. Les alteracions que es troben en el decurs de l'obra són: dos Do# —cc.23, 37 de la transcripció—, onze Fa#

—cc.30, 35, 36, 38, 47, 48, 63, 70 de la transcripció—, cinc Si becaire —cc.29, 30, 31, 49, 63 de la transcripció—, tres Sol# en *semitonia subintel-lecta* —c.64 de la transcripció— i tres Mib —c.76, 77 en la transcripció de l’obra—.

Les dissonàncies que apareixen al llarg de l’obra es presenten sempre com a retard, essent gairebé sempre la veu superior la que resol en sentit descendent, preparant així les clàusules de cadascuna de les seccions del text. En aquest sentit, a l’obra s’hi troben també algunes dissonàncies de setena que preparen les clàusules de les seccions del text, uns retards de “setena” que reforcen el final “tonal” de cadascuna de les seccions. A la vegada, algunes dissonàncies són molt passatgeres ja que es presenten com a *apoiatures* i notes de pas en valors breus durant el transcurs dels fragments musicals.

L’antífona de Magí Nuet no té punts de concordança amb l’antífona gregoriana del mateix nom —la *solemne*—. Aquest fet, igual com veiem en l’*Alma Redemptoris mater* de Josep Martí, ens ve a dir que l’autor escrigué l’obra fruit de la seva pròpia creació, sense prendre com a model compositiu la melodia de l’antífona de cant pla. Per tant, en aquest cas també, sembla que es presenti un cert “allunyament” de les melodies “base” —de cant pla— sobre les que es construïa i composaven algunes obres litúrgiques, fet aquest que ens apropa de nou cap a una creació musical personal, “moderna”.

### **Breu valoració de l’obra:**

Tal i com s’acaba de veure en els exemples de la relació text-música en destaca la intenció de l’ús dels elements rítmics i melòdics —sobretot i en bona mesura, els vint-i-vuit motius inicials sobre la paraula “Alma”— per part de Nuet per tal de realçar el sentit del text —la retòrica, entesa com un “Ars bene dicendi”—, dins d’una tècnica

bicoral. Les variants rítmiques aplicades en funció del text —C [2/2] -  $\phi$ 3/2 [3/1] - C [2/2]—, les intervencions dels diferents blocs corals i l'equilibri sonor aporten una destacada riquesa a l'antífona de Magí Nuet esdevenint un bon exemple de la música que es composava i practicava a Catalunya i a la península a la segona meitat del segle XVII, plenament barroca.



[3] - *Alma Redemptoris mater*, a 8 veus, de Miquel Casals (17. 2d) [E: Bbc, M 1168, pp.417-419]. L'obra es troba en disposició de partitura —com les demés antífones que es presenten en aquest treball i que, com ja s'ha dit, pertanyen al volum musical manuscrit M 1168 de la Biblioteca de Catalunya—. La còpia de l'obra es troba anotada en format apaïsat (respecte a l'enquadració)<sup>618</sup>, igual que les dues obres anteriorment analitzades. L'antífona està escrita a vuit veus en dos cors: *Tiple 1º, Tiple 2º, Alto i Tenor al Coro 1º*; i *Tiple, Alto, Tenor i Bajo al Coro 2º*. Pel que fa a l'*acompañamiento*, aquest fa la funció de baix continu sense especificar-ne quin instrument duu a terme aquesta part.

---

<sup>618</sup> L'obra que precedeix a l'*Alma Redemptoris mater* de Miquel Casals en el volum M 1168, és l'antífona *Regina caeli* a 8 veus, de Pedro Juan Viñes [pp.415-416]; mentre que l'obra que segueix a l'antífona de Miquel Casals, és també una altra antífona mariana, en aquest cas es tracta d'un *Ave Regina*, a 8 veus, del verduní Anton Font [pp.419-421].



Fig.211. Inici de l'antifona, p.417.



Fig.212. Final de l'antifona, p.419.

El mode o to en que es troba escrita l'antifona és el 5è to (segons Nassarre) o en 5è accidental (segons Lorente), o bé en 11è to transportat (segons Cerone, Valls i Rabassa), això és, en Fa, per bemoll, i en claus altes. Com que l'obra es troba escrita en

aquestes claus, ha calgut transportar-la una quarta baixa a la transcripció (a Do), i en aquest cas, per natura.

El signe de compàs en que s'inicia l'obra és el mig cercle, "C" (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*), de manera que s'ha especificat, considerant que hi cap una *semibreu* al compàs, amb el signe mètric de 2/2 a la transcripció de l'obra. Ara bé, a la meitat de l'antífona, i com es pot veure també a l'antífona anterior —de Magí Nuet—, s'hi troba el signe de " $\phi 3/2$ " —*temps menor partit de proporció major* o *tripla real*—corresponent-hi tres *semibreus* al compàs i esdevenint a la transcripció el trencat 3/1 —compàs 59 de la transcripció—; per retornar posteriorment —al compàs 70 de la transcripció— al signe "C", com a l'inici de l'obra.

Els àmbits de les parts que intervenen a l'obra són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple 1º :</i>	La 3 - La 4	Mi 3 - Mi 4	vuitena justa
<i>Tiple 2º:</i>	Sol 3 - La 4	Re 3 - Mi 4	novena major
<i>Alto:</i>	Do 3 - Do 4	Sol 2 - Sol 3	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	Re 2 - Sol 3	La 1 - Re 3	onzena major
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	Fa 3 - La 4	Do 3 - Mi 4	desena major
<i>Alto:</i>	Do 3 - Do 4	Sol 2 - Sol 3	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	Fa 2 - La 3	Do 2 - Mi 3	desena major
<i>Bajo:</i>	La 1 - Re 2	Mi 1 - La 2	onzena major
<i>acompañamiento:</i>	La 1 - Re 2	Mi 1 - La 2	onzena major

Veient la relació dels àmbits de les parts que conformen l'obra, es desprèn que la capella per la que va ser escrita aquesta composició deuria disposar de cantaires amb una certa extensió sonora, similar a les dues obres anteriors. En la relació de les tessitures que s'acaba de mostrar, en ressalta que els tres *tiples* tenen tessitures diferents: el *Tiple 1º* del *Coro 1º*—qui realment sembla que per la seva posició hauria de tenir un paper més rellevant— és qui té la tessitura més reduïda —una vuitena justa—, mentre

que el *Tiple 2º del Coro 1º* i el *Tiple del Coro 2º*, tenen respectivament una novena major i una desena major. En canvi, les parts de l'*Alto* dels dos *coros* és idèntica —una vuitena justa—; i pel que fa a la tessitura de la part del *Tenor* dels dos *coros*, aquesta és una onzena major pel *Tenor del Coro 1º*, i una desena major pel *Tenor del Coro 2º*. Referent al *Bajo* i a l'*acompanyamiento*, la tessitura és la mateixa per a ambdues parts —una onzena major—. Justament, per a l'àmbit de l'*acompañamiento*, aquest esdevé també —com en les dues obres anteriors— poc reduït i tancat tant a nivell harmònic com de posició —no arriba ni a una vuitena i mitja d'extensió—. Aquesta part tampoc duu cap mena de xifrat que indiqui les alteracions existents en el transcurs de la partitura, alteracions que es troben justament als compassos 2, 5, 6, 24, 27, 29, 38, 42, 46, 47, 52, 53, 54, 58, 61, 64, 73, 77, 78, 80 i 94 de la transcripció. En línies generals doncs, tots els components de l'obra es desenvolupen en un àmbit similar, entre la vuitena justa i la onzena major, fet que indica una certa igualtat pel que fa a la importància de les parts —veus i instruments—, i a la vegada, un cert equilibri sonor.

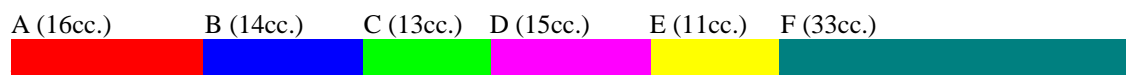
L'antífona es pot dividir en diverses seccions o parts, això és segons els versets del text i de l'aplicació d'aquests en el discurs musico-textual. En la següent taula es veu la distribució del text en seccions i el nombre de compassos que es troba en cadascuna d'elles.

**Taula 24**

A	B	C	D	E	F
<i>Alma Redemptoris mater, quae pervia caeli porta manes, et stella maris</i>	<i>succurre cadenti, surgere qui curat populo:</i>	<i>Tu quae genuisti, natura mirante</i>	<i>tuum sanctum Genitorem: Virgo prius ac posterius</i>	<i>Gabrielis ab ore</i>	<i>sumens illud ave, peccatorum miserere.</i>
16cc.	14cc.	13cc.	15cc.	11cc.	33cc.
cc. 1-16	cc. 16-30	cc. 30-43	cc. 43-58	cc. 58-69	cc. 69-102

En el següent gràfic es pot veure de manera acolorida la proporció dels compassos segons les sis seccions —en lletres majúscules, de A a F— en que s’estructura la musicalització del text. En ressalta que, d’un total de 102 compassos, la darrera secció ja n’ocupi pràcticament una tercera part —33 compassos de 102—, mentre que la resta siguin pràcticament iguals (16 - 14 - 13 - 15 i 11 compassos). Així doncs, es denota una certa desproporció si la comparem amb les cinc seccions que la precedeixen, vegem-ho en el gràfic següent.

**Gràfic 16**



Aquesta desproporció del darrer terç de l’obra és justament on el compositor n’explota musicalment el text i ens mostra precisament, una de les seves claus per a desenvolupar el propi missatge conceptual que conté el text. En aquest cas, el text ve a dir “sumens illud ave, peccatorum miserere”(rep la salutació i apiada’t dels pecadors), i està desenvolupat musicalment durant trenta-tres compassos. És a dir, que l’autor, Miquel Casals, perllonga la súplica i la clemència a Maria (“agraciada” per l’arcàngel) i li demana musicalment la seva intercessió, recreant-se en ella amb una destacada amplitud, advocant la salutació i intercessió mariana de manera intercalada entre els dos *coros*, i cloent així el prec i la composició.

Pel que fa a la resta del text, el compositor el musicalitza de manera més equilibrada —16 - 14 - 13 - 15 i 11 compassos—, fet que dóna una certa proporció a la composició i a la musicalització del text. És a dir, que, dins la *desproporció* global de la composició (dos terços enfront a un), hi ha una *proporció* ben intencionada (els dos



terços agrupen cinc seccions ben compensades). I això manifesta, ben clarament, un esperit plenament barroc.

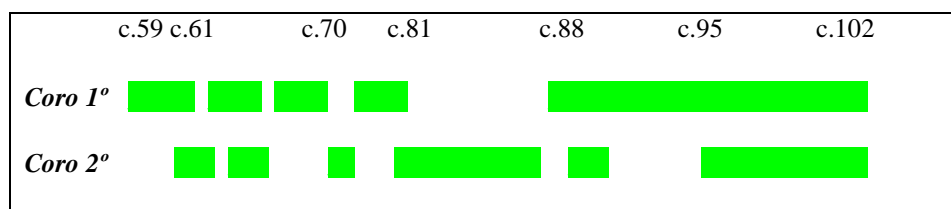
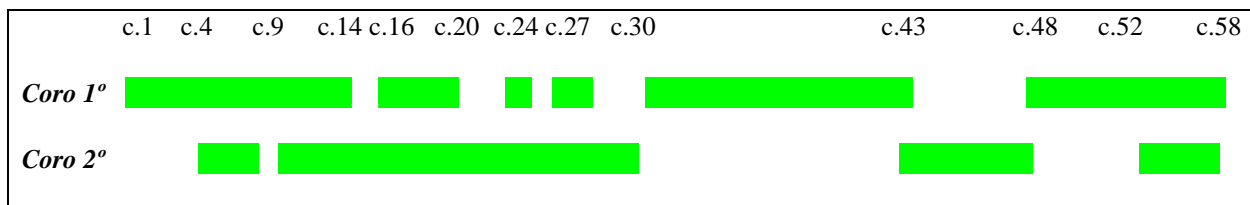
Referent a la proporció àuria —ja comentada també en les dues antífoes anteriors—, cal dir que en aquesta obra, el 61% de la composició, recau sobre el compàs 62 (és a dir, més o menys, cap els dos terços de l'obra), això és just en la secció on s'hi escau el canvi mètric — $\frac{3}{2}$ —. I just quan el text manifesta “Gabrielis ab ore” (dels llavis de Gabriel), i on les melodies de les parts creen uns sincopats destacables. Aquest punt concret és, a part del que s'acaba d'esmentar, just l'indret de l'obra on s'altera el moviment i la velocitat per a fer-lo més pausat i declamat (tornant posteriorment a canviar-lo a “C” i cloent l'obra amb el mateix compàs com s'ha iniciat). Precisament, en “Gabrielis ab ore” es concentra tot l'interès de la composició (l'interès simbòlic — numèric, de proporcions...—, però també l'interès conceptual —el moment de l'Anunciació de l'àngel a Maria, la salutació—: just en la part més breu/petita de l'obra (11 compassos, enfront dels 33 de la part final, la més llarga de l'obra —proporció 1:3—). Així, tenim dues idees reunides: d'una part, la composició entesa com a salutació dels fidels (part E), i d'altra, la composició entesa com a súplica dels fidels, mitjançant Maria, a Déu (és a dir, a la Santíssima Trinitat) (part F), tot amb un sentit proporcional entre l'1 (Maria, però, també, l'home, el fidel, jo) i el 3 (Déu, la Trinitat).

En aquesta composició, igual que en l'anterior —de Magí Nuet— s'hi troba el “3” *versus* el “1”, i es segueix manifestant, com en l'obra anterior, els dos blocs de compassos binaris (de 2) enfront d'un bloc de compassos ternaris (de 3), en definitiva, tres signes de compàs (C -  $\frac{3}{2}$  - C) que anomenarem també com a blocs A - B - C. Si es suma el nombre de compassos que corresponen als dos darrers —B - C— es veurà que el resultat de l'addició és de 44 compassos, mentre que en A és de 58 compassos. Si es té present que el total de compassos de l'obra és de 102 [A + B + C = 102 cc.] i



Vegeu el gràfic següent on es mostren a gran trets les successions de les entrades dels dos cors i aquesta línia musical continuada:

**Gràfic 18**



Vegi's que just cap el compàs 61 (novament, l'inici del  $\phi 3/2$ , nucli de l'obra, salutació de l'arcàngel...), la composició es presenta més fragmentada que en la resta de l'obra, amb intervencions curtes dels diferents cors, articulades mitjançant silencis, que donen pas a l'altre cor i organitzen el discurs en petites intervencions, que, aquí, encara que repeteixin un mateix text, donen la sensació d'un cert sacsejament (tot canviant el protagonisme, ràpidament, d'un cor a l'altre), d'una certa inquietud, preparadora del que vindrà a continuació: la petició de misericòrdia en l'apartat F final.

Com en les dues *Alma Redemptoris mater* anteriorment analitzades, es veu clarament que són pocs els moments en que coincideixen els dos cors, a excepció — com sol ser habitual— en la darrera secció de l'obra, on els dos blocs sonors convergeixen per tal de cloure de la composició i per destacar-ne el text i el contingut del seu missatge marià: la petició (súplica, clam) per part de tots els fidels —amb la unitat reforçada dels dos cors— de misericòrdia.

A la partitura original, el copista mossèn Josep Segarra i Colom va deixar d'aplicar el text a l'inici de la partitura —compassos 1-30— a algunes de les veus o parts dels dos *coros*, concretament al *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, i *Alto del Coro 1º*; i *Tiple*, *Alto* i *Tenor del Coro 2º*. Això és doncs, que les dues úniques parts que duen el text aplicat són el *Tenor del Coro 1º* i el *Bajo del Coro 2º*. El mateix succeeix en el transcurs de l'obra: s'inicia la manca d'aplicació del text a les veus esmentades al compàs 53 i es perllonga fins al compàs 81 en el cas del *Coro 1º*, i fins al final de l'obra en el *Coro 2º* —compàs 102—. No deixa d'estranyar aquesta manca d'aplicació del text, ja que, a més, a les parts del *Tiple 2º* i l'*Alto del Coro 1º*, el text també manca entre els compassos 96 i 102 —final de l'obra—. Aquesta fet es posa de manifest quan els *coros* participen de manera homofònica i també, en el cas del *Coro 1º*, de manera contrapuntística<sup>619</sup>. Vegeu les figures següents.

---

<sup>619</sup> Es podria pensar què, a partir de que hi hagi veus que no portin text aplicat, aquestes podrien haver estat interpretades per instruments; però, el fet de què, cap al final de l'obra, alguna d'aquestes veus sense text aplicat, afegixin text, vol dir que realment sí que eren veus, a les quals, per raons que desconeixem (encara què, segurament, per un estalvi de temps o d'esforç —llavors considerat innecessari— a la còpia), no se'ls va anotar el text corresponent.

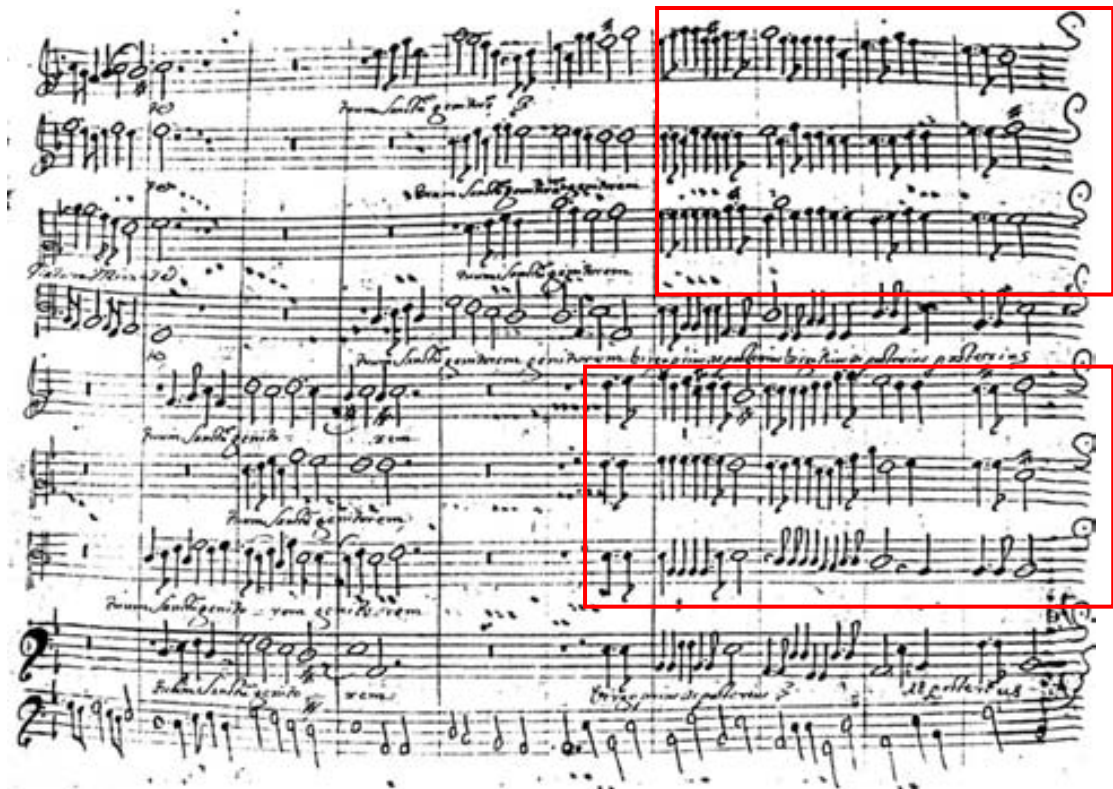


Fig.213. Text sense aplicar, p.418 (cc.53-58 de la transcripció)



Fig.214. Text sense aplicar, p.418 (cc.59-81 de la transcripció).

Un aspecte destacable en aquesta obra es troba en l'*acompañamiento*. Si en l'anàlisi de l'antífona anterior —de Magí Nuet, a 6 veus— el més destacable de l'obra eren els vint-i-vuit motius en que l'autor presenta la paraula “Alma”, en aquesta obra de Miquel Casals s'hi destaca potser per damunt de tot la part de l'*acompañamiento*. Aquest —que com ja s'ha dit, no duu cap mena de xifrat—, esdevé quelcom més que un senzill baix harmònic, ja que l'autor el presenta amb una certa elaboració motívica de manera, sembla ser, ja premeditada. Dita elaboració es troba, entre altres, en els salts ascendents i descendents de quarta o cinquena com un moviment de *fortspinnung*, que gira tonalment, fet més que habitual en la música d'aquesta època. Un exemple molt clar d'aquest moviment continuat (cercle de quintes) es troba en els compassos 9-14, 23-26 i 53-56. A més, el motiu que es troba en els compassos 9-14, té la particularitat que ha estat construït en forma de “mirall”, creant una continuïtat “tonal” que té molt a veure amb el significat del text que es presenta en aquest fragment: “quae pervia caeli porta manes” (porta del cel **sempre oberta**) creant una sensació ascendent i descendent de manera equilibrada i distanciant-se en els punts extrems i el central per uns intervals de setena major (Fa - Do - Sol - Re - La - **Mi** - La - Re - Sol - Do - **Fa**). Vegeu el següent exemple de l'*acompañamiento*.



**Fig.215.** *Acompañamiento*. Compassos 9-14.

En la mateixa part —l'*acompañamiento*— es presenten altres models de successió descendent i en graus conjunts que formen una escala o un fragment “estricte” d'aquesta. Els dos exemples següents es troben justament en els compassos 35-37 i 39-42. Cal destacar en el segon d'aquests exemples la funció de brodadura (fins i tot, de

progressió), que tenen algunes de les notes de la successió. Un tret uneix aquests dos exemples, i és que s'interpreten en el moment en que el text diu “Tu quae genuisti natura mirante” (el que has engendrat de la natura meravellosa) i que, de manera descendent, es mouen aportant un cert toc de solemnitat al fragment.



**Fig.216.** *Acompañamiento*. Compassos 35-37.



**Fig.217.** *Acompañamiento*. Compassos 39-42.

Resulta conceptualment cridaner, i interessant, la identificació que es fa del part (has engendrat) amb un descens melòdic, potser simbolitzant la vinguda (el descens) de Crist des del cel —la divinitat— a la terra —la humanitat—.

Un altre motiu descendent de l'*acompañamiento*, i ara en valors molt més llargs, el trobem en els compassos 72-78, i de manera molt més extensa entre els compassos 83-93. Vegeu en l'exemple següent aquest fragment descendent d'**onze** compassos que preparen el final de l'obra —i en què la distància de les seves notes extremes en resulta un interval d'**onzena** menor—<sup>620</sup>. Això és un extens fragment de la part o veu més greu de l'obra i què, just en aquest punt, emfatitza el significat del mateix text: “peccatorum misserere” (apiada't dels pecadors)<sup>621</sup>. Aquest exemple, que fa una mena de *catàbasi*

<sup>620</sup> Curiosament, cal recordar, també, els 11 compassos de la part central d'aquesta mateixa obra (apartat E), on es concentrava tot l'interès de la composició (amb el canvi de compàs a ternari, la salutació de l'arcàngel, etc.).

<sup>621</sup> En aquest sentit, i fent referència al nombre “onze”, aquest, dins la numerologia i simbologia cristiana, ve a representar els onze germans de Josep. Vegeu: -VERICAT I GAVALDÀ, Lluís Maria: *Diccionari de símbols cristians*. Ob. cit., p.104. Referent a Josep i els seus **onze** germans —fills de Jacob— té una relació directa amb el fragment musical d'**onze** compassos sobre el text de “peccatorum misserere” ja que els **onze** germans de Josep imploren a aquest que els perdoni “del crim, del pecat i del mal” que li varen

(motiu melòdic descendent significant un descens o caiguda conceptual), esdevé una bona mostra del empetitiment que sent el fidel pecador —que suplica la pietat i la misericòrdia divina— enfront de la magnificència de Déu.



**Fig.218.** *Acompañamiento.* Compassos 83-93.

En l'aspecte rítmic es poden destacar les seccions 1, 2, 3 i 6 [cc.1, 16, 30 i 70 de la transcripció], que comencen sempre amb un inici acèfal (a contratemps). A la vegada, en les seccions 1, 3 i 6, aquesta primera nota, a més, forma una síncopa, que afavoreix l'impuls rítmic inicial.

Un altre destacat moviment rítmic, aquest cop també potenciant l'ús de les síncopes i canviant l'accentuació dinàmica, es troba als compassos 59-78 de la transcripció, justament en el canvi de compàs a  $\frac{3}{2}$  [ $\frac{3}{1}$  a la transcripció] i sobre la paraula “ab”. Aquí es reforça el text “Gabrielis **ab** ore” (dels llavis o de la boca de Gabriel) en totes les parts o veus, i alguns cops aquesta síncopa va precedida per una altra en el *Tenor del Coro I*<sup>o</sup>. Possiblement, la idea que es vol transmetre és la de que l'arcàngel parla a Maria “des de la seva boca”, però, com que, com arcàngel, és un esperit, i un esperit enviat per Déu, només fa de missatger: parla per la seva boca, però no és ell qui parla, sinó que és Déu a través d'ell qui parla. Així, amb un canvi

---

fer (Gn 50:17). Vegeu: -*La Bíblia. Ob. cit.*, p.111. La figura de Josep, la traïció dels seus germans i el perdó atorgat pel primer, és un tema ja tractat en l'època del barroc musical hispànic, un bon exemple és el cas de l'oratori *Historia de Joseph*, de Lluís Vicenç Gargallo. Sobre aquest oratori, vegeu: -BONASTRE, Francesc (edició i transcripció). *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. Barcelona, Diputació de Barcelona – Biblioteca de Catalunya, 1986. De la mateixa manera, aquesta visió del número 11 es produeix també al Nou Testament, amb els onze apòstols i seguidors de Jesús (sense el traïdor, Judes Iscariot).



d'accentuació, es podria voler dir (?) que és ell qui parla, però que en realitat, és Déu qui ho fa. Sigui com sigui, el que és clar es que la composició mostra un canvi d'accentuació, i que es remarca el text sobre la partícula “ab” (de, desde). Vegeu el recurs emprat a la figura següent.

The image shows a musical score for four systems of staves. The first system consists of four staves with the lyrics "Ga - bri - e - lis ab o - re,". The second system consists of four staves with the lyrics "o - re, Ga - bri - e - lis ab o - re,". The third system consists of four staves with the lyrics "o - re, Ga - bri - e - lis ab o - re,". The fourth system consists of one staff with the lyrics "o - re, Ga - bri - e - lis ab o - re,". Red boxes highlight the "ab" syllable in the first system and the "ab" syllable in the second system.

Fig.219. Compassos 63-68.

En l'exemple també es pot veure com la densitat de la síncopa contrasta amb la monotonia de les línies melòdiques, aquestes gairebé sempre per graus conjunts, i que

amb la solemne declamació sil·làbica donen al fragment una destacada solidesa i serenitat, molt adequada segons la intenció del text<sup>622</sup>.

Un motiu musical suggerent és quan el *Coro 1º* implora que Maria vagi en socors del poble que cau i es vol aixecar (cc.16-23)<sup>623</sup>. Aquest motiu escrit de manera canònica i en figuracions ascendents es troba de manera gairebé idèntica en l'*Alma Redemptoris* de Josep Martí. Per tant, podríem trobar-nos davant una traça compositiva “habitual” damunt d’un text que en permet una retòrica i una figuració musical molt clara i expressiva, i de fàcil enteniment per part de l’oient i del fidel assistent a la celebració litúrgica.

The image shows a musical score for four voices of the Coro 1º. The lyrics are: 'suc - cur re ca - den - ti, ca - den - ti, ca - den -'. Four red circles highlight the same melodic motif in each voice part: a sequence of notes starting with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth notes, and finally a half note. The motif is:  $\text{G} - \text{A} - \text{B} - \text{C} - \text{D} - \text{E} - \text{F} - \text{G}$  (relative to the key signature).

Fig.220. *Coro 1º*. Compassos 16-19.

Quan el text diu “Tu quae genuisti, natura mirante”, Casals empra un recurs contrapuntístic a partir d’un disseny rítmic característic, que s’imita canònicament i es va succeint en totes les veus del *Coro 1º*.

<sup>622</sup> Notis com, en un passatge en el que hauria de predominar l’intel·ligibilitat del text (és una salutació), tot i així, es sobreposen les paraules “ore” i “Gabrielis” entre un cor i l’altre (cc.61, 63, 65 i 67), produint-se, així, tot allò que criticaven alguns músics i teòrics, com ara fra Pablo Nassarre.

<sup>623</sup> Aquesta idea d’aixecar-se es representa mitjançant uns motius melòdics ascendents, d’acord amb la figura retòrico-musical de l’anàlisi, que es compensa immediatament amb la idea de la caiguda, els que cauen (“cadenti”), representada amb una figuració musical descendent (*catàbasi*).

**Fig.221.** *Coro 1º.* Compassos 30-33.

L'ús de canvis rítmics és un fet —com ja s'ha vist— habitual i que crea una tensió-distensió, a la vegada que n'altera la seqüència rítmica dels diversos blocs o apartats (A, B, C, D...) que conformen l'obra. Per aital canvi, alguns cops el compositor n'utilitza diferents recursos, com ara, el trencament sobtat entre un i altre bloc, per tal que el nou bloc no tingui res en comú amb l'anterior (tal com succeeix al compàs 59 on, de manera sobtada, apareix el canvi a  $\phi 3/2$ ). Però altres vegades (c.69-70) el presenta implícitament sense que hi hagi aquest trencament sobtat; en aquest cas, Miquel Casals ho soluciona creant un petit fragment ascendent de cinquena per graus conjunts, que produeix una sensació de *ritardando* per part del *Tenor* del *Coro 1º*, la qual n'evidencia de manera implícita un canvi agògic en l'obra.

Fig.222. *Coro 1º*. Compassos 69-70.

Observant les dissonàncies que es troben a la composició es pot veure que totes elles es presenten com a retards, fet prou comú en la manera d'entendre el binomi tensió-distensió harmònica, i que aporta una destacada dosi de “color” musical a la composició. Justament, les dissonàncies es troben als cc.3, 15, 16, 21, 22, 23, 33, 35, 37, 38, 41, 42, 47, 59, 80, 84, 87, 91-94 i 100, presentant-se sempre com a notes de pas brodatures i retards. Seguint en aquest “acoloriment” musical, són destacables els dos cromatismes que hi apareixen: el primer es troba a l'inici de l'obra, als compassos 2-3 i en la part del *Tiple 1º* del *Coro 1º* [Sol# - Sol] (figura següent); i el segon —i ara creant una falsa resolució cromàtica—, entre les parts de *Tiple 2º* i *Tiple 1º* del *Coro 1º* [Do# - Do], als compassos 58-59 (fig.224).

Fig.223. Cromatisme. *Tiple 1º* del *Coro 1º*, cc. 2-3.

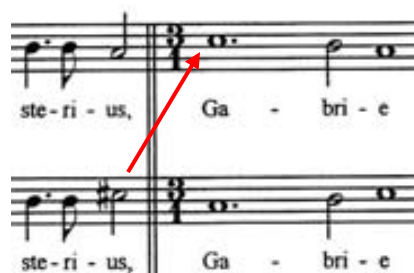


Fig.224. Falsa relació cromàtica, *Tiple 2º* i *Tiple 1º* del *Coro 1º*, cc. 58-59.

L'antífona no presenta tampoc cap punt de concordança amb la melodia de l'antífona gregoriana —la *solemne*—. Aquesta obra de Miquel Casals, igual que les dues anteriors —de Josep Martí i de Magí Nuet—, ens mostra altre cop que l'autor l'escrigué fruit de la seva pròpia inspiració, sense prendre com a model compositiu la melodia de l'antífona de cant pla. Per tant, de nou en aquest cas, segueix traspuant la premissa que les antífonas exposades presenten un cert “distanciament” de les melodies de cant pla, apropant-nos cap a una creació musical molt més íntima i personal, a mig camí, podríem dir, entre la música religiosa en llatí (però no estrictament litúrgica), amb un cert sentit devocional, si es vol, —com correspon a una obra sota advocació mariana—, i la música religiosa en llengües vernacles (castellà, català, francès o italià), més llibre pel que fa a la utilització o no de models previs (ja siguin *cantus firmus*, melodies populars d'èxit generalitzat, o conegudes pel públic, etc.).

### Breu valoració de l'obra:

Tal i com s'acaba d'exposar en els exemples anteriors, pel que fa a la relació text-música, en destaca la intenció de l'ús dels elements rítmics i melòdics —en aquest cas particular a l'*acompañamiento*— en el sentit de reforçar el significat conceptual del text, el sentit (explícit i implícit —simbòlic—) del que es diu. A més, l'autor, Miquel Casals, en realça musicalment el sentit del text dins la pràctica de la tècnica bicoral, això és, explota emfàtica i simbòlicament les intervencions dels diferents blocs corals,

així com alterna les variants rítmiques aplicades en funció del contingut conceptual del text —C [2/2] -  $\phi$ 3/2 [3/1] - C [2/2]—; cerca un cert equilibri sonor, i treballa les distàncies intervàliques en la melodia i els canvis cromàtics, per tal de subratllar determinats aspectes relacionats amb els continguts semàntics del text, en tot un conjunt d'aspectes, en un vocabulari, personal, que aporta la seva peculiar forma d'entendre aquesta antífona mariana.



### **Breu valoració de les *Alma Redemptoris mater* del fons verduní.**

Les tres antífonas analitzades (de Josep Martí, de Magí Nuet, i de Miquel Casals, respectivament), mostren en primer lloc i en termes generals, que no foren composades seguint les melodies “habituals” de cant pla que han predominat i s’han mantingut en el temps en la celebració litúrgica de l’hora de completes, l’*hora canònica* on s’insereixen les quatre antífonas marianes majors dins del curs de l’any litúrgic.

En aquest mateix sentit, si s’observen les antífonas *Alma Redemptoris mater* que es troben al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, es veurà clarament que cap de les melodies de l’*Alma Redemptoris mater* que es troben en aquest fons verduní s’han basat en les melodies gregorianes; així doncs, bé es pot afirmar que aquestes antífonas són composicions sorgides de la pròpia creació i inspiració dels mateixos compositors.

A més de les antífonas estudiades en el present treball, s’ha considerat interessant també, i per tal de tenir una visió més àmplia i general de les antífonas

marianes a finals del segle XVII, de fer-ne una comparativa amb les altres obres —*Alma Redemptoris mater*— que es troben en el mateix còdex verduní —M 1168— així com també les que es troben al manuscrit musical M 1638 —altre volum verduní que es conserva també de la Biblioteca de Catalunya—<sup>624</sup>. Tot seguit es mostra l'incipit de les antífones *Alma Redemptoris mater* verdunines extretes dels volums manuscrits M 1168 i M 1638.

**Taula 25. Íncipits de les *Alma Redemptoris mater* de l'M 1168 i M 1638.**



1/ Joan Prim *Alma Redemptoris mater*, a 5 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1168, pp.772-773].



2/ Josep Soler, *Alma Redemptoris mater*, a 9 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1638, pp.15-16].

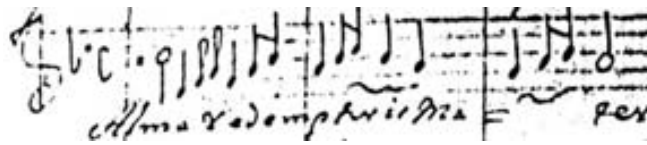


3/ Rafel Simón, *Alma Redemptoris mater*, a 9 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1638, pp.65-67].



4/ Francesc Soler, *Alma Redemptoris mater*, a 8 [Tiple 1<sup>o</sup> Coro 1<sup>o</sup>] [M 1638, pp.132-133].

<sup>624</sup> En aquesta comparativa s'ha prescindit de les antífones que es troben al manuscrit M 1637 del mateix fons musical. Això és degut a que les antífones de l'M 1637 estan escrites en disposició de partel·les, i que a més, moltes d'elles es troben incompletes. Així doncs s'ha considerat que els fragments o parts soltes de les obres d'aquest darrer manuscrit no arriben a donar una visió completa de la composició en qüestió (no possibiliten la realització d'un anàlisi vàlid) i, per tant, no es comptabilitzen en aquestes pàgines.



5/ Francesc Soler, *Alma Redemptoris mater*, a 6 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1638, pp.442-443].

A la vegada, cal especificar també que els canvis mètrics —de compàs— que s’han vist en dues de les tres *Alma Redemptoris mater* analitzades —C -  $\phi$ 3/2 - C— no és un tret que sigui particularment comú en aquestes antífones marianes. Les dues obres analitzades que contenen canvis de compàs són les Magí Nuet i de Miquel Casals, mentre que en la resta de les *Alma Redemptoris mater* del fons verduní —de l’M 1168 i l’M 1638— aquesta alternança mètrica no s’hi troba.

Sí que és un tret comú a totes les composicions el predomini de la tècnica del contrapunt imitatiu a l’inici de les obres, pràcticament sempre en línies melòdiques en sentit ascendent i en graus conjunts. Això passa sempre sobre les paraules “*Alma Redemptoris mater*” i posteriorment la textura musical es decanta cap al diàleg entre els diversos blocs sonors —*coros*— que conformen l’obra.

Pel que respecta al to o mode en que estan escrites aquestes obres, es pot ressaltar que cinc de les vuit *Alma Redemptoris mater* de l’M 1168 i l’M 1638 estan escrites en el 5è to (segons Nassarre) o el que és el mateix, un 11è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) —en Fa, per bemoll i en claus altes—. Mentre que la resta de les *Alma Redemptoris mater* existents es troben escrites en altres tons: una en 6è to (segons Nassarre) o bé en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) —en Fa per bemoll i en claus baixes— (que no deixa d’estar en Fa); una altra en 8è to (segons Nassarre) o en 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) —en Do per natura i en claus altes—; i la vuitena *Alma Redemptoris mater* també es troba



escrita en 8è to (segons Nassarre), o en 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) les parts del 1º i 2º *Coro* —en Do, en claus altes i per natura—, mentre que el *Coro 3º* es troba escrit transportat un punt baix (en 11 to, jònic, punt baix: es a dir, en Si bemoll jònic) —en claus baixes i per bemoll, tenint el segon bemoll, en el Mi, alterat molt sovint, de manera accidental, però no a l’armadura—.

A la vegada, pel que fa a les antífonas *Alma Redemptoris mater* que es troben a l’M 1637 —totes elles en partícels i moltes incompletes, fet que en dificulta la seva identificació tonal i modal— s’hi troba d’Anton Font i Guixà: *-Alma Redemptoris*, a 9 veus [incomplet] (1680) [M 1637-III-IV-V-VI-VII] escrita en 8 to (segons Nassarre), en Do, en claus altes, per natura (l’*acompañamiento* per bemoll), o el que és el mateix, en 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa); *-Alma Redemptoris*, a 9 veus [incomplet] (1688) [M 1637-I/-VII/], escrita en 6 to (segons Nassarre), o en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa), això és en Fa, en claus baixes, per bemoll; i *-Alma Redemptoris*, a 6 veus (1695) [M 1637-V]; en 5 to (segons Nassarre), en Fa, en claus altes, per bemoll, o el que és el mateix, 11è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). De Joan Prim: *-Alma Redemptoris*, a 5 veus (1666) [M 1637-I], en 6 to (segons Nassarre), en Fa, en claus baixes, per bemoll, o el que és el mateix, en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa); *-Alma Redemptoris*, a 5 veus (1666) [M 1637-I-IV-VI-VII], en Fa, en claus baixes, per bemoll, igual que l’antífona anterior; i *-Alma Redemptoris*, a 5 veus (1666) [M 1637-III], escrita en 8 to, en Do, en claus altes, per natura (segons Nassarre), o bé en 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). D’aquest manuscrit —M 1637— en resten sis *Alma Redemptoris mater* de les que, degut a al seu estat incomplet esdevé pràcticament impossible asseverar-ne el seu mode musical. Referent als modes de l’*Alma Redemptoris* que es troba al fons verduní, vegeu la taula següent.

**Taula 26. Els tons a les *Alma Redemptoris mater* del “Fons Verdú”**

Tons i modes	<i>Alma Redemptoris mater</i>
11è to transportat, Fa, claus altes, per bemoll (transportat una 5a baixa de Do)	6
12è to, Do (hipojònic), claus altes, per natura	4
12è to transportat, Fa, claus baixes, per bemoll (transportat una 5a baixa de Do)	5

Aquest breu mostreig en porta a pensar que a aquesta antífona, i com s’ha dit, pel que fa a les obres verdunines, hi havia la preferència d’escriure-les en 5è to, o en 11è transportat, en Fa —sis antífones—, ja que moltes de les *Alma Redemptoris mater* verdunines es mostren en aquest to. Després li segueix en 6è to, o en 12è transportat en Fa —cinc antífones—; i en 8è to, o en 12è, en Do —quatre antífones—; pel que fa a la resta de tons, aquests no tenen cap antífona al fons verduní. Aquest fet ens ve a significar, que a l’hora de compondre musicalitzacions per a l’antífona en qüestió es tenia una certa “preferència” —com es ressalta a la taula anterior— per uns tons o modes concrets, abans que per uns altres<sup>625</sup>. Si prenem com a referència els models de cant pla

<sup>625</sup> Sobre les preferències en l’elecció dels tons, i concretament als tres tons que es troben en les antífones verdunines —5è, 6è i 8è to—, fray Pablo Nassarre esmenta: “[...] tiene dominio este Planeta [Júpiter] sobre el **quinto tono**, llamado de los Griegos Lydio, y causa los mismos efectos, que el Planeta: su musica destierra las tristezas, mueve à lagrimas de gozo, y alegria, y dize San Agustin, hablado de este tono estas palabras: Es deleytable, alegre, y modesto, porque **alegra à los tristes, y angustiados**, à los cansados combina reposo, y **alienta à la confianza à los desesperados**. Y Boecio en su Musica dize, que à los alegres, y jocondos aumenta la alegria. Naturalmente son inclinados à este tonolos que de su naturaleza son pacificos, alegres, y de sutil ingenia. Que infunda alegria este tono lo confirman las composiciones antiguas de Musica Eclesiastica, pues toda aquella letra, que habla de alegria, son sus composiciones, ò por primero, ò por quinto. [...] -Fue llamado modo Lidio por su invencion, que fue en la provincia de Lidia, la qual esta en Assia mayor, ò como otros quieren, porque lo usaron mucho sus moradores, y que fue inventado por Amphion. El Planeta Venus tiene su dominio sobre el modo Hipolidio, ò sexto tono [...] **pues mueve su musica à la piedad**, y al exercicio de las virtudes, y de las cosas eternas, ablanda el corazon, provoca à lagrimas de ternura devotas, è infunde deseos de vèr, y gozar à Dios; haze mayor efectúen aquellos sujetos, en quienes domina el dicho Planeta Venus [...] y aunque dixe que el segundo tono provocaba tambien lagrimas, ay esta distinción del uno al otro, que el sexto provoca à **lagrimas de piedad, y devocion**, y el segundo de tristeza, ò melancolia; y assi los Compositores del Canto llano antiguos, ajustando la letra con propiedades de cada tono, se vè en el sexto, como en todos los demàs sus composiciones, hechas con esta consideración, como en el Introito de la

o gregorià de l'antífona *Alma Redemptoris mater*, models que s'han presentat cronològicament i que s'estudien al capítol titulat "Al redós de les partitures objecte d'estudi" d'aquesta mateixa tesi, veurem que aquestes antífones s'han anat escrivint en el decurs del temps en mode de Fa, en 5è mode per natura [Fa lidi] i en 11è mode transportat per bemoll [Fa jònic], en definitiva sempre dins el mode de Fa)<sup>626</sup>. En aquest sentit doncs, crida l'atenció que, tot i que els compositors a l'hora de compondre les antífones no hagin pres com a model melòdic les antífones gregorianes, sí que han mantingut en les seves composicions polifòniques el mode originari en que l'església durant el decurs del temps ha anat usant.

D'altra banda, i a la vegada, les figuracions melòdiques apreciades en les tres antífones analitzades també es troben en la resta d'*Alma* del fons. Com ara el disseny ascendent marcant els graus principals de la tonalitat (I i V), molt sovint per graus conjunts (Prim, Simón, Soler...) i, fins i tot, mitjançant brodadures (Soler...), o els motius descendents i ascendents de "succurre cadenti, surgere qui curat populo", així

---

Missa de difuntos, que es sexto tono; porque la letra pide el descanso eterno; y assi mismo en otras muchas composiciones, que habla la letra de cosas devotas, y pias, hallamos, que estan en sexto tono. Los Maestros Compositores, si quieren expressar los afectos de la letra, podrán por este modo sexto componer todas aquellas letras, que tratan de **ternura, de devocion, de piedad, y de gloria**. Son aficionados à la musica, hecha por este tono, todas aquellas personas, que son temerosas de Dios, caritativas, devotas, y aficionadas à la virtud. Llamaronle los Griegos Hipolidio [...]. -Llamaron al octavo tono Hipomixolidio, el qual, quiere marco Tulio, sea semejante al Cielo estrellado: Es este modo grave, è influye en el alma alegría espiritual, fervientes deseos de las cosas eternas, y de la vista de nuestro hacedor, y criador. Dize San Ambrosio, que este tono por su suavidad conviene à los hombres discretos, de sutil ingenio, y bien acondicionados. **Sus efectos son todos aquellos, que obra el primero, quinto, y sexto**, y especialmente a lo que ayuda mucho es à **levantar el corazon à Dios, alabandole, y dandole gracias de todo**. Tienen mayor fuerça sus influencias en aquellos sujetos, que son apacibles, humildes, y mansos de corazon: excita à pedir los bienes del alma, y el descanso eterno. Esto nos dieron à entender los Antiguos en todas sus composiciones; pues las antiguas, que hallamos en este tono, coinciden la letra con los efectos, que influye: una de ellas en el Postcomunio de la Missa de difuntos, sin otras muchas en que el curioso podrá reparar. Para los Compositores modernos advierto, que pueden componer por octavo tono todas aquellas **letras, que fueren alegres, pias, devotas, tiernas, que hablen de la Gloria, y de todo gozo espiritual**. Aunque algunos Escritores en orden à los efectos de algunos tonos sienten lo contrario de lo que dexo dicho, me ha parecido seguir la opinión mas fundamental [...] [el que està remarcat en negreta no és de l'autor]. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica... Ob. cit.*, Libro I, cap. XVIII, primera parte, p.78-80.

<sup>626</sup> Ja s'ha esmentat anteriorment que l'11 to transportat era un dels tons usats en les composicions de les antífones marianes *Alma Redemptoris mater* i *Regina caeli*. Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Ob. Cit.*, p.893.

com també les tensions de “peccatorum”, i la musicalització en figures més llargues en el “miserere” final.



[4] - *Ave Regina caelorum*, a 5 veus, de Joan Prim (\*1628; †1692) [E: Bbc, M 1168, p.776] [*Antifona Beatae Mariae Virginis Ave Regina caelorum &c. A. 5. Vozes*].

Aquesta obra es troba en disposició de partitura —com la resta de les composicions que conformen l’M 1168— i s’anota en format apaïsat (a causa de l’enquadració del volum. Es tracta doncs d’una obra escrita a cinc veus o parts i en un sol cor però que en realitat es presenta com si fossin dos cors ben diferenciats, com si es tractés d’una obra escrita a manera bicoral<sup>627</sup>. Així es veu clarament quan l’autor —el verduní Joan Prim—

---

<sup>627</sup> Referent a la disposició de les veus en les composicions a *cant d’orgue*, el tractadista aragonès fray Pablo Nassarre argumenta: “Todas las composiciones que son à mas de à quatro, ordinariamente se dividen en Coros distintos. Las de à cinco, una voz solo en uno, y a quatro en otro: las de à seis, dos en el primer Coro y quatro en el segundo: las de à siete, tres en uno, y quatro en otro: las de à ocho, en dos Coros de à quatro: las de à nueve, en tres Coros, una sola en el primer Coro, y quatro en cada uno de los otros: las de diez, dos voces en el primer Coro, quatro, assi en el segundo, como en el tercero: las de à onze, tres en el primer Coro, y ocho en los otros dos. Las de à doze, lo mas comun es dividir las en tres Coros de quatro voces cada uno. Las de à treze, à vezes se dividen en quatro Coros, y à vezes en cinco: quando es en quatro, ordinariamente canta una voz sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros tres. Quando se divide en cinco, se pone una en el primer Coro, y el segundo, y el tercero en duo, y el quarto, y quinto à quatro. Las que son a catorçe, si son à quatro Coros, es en duo el primero, y los otros à quatro, si se divide en cinco, se disponen comunmente, uno que cante una voz sola, otro en duo, otro à tres, y dos à quatro. Las composiciones de à quinze, si se dividen en quatro Coros, es el uno de tres voces, y los otros de quatro. Pueden ser tambien de cinco Coros, aviendo una sola voz en uno, dos en otro, y quatro en cada uno de los otros. Tambien se pueden disponer dos de à dos voces, uno de à tres, y dos de à quatro. Las composiciones de à diez y seis, puedense disponer en quatro Coros, de quatro voces cada uno. Si se dispone que aya cinco, puede aver dos de dos voces, y tres de à quatro. Tambien se pueden disponer en seis, poniendo una voz sola en uno, y de à dos voces, dos, otro à tres, y dos de à quatro. Assi mesmo todas las demás composiciones que excedan de este numero de voces, las puede componer el Compositor, dividiendolas en los Coros que quisiere, segun las especies de instrumentos, y voces naturales que huviere en las Capillas, para poderlas executar; que es la regla por donde se ha de gobernar todo Maestro prudente: observando siempre la maxima de que tengan la mayor variedad que pudieren; pues tanto mas armoniosa, y deleytable será la musica, quanto fuere dispuesta con mas variedad. La qual tendrá, si los Coros se compusieren de diversas voces, assi naturales, como artificiales de instrumentos flatulentos, y de cuerda, componiendose unos Coros de una especie, otros de otra, y otros de voces mixtas: como son, los que cantando una voz natural, ò dos en èl, van acompañadas de otras artificiales, como Violines, ú de

en presenta la part del *Tiple del Coro 1º* com una veu independent i diferenciada de la resta de les veus o parts<sup>628</sup>. La veu o part del *Tiple* presenta els motius temàtics de l'obra intervenint a la manera d'un solista, com un primer *coro*; la resta de les veus —*Tiple, Alto, Tenor i Bajo*— ho fan de manera homofònica, com si es tractés en tot moment d'un segon *coro*. Així doncs, es presenta un diàleg entre la part del *Tiple del Coro 1º* com si es tractés d'un “solista”, i el *Coro 2º*, concebut a manera de bloc sonor, constituint així un cert enfrontament entre dues masses sonores, una molt més “prima” —la del *Coro 1º*—, i una segona de molt més plena —la del *Coro 2º*— A la vegada, aquest tipus de construcció a cinc veus en dos cors, comporta un cert caire d'espacialitat, considerant que els dos cors es situaven en diferents indrets del temple, a en cors separats aportant així un cert toc de caire dramàtic, d'escenificació dramàtica.

Aquesta part —*Tiple del Coro 1º*— presenta els motius que van apareixent a l'obra intervenint de manera solística, tal com ho faria si es tractés d'un primer cor; la resta de les veus —*Tiple, Alto, Tenor i Bajo*— ho fan de manera homofònica, com si es tractés en tot moment un segon cor. Fet aquest que, Prim, amb els pocs recursos que “possiblement” deuria disposar l'església verdunina, —òbviament si ho comparem amb altres centres eclesiàstics més grans que el verduní—, aporta una estructura bicoral amb una formació que en realitat esdevé monocoral. Es tracta doncs, de l'optimització dels materials disponibles —veus, parts i instruments— per tal de realçar-ne l'efecte sonor, musical, i estructural de l'obra, i la accentuar-ne la percepció i assimilació del missatge conceptual del text per part de l'oient.

---

Instrumentos flatulentos. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Segvnda parte de la Escvela Mysica que contiene quatro libros. Ob. cit.*, pp.331-332.

<sup>628</sup> De les cinquanta nou obres d'aquest mestre de capella, organista i prevere verduní que s'han conservat al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya, quaranta-tres obres estan escrites a cinc veus. Així doncs, sembla un fet habitual que aquest compositor escrigués a aquest nombre de veus o parts, això podria ser degut a les possibilitats i nombre de components (cantors i músics) de la capella musical verdunina durant la segona meitat del segle XVII, concretament entre els anys 1650-1658, 1665, 1667, 1670-1672, i 1677, que és quan Joan Prim hi exerceix com a organista i mestre de capella.



Fig.225. Inici de l'antifona, p.776.



Fig.226. Final de l'antifona, p.776.

El mode o to en que es troba escrita l'antífona és el 6è to (segons Nassarre), o bé 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa), això és en Fa, per bemoll i en claus baixes. El fet que l'obra estigui anotada en claus baixes admet que per a la transcripció d'aquesta no hagi estat necessari transportar-la, per tant doncs, l'obra es presenta amb les tessitures tal i com es troba a la font original.

Referent al signe del compàs en que es troba escrita l'obra, aqueta s'inicia amb el mig cercle, "C" (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) —2/2 en la transcripció de l'obra, considerant que hi entra una *semibreu* per compàs—, passant al cap de pocs compassos —compàs 7 de la transcripció—al signe de " $\phi 3/2$ " —*compàs partit de proporció major* o "*tripla real*"— corresponent-hi tres *semibreus* per compàs i esdevenint a la transcripció el trencat 3/1; retornant posteriorment al compàs "C" —compàs 16 de la transcripció—; reprenent més endavant de nou el compàs " $\phi 3/2$ " —al compàs 28 de la transcripció—, i per reprendre definitivament fins al final de l'obra el signe "C" —al compàs 37 de la transcripció—.

Els àmbits de les parts que intervenen a l'antífona són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple:</i>	Do 3 - Re 4	Do 3 - Re 4	novena major
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	Fa 3 - Re 4	Fa 3 - Re 4	sisena major
<i>Alto :</i>	Re 3 - Fa 3	Re 3 - Fa 3	tercera menor
<i>Tenor:</i>	Fa 2 - Re 3	Fa 2 - Re 3	sisena major
<i>Bajo:</i>	Fa 1 - La 2	Fa 1 - La 2	desena major
<i>acompañamiento:</i>	Fa 1 - La 2	Fa 1 - La 2	desena major

Veient la relació dels àmbits de les parts que conformen l'obra, i coneixent que l'autor, Joan Prim, va ser mestre de capella, organista i prevere a l'església verdunina, bé es pot afirmar que aquesta antífona deuria estar escrita per la pròpia capella local, possiblement amb cantaires amb una extensió sonora no gaire àmplia. Per damunt de tot, en ressalta la part de l'*Alto*, amb una tessitura bastant més curta que la resta de veus, la qual cosa dóna a entendre que aquesta part té menys protagonisme que la resta, fent una funció purament de farciment harmònic. Aquesta part estava destinada a que la cantessin els homes, però, veient que té una tessitura molt "curta" —només una tercera menor—, i relativament còmoda, potser es podria arribar pensar que estigués destinada a un *Tenor* que cantés bé pel seu registre superior (donant-li només una tercera d'amplada per tal de no cansar-li massa o forçar massa la seva veu) i, fins i tot, què, més que per a un home, aquesta veu, en aquest cas concret, podria anar destinada a un noieta que estigués en l'etapa del canvi de veu o que ja hagués superat aquesta etapa però que encara no tingués la veu adulta ben formada (?).

Pel que fa a l'àmbit de l'*acompañamiento*, aquest és també bastant reduït —una desena major— i tancat a nivell harmònic. Aquesta part no duu cap mena de xifrat ni s'indiquen les alteracions existents en el transcurs de la partitura, alteracions que es troben justament als compassos 10, 15, 27, 35-37, 45 i 51 de la transcripció.

De manera similar a les obres anteriors, totes les tessitures dels components que intervenen es desenvolupen en un àmbit molt similar, al redós de la vuitena, en contra però, la part de l'Alto esdevé molt reduïda, tant sols una tercera menor. Això comporta una certa jerarquitització, es a dir, hi ha unes parts més importants (les extremes: *Tiples* i *Bajo*), enfront d'altres menys importants, o de pur farciment harmònic (les parts centrals: en aquest cas, sobre tot, l'Alto, però també el *Tenor*, que només agafa una sisena). A més, s'ha de dir que els dos Tiples s'entrecreuen, arribant a la mateixa nota per dalt (el Re 4) i, curiosament, baixant més el *Tiple 1º* (fins el Do 3). Això vol dir que es varen concebre com a un sol pla sonor, per dalt, enfront d'un altre important (el del *Bajo* i l'acompanyament), per sota. I entremig, el farciment, tot fet en una estructura harmònica típicament barroca. Es denota una clara intenció per par del compositor de buscar un àmbit bastant reduït, potser per tal d'orientar l'esperit de la composició cap a un ambient de contenció i intimitat.

L'antífona es pot dividir en diverses seccions o parts, segons els versets del text i de l'aplicació d'aquests en el discurs de la música i del text. En la següent taula es veu la distribució del text en seccions i el nombre de compassos que es troba en cadascuna d'elles.

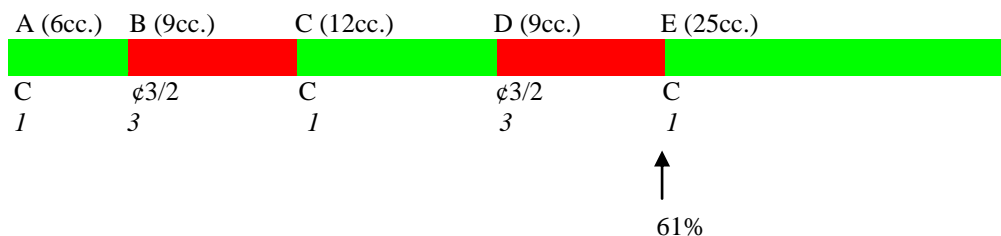
**Taula 27**

1a sec.	2a sec.	3a sec.	4a sec.	5a sec.
<i>Ave</i>	<i>Regina caelorum, ave Domina angelorum:</i>	<i>Salve radix, salve porta, ex qua mundo lux est orta:</i>	<i>gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa:</i>	<i>vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora.</i>
6cc.	9cc.	12cc.	9cc.	25cc.
cc. 1-6	cc. 7-15	cc. 16-27	cc. 28-36	cc. 37-61



En el següent gràfic es pot veure de manera acolorida la proporció dels compassos segons les cinc seccions en que s'estructura la musicalització del text —dividida també en diferents apartats o blocs (de A a E)—. En ressaltar que, d'un total de 61 compassos, la cinquena i darrera secció n'ocupa més d'una tercera part del total de l'obra<sup>629</sup>; mentre que la resta són en certa manera desiguals (6 - 9 - 12 i 9 compassos, curiosament tots ells múltiples de tres —trobem de nou la simbologia ternària i trinitària que es veurà també en els tipus de compàs emprats i la seva relació 3:1—). La darrera part (lletra E) és la de més durada de totes (25 compassos), i amb una certa desproporció si la comparem amb les quatre seccions que la precedeixen. En la gràfica següent es pot veure clarament, i de manera acolorida aquesta proporció/disposició de compassos i signes de compàs que es manifesta en la composició.

**Gràfic 19**



En aquesta obra s'hi troba de nou —tal com s'ha vist en les dues l'Alma Redemptoris mater anteriors, de Magí Nuet i de Miquel Casals— el “3” versus el “1”, els compassos ternaris (*Tripla Real*) enfront dels binaris (*Alla semibrevis*), i es segueix manifestant l'alternança entre uns blocs de compassos i altres. En aquest cas es troba la successió C -  $\phi 3/2$  - C -  $\phi 3/2$  - C. Es tracta de cinc blocs de compassos (A - B - C - D - E) i on els quatre primers —A - B - C i D— sumen trenta-sis compassos, mentre que el darrer bloc —E— en conté vint-i-cinc. La proporció existent entre els quatre primers

<sup>629</sup> Aquesta particularitat ja s'ha vist de manera idèntica en l'antifona *Alma Redemptoris mater* de Miquel Casals.

blocs i el cinquè ens porta de nou a pensar de nou en la secció àuria, ja què, aquesta s'escau exactament a l'inici de la darrera secció o bloc —E—, fet que ens mostra una vegada més la proporció de l'estructura a l'hora de compondre una obra musical, ja hagi estat feta aquesta proporció de manera conscient o bé inconscientment.

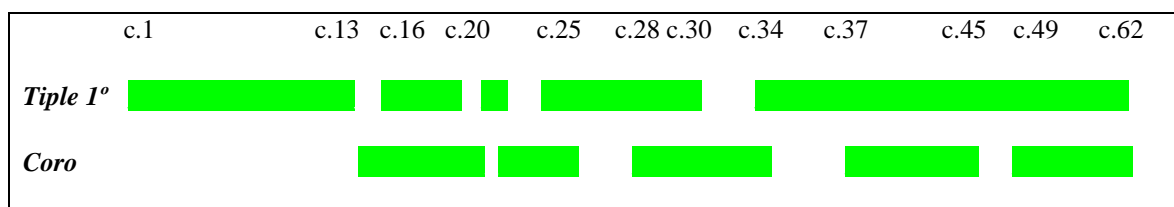
A més, s'ha de tenir en compte que la primera secció només és una introducció, expositiva, que presenta, amb una extensió de sis compassos (molts compassos per a tan poc text, el que vol dir que el compositor ha allargat la seva musicalització conscientment, en un recurs plenament oratori —declamatori— o fins i tot, retòric) una única paraula: “Ave”; la salutació. Curiosament, si considerem aquest primer apartat de manera independent, podem veure com, després, hi han tres seccions d'extensions ben similars (B, C, D, amb 9-12-9 compassos respectivament), que plantegen una construcció “simètrica” —fent C, 12 compassos, com a eix d'aquesta simetria—. I, novament, curiosament, 12 (C) es el doble que A (6 compassos), números que estan en clara relació amb E (24-25 compassos, que seria equivalent a A quatre vegades (com la suma de  $A + B + C + D$ ) i a C dues vegades (el bloc inicial de quatre apartats  $A - B - C - D$ ) més l'últim, E. Així, podem veure de nou, la contraposició entre el número 3 ( $B + C + D$ ), Déu, la Santíssima Trinitat, i el número 1 (E), l'home, el fidel, tot exposat pel que fa la salutació (A): l'àngel, el propi fidel, etc., tot el qual es resumeix en el conjunt de tota la composició, dedicada a Maria.

Si encara ens fixem una mica més, veurem la contraposició de seccions mitjançant els colors emprats en el gràfic: tres seccions en color verd (amb una relació entre elles duplicada a cada vegada durant tres cops: 6 compassos – 12 - 24), enfront dues en vermell, però, entenen que aquestes dues, son una mateixa cosa (ocupen el mateix número de compassos: 9)

Aquest “desequilibri” organitzat (meditadíssim, podríem dir) en el nombre de compassos en les cinc seccions —6, 9, 12, 9 i 25— mostra justament on el compositor s’interessa per explotar una de les idees importants del text per mitjançant la musicalització d’aquest. En aquest cas el text, després de tot un seguit d’alabances i lloances —“Reina dels cels, Senyora dels àngels, arrel, porta d’on ha sortit la llum per al món, Verge gloriosa” que es troba en les tres seccions centrals (B, C, D)— arriba el moment de la súplica mariana dient “vale, o valde decora, et pro nobis Christum exora” (adéu, la més bella de totes, prega a Crist per nosaltres). I és justament en aquest punt del text on s’estén la llarga musicalització de vint-i-cinc compassos que es troben en la darrera secció i que, com s’ha dit, ocupa més d’una tercera part de l’obra.

Com en les altres antífonas anteriors, totes les entrades de les parts que intervenen a l’obra es duen a terme mitjançant el procediment de *falsa resolució per el·lipsi*, fet que li dóna, com a la resta de les obres ja vistes, una línia musical continuada en la seva interpretació. Vegeu el gràfic següent on es mostren a gran trets les successions de les entrades de les parts del cor —recordem que en l’obra la part del *Tiple 1º* està tractada com a element solístic—.

**Gràfic 20**



Observant el gràfic anterior es veu clarament el paper ben diferenciat entre les intervencions de les parts del *Tiple 1º* de la resta del *coro*. Així és doncs, encara que a la font —la partitura— el conjunt de les parts es presenti com un únic *coro*, a la realitat, aquestes parts o veus tenen presències i intervencions diferents en el transcurs de l’obra

coincidint de manera homofònica només als finals d'algunes frases del text i a la darrera paraula del poema (és a dir, que no es tracta aquí d'un "a 5" entès "a lo renaixentista", duplicant una veu qualsevol —encara que generalment, el *Tiple*— de las cinc veus, sinó que tenim ja un "a 5" plenament entès "a la barroca", es a dir, per a dos cors, el primer a solo —generalment, de tiple o tenor—, que dialoga amb un segon cor —amb el tradicional format "a 4" S, A, T, B, o, fins i tot, substituint el baix vocal mitjançant la duplicació dels tiples o altres alternatives possibles—).

En el gràfic es ressalta que, entre els compassos tretze i vint-i-cinc (apartat C, en compàs binari, el nucli —encara que es tracti d'un centre intencionadament "desplaçat"— de la composició), el compositor presenta les entrades dels dos cors de manera més fragmentada i és a partir d'aquest compàs vint-i-cinc on els dos cors mantenen una estructura més equilibrada, tot i el llarg passatge final del *Tiple 1º*.

En aquesta obra, el copista mossèn Josep Segarra deixa d'aplicar el text de l'antífona a les tres parts centrals del conjunt —*Tiple 2º*, *Alto* i *Tenor*— des de l'inici fins al compàs trenta-vuit de la transcripció, on de manera imitativa es presenta a totes les veus el text "vale, o valde decora". Després d'aquest, i fins el compàs cinquanta-quatre de la transcripció, torna a desaparèixer el text en les veus centrals; aplicant-lo de nou, posteriorment, en els sis darrers compassos de l'obra, just quan el text diu "Christum exora" (demano a Crist). Malgrat això, mossèn Segarra sí que aplica el text de forma continuada durant tota l'obra a les parts del *Tiple 1º* i del *Bajo* (les veus extremes del *coro*), fet que en destaca la premissa presentada anteriorment de que, tot i tractar-se damunt de la font —de la partitura— d'una obra que es podria suposar a primera vista per a un sol cor, en realitat, a la pràctica, està concebuda com una obra a dos cors —*Tiple 1º*, que constituïria el primer cor, enfront de *Tiple 2º*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*, que formarien el segon cor.

Com ja s'ha vist en les antífonas anteriors, en aquesta antífona succeeix també que cada final de frase melòdica coincideix amb la frase següent, unint-se o enllaçant-se la darrera síl·laba d'una frase amb la primera de la frase següent —fent falsa resolució per el·lipsi—. Aquest procediment basat en “encavalcaments” (un procediment típic poètic, literari) i solapaments de frases, motius, idees, era molt comú, sobre tot en la pràctica —quasi lúdica— de les composicions musicals en llengua vulgar “en ecos”. En aquest sentit s'hi pot addicionar el fet que, quan hi ha un canvi de compàs, la darrera síl·laba de la frase anterior al canvi, coincideix just en el punt del nou canvi mètric, fent una mena de frontissa o punt estratègic d'enllaç. Aquest fet comporta un destacat canvi en el ritme de l'obra, arribant a crear una línia melòdico-rítmica, que fa que l'obra quedi ben unida i enllaçada, i es desenvolupi sense cap interrupció. Tanmateix, aquests canvis potencien l'execució de l'obra creant unes alteracions en l'agògica que enriqueixen i ressalten la intencionalitat del text marià.

Els ennegriments que es troben en la notació original, es presenten, com és obvi, en els compassos ternaris, en el present cas, en  $\emptyset 3/2$ , i formant hemioles o síncope, fet que en realça l'increment de tensió rítmica dels fragments on es troben escrites i, fins i tot, una certa “ficcio de compassos”, donat que l'hemiola comporta un canvi important d'accentuació<sup>630</sup>. I justament es troben en: *Tiple 1º* (cc.6, 9-10, 10-11 i 35), *Tiple 2º* (cc.15 i 32), *Alto* (c.32), *Tenor* (c.32), i l'*acompañamiento* (cc.7, 11, i 35). Aquest element rítmic tant característic del barroc musical hispànic —i en general, de les llengües romàniques— es presenta en l'obra sobre les paraules “Regina caelorum” a la part del *Tiple 1º*. A la part del *Tiple 2º* sobre la paraula “angelorum” i abans del canvi de compàs cap a binari, fet que el podem entendre sense cap més transcendència com un senzill retard que prepara l'entrada del motiu següent. Ara bé, els ennegriments que es

---

<sup>630</sup> Això, òbviament, no succeeix amb unes simples síncope; però, en el cas de les hemioles, el que succeeix és que, quan estem per exemple en un compàs de proporció menor ( $3/2$ ) i trobem una hemiola, passem llavors (per efecte del canvi d'accentuació) a estar en un altre compàs (de  $3/1$ ).

troben a les tres parts centrals del conjunt —*Tiple 2º, Alto i Tenor*— sobre el text “Virgo **gloriosa**” realcen rítmicament —canviant-ne l’estructura trocaica (llarga / curta) *versus* iàmbica (curta / llarga) [com s’aprecia tot seguit]— la idea de la “virginitat divina” de Maria.

||o|   o   o   ||o|   ||o|   o                      ||o|   o   o   ||o|   ||o|   o  
 Vir - go   Glo - rio -   -   sa                      Vir - go   Glo - ri - o - sa

Fig.227. *Tiple 1º* (cc. 1-12 de la transcripció).

Altrament les quatre hemioles consecutives que presenta el *Tiple 1º* a l’inici de l’obra perllongant la paraula “celorum”, venen a representar el caràcter perenne de la reialesa celestial de Maria, mitjançant els següents recursos: **a)** l’hemiole, que trenca el ritme anterior per realçar-ne —ressaltar o subratllar— els accents del nou text; **b)** la utilització del cant pla: Joan Prim deixa una sola veu (solista), amb una melodia que reprèn l’antífona gregoriana, en valors llargs, que “declama” solemnement el text, de manera emfàtica (independentment del compàs i només fixant-se en l’accent del text); i

c) creant un parèntesi, un incís, que evoca l'aspecte purament litúrgic de la peça; es a dir, que el compositor, encara que no segueix estrictament el cant pla sinó que “crea” o inventa els materials de la seva composició, es reprimeix en aquest punt una mica, mantenint un aspecte tradicional, que la seva audiència identificarà ràpidament, al situar la melodia en altres contexts; d'aquesta manera, el compositor actua com si trenqués l'obra i aquest passatge el declamés el preste o un celebrant (salmista, soxantre...).

En realitat, es podria dir que Joan Prim concep aquesta antífona no de manera “antifonal” (com seria d'esperar) sinó, al contrari, d'un mode “responsorial”, enfrontant el solista (una mena de narrador) al bloc sonor que significa el cor a quatre veus. Això es pot veure, per exemple, en el paper que aquest solista assoleix en el transcurs de la composició: primer, fa l'*exposició* de l'obra, de manera protagonista, a solo, com si fos el celebrant (la salutació “Ave”, de 6 compassos en binari); després al·ludeix —subratlla subtilment— la importància del cant pla (ja esmentat des del principi) acabant la frase principal de la composició (la que dóna nom a l'antífona), de manera que canvia el compàs, construint així una mena de dos hemistiquis (com en les entonacions gregorianes). A tot això, li respondrà el cor. Després, a partir de “Salve radix”, el que fa aquesta veu solista és, simplement, donar peu a un diàleg, intercalant les seves pròpies intervencions, amb les intervencions del cor, de manera molt més fluida, més àgil. A partir de aquí, introdueix nou text (“super omnes speciosa”, “et pro nobis Christum exora”), al que només s'afegirà de seguida la resta de les veus. Es a dir, que el segon cor (o l'únic cor, depenent de com es consideri), no introdueix cap text nou.

Després de l'inici de l'obra —just en la secció B—, es duu a terme una rica manifestació musical que a l'hora es veu reforçada pel moviment regular —salts melòdics de tercera, quarta i cinquena— de l'*acompañamiento*, creant un joc de d'intencionada “pompositat”.

Fig.228. *Tiple 1º* (cc. 7-12 de la transcripció).

Un tret destacable d'aquesta obra és que l'inici d'aquesta segueix la línia melòdica de l'*Ave Regina caelorum*, composta en cant pla, en mode solemne, fet aquest que no s'ha trobat reflectit en les tres antífones anteriors —*Alma Redemptoris mater*— ja que, com s'ha vist, aquestes antífones no es basaven en les obres de cant pla. Com s'ha avançat, les coincidències melòdiques que hi ha entre les dues antífones —la de Prim i la de cant pla— es troba solament a l'inici de l'obra de Prim, i només sobre les paraules “Ave Regina caelorum” que interpreta gairebé de manera estricta el *Tiple 1º*, tal i com es pot veure en la figura següent. Posteriorment a aquest fragment inicial, ja no es troba cap coincidència amb la composició en cant pla.

Amb aquest procediment, el compositor vol alertar a la seva audiència del que s'està vivint en aquell moment, però, una vegada identificada la peça (i subliminalment per part dels oients, el ambient o context en el que estaven acostumats a escoltar-la —la melodia d'aquesta antífona en cant pla—), Joan Prim s'alliberarà de les restriccions marcades pel cant gregorià, per tal de fer la seva creació i “interessar” als seus oients mitjançant la seva capacitat tècnica, i la seva “musicalitat” (fruit del seu ingeni i inventiva), per a fer coses que els poguessin sorprendre, que els poguessin cridar



l'atenció. Així, una mica, Prim aconseguí recordar als oients la melodia que sentien cada dia, però què, el dissabte, podien escoltar d'una altra manera, més ornamentada, més solemne, amb més veus, instruments, etc., i amb una idea de música basada des del punt de vista religiós en el mateix, encara que, ara, feta de manera completament “diferent”, pròpiament “festiva”.

En l'exemple següent es veurà com la línia acolorida significa les igualtats que s'hi troben entre l'antífona de Joan Prim i l'obra gregoriana. Com es pot comprovar, ambdues melodies són pràcticament idèntiques.



Fig.229. Tiple 1º (cc.1-12 de la transcripció).

Ant.  
6.  
A

ve \* Regína cae-ló-rum, A-ve Dómi-  
na Ange-ló-rum : Sál-ve rá-dix, sálve pórtá, Ex qua  
mún-do lux est ór-ta : Gáude Vírgo glo-ri-ó-sa, Su-per  
ó-mnes spe-ci-ó-sa : Vá-le, o valde decóra,  
Et pro nó-bis Chrí-stum \* exó-ra.

Fig.230. Ave Regina caelorum solemne.

La musicalització de l'antífona mostra una reincidència de certs motius musicals que es troben sobre algunes de les paraules del text, concretament sobre “salve radix, salve porta” (salve l’arrel, salve la porta), justament entre els compassos 16-25 de la transcripció. En aquest cas, es tracta de l’exalçament d’algunes de les atribucions que el text fa de la Mare de Déu, i que, en aquest cas, el *Tiple 1º*, en oposició al *Tiple 2º*, creen un diàleg a dues veus. Aquest diàleg què, en el fons, i pel fet de tractar-se de dues parts vocals a la mateixa altura, sembla com si es tractés d’una sola frase fent una breu *circulatio* ja que, és possible què la diferència tímbrica entre les dues parts, no quedi ben delimitada entre les dues veus arribant a semblar com si es tractés d’una sola part<sup>631</sup>. Vegeu la figura següent.

**Fig.231.**  
*Tiple 1º i Tiple 2º* (cc. 16-25 de la transcripció).

Durant pràcticament tota l’obra, la textura de les parts que hi intervenen esdevé homofònica i diferenciant-se les intervencions del *Tiple 1º* de les de la resta del cor —ja s’ha dit anteriorment que aquella pren un caràcter solista enfront les altres veus—, ara bé, és justament entre els compassos 37 i 45 (vegeu la figura següent), quan les cinc veus en que està escrita l’obra prenen igual protagonisme. Justament en aquest compàs

<sup>631</sup> De fet, al tractar-se de dos Tiples, no hi ha un diàleg entre dos veus/dos personatges diferenciats, sinó que la situació simula que és un mateix (el narrador, l’ànima de cadascú, etc.) qui dialoga o qui parla amb sí mateix, efecte què, potser, hauria estat intensificat en el cas de situar als dos Tiples en diferents indrets del temple, de manera que les seves respectives veus sorgissin de diferents llocs, com si fossin “veus en off” o ecos. Seria, doncs, l’ànima qui respondria, simulant un efecte de “veu de la consciència” de caire molt dramàtic o teatral, que aconseguiria endinsar-se molt en el esperit teològic que transmet el text d’aquesta composició, molt ben tractada des d’aquest punt de vista, musical i conceptualment, per part del compositor.

37, és on s'escau la secció àuria —el 61 % de l'obra—. Correspon amb la secció E de l'obra, quan aquesta torna, de nou, al compàs binari (com ja ha succeït abans, de manera que podem veure com el compositor focalitza els punts d'interès de la composició en determinats moments àlgids —concretament, a l'inici de la secció C i a l'inici de la secció E, tots dos coincidint amb un canvi de compàs, des del ternari, al binari—). Per tant, no deixa de ser “rellevant” aquest canvi de textura musical en la composició, i més, quan les parts hi intervenen de manera canònica canviant-ne el ritme del “ $\phi 3/2$ ” que hi havia fins aquest punt per una figuració rítmica en “C” i en valors molt breus, el que confereix una sensació de condensació conceptual, de rapidesa i pressa, d'agilitat. En aquest sentit, es troba una manera d'entendre els compassos contrària al què és més habitual, ja què, aquí, el ternari és lent (corresponent a un  $\phi 3/2$ , quan, normalment, el ternari és ràpid, sovint en  $C3/2$ ), mentre que el binari, habitualment lent, aquí és molt més ràpid que el ternari. Això, juntament amb el caràcter responsorial i no antifonal d'aquesta peça, o de la manera de concebre la composició a 5 veus (per a dos cors, un d'ells solista, i no com 5 veus independents com es feia un segle abans), mostra a un compositor, Joan Prim, molt modern, plenament barroc, i compromès amb l'estil i idees musicals del seu temps.

A la vegada, en aquest punt i entre els compassos 37 i 45 hi conflueixen alguns aspectes que mereixen un petit comentari: **a)** la part del *Tenor* entre els compassos 38-44, i seguint el motiu melòdic que enceta el *Bajo*, esdevé més “florit” —ornamentat— i es perllonga bastant més que la resta de les parts en valors breus, mentre que la resta articulen valors més llargs [en l'exemple següent es mostra amb una línia vermella]; **b)** entre la part del *Tiple 1º* i el *Tenor* —compassos 38-40— s'hi troben un seguit de notes que es mouen totes elles en intervals de vuitena justa [línia verda a l'exemple següent]; **c)** en el compàs 39 i entre les parts de *Tiple 1º* i *Tiple 2º*, es produeix una contraposició

melòdica (Re - Do - Si / Si - Do - Re) [línea blava a l'exemple següent]; **c)** dues de les dissonàncies que es creen a la part del *Tenor* en aquest fragment —just en l'enllaç dels compassos 41 i 43—, són fruit del moviment de “notes estranyes” (*apoiatura* i *brodadura*); i **d)** en la part de l'*acompañamiento* —i tal i com ja es posava de manifest en alguna de les antífones anteriors—, aquest es mou en una successió d'interval·ls de cinquena ascendent —Sib - Fa - Do - Sol - Re - La— creant un *fortspinnung* o cercle de quintes —compassos 40-45— que condueix fins a la l'entrada del *Tiple 1º*, aquest a solo, i que prepara ja les intervencions finals de totes les parts que hi intervenen [línea marró a l'exemple següent].

**Fig.232.** Compassos 37-45 de la transcripció.

A la mateixa part del *Tenor*, i ara als compassos 57-60 s’hi troba una petita línia melòdica prou elaborada i en forma de mirall sobre la paraula “exora” (resar) [assenyalada amb una línia vermella a la figura següent] que es veu reforçada per la pròpia síncope del *Tenor* i del *Tiple 2º*. Aquest breu motiu del *Tenor* —tan sols tres notes (Sib - Do - Re) [assenyalat amb una línia verda]— precedeix una imitació del

motiu que interpreta el *Tiple 1º* —compassos 58-59— [assenyalat també amb una línia verda] que segueix a distància de dues *semimínimes* el moviment de les tres notes. A la vegada, i entre la part del *Tiple 1º* i del *Tiple 2º* s’hi troba un “joc” de moviments contraris que articulen i enriqueixen la conclusió de l’antífona —compassos 57-61— [assenyalats amb una línia blava].

**Fig.233.** Compassos 57-60 de la transcripció.

N’hi algunes dissonàncies, que apareixen de manera preparada —anticipant una de les dues notes que formen la dissonància—. Es troben als compassos 15, 21, 24, 59 i 60 de la transcripció.

La súplica a Maria —la “mare intercessora”— que apareix en el poema, i que diu “et pro nobis Christum exora” (i pregueu a Crist per nosaltres) és una part del text que l’autor —Joan Prim— desenvolupa mitjançant les *repeticions* del text i creant, a la vegada, un diàleg entre el *Tiple 1º* la resta de les veus del *coro* a la manera d’oposició entre *solo* i *tutti*.

En l'obra s'hi troben alguns inicis de frase o inicis de motius de frase en començament acèfal i anacrúsic què, alguns d'ells, i sobretot quan van seguits d'una síncope, donen al fragment una destacada vitalitat i dinamisme, sobretot pel que fa la intervenció del "coro 2". Aquest increment de vitalitat es troba als compassos 12, 17-18, 20-21, 28, 50 i 55 de la transcripció.

### **Breu valoració de l'obra:**

Ens trobem davant d'una obra escrita a cinc veus en un sol cor i una d'acompanyament però que en realitat a nivell interpretatiu és com si es tractés de dos cors ben diferenciats. En aquesta sentí Joan Prim mostra ser un autor que compromès amb l'estètica barroca del seu temps sabent conjuminar un sol cor a 5 veus però donant-li un tractament independent i de manera ben remarcada com dos cors amb personalitat pròpia, a la vegada que usa uns efectes plenament barrocs.

L'obra es presenta ben estructurada segons els versos del text i el sentit de cadascun d'ells, i és en aquesta estructura que l'autor —el verduní Joan Prim— hi combina la successió de canvis de compàs: C [2/2] -  $\phi$ 3/2 [3/1] - C [2/2] -  $\phi$ 3/2 [3/1] - C [2/2], un canvis que aporten un destacada dinàmica i desenvolupament en la composició, i a la vegada presentant-ne ben clara i destacada les oposicions i els canvis mètrics i de compàs de manera ben equilibrada. A l'inici de l'obra hi apareix de manera ben clara i destacada l'incipit de la melodia gregoriana solemne de la mateixa antífona, és després d'aquesta introducció que l'autor prescindeix del que seria el *cantus firmus* i desenvolupa la seva creativitat. Com a mitjans per enriquir l'obra, Prim usa de diversos jocs melòdics (en mirall, oposats, fent contraposició, etc...), així com també l'ús de les dissonàncies. De fet, i com a aspecte menys positiu a ulls d'avui en dia, s'hi troba uns moviments melòdics a distància de vuitenes paral·leles, fet aquest, que pel que s'ha vist

a l'obra, no deixa de ser un breu motiu isolat dins el conjunt de la composició. De nou, i com a fet comú en les antífores marianes, l'autor, Joan Prim, no deixa passar l'ocasió de ressaltar la súplica envers la intercessió de Maria de cara a la humanitat.



[5] - *Ave Regina caelorum*, a 6 veus (1678), de Magí Nuet (\*1656; †1679) [E: Bbc, M 1168, pp.191-192] [*Ave Regina caelorum. A. 6. 1678*]. Aquesta antífona mariana es troba en disposició de partitura —com la resta de les composicions que conformen l'M 1168— i s'anota en format vertical (respecte a l'enquadració del volum)<sup>632</sup>. L'antífona està escrita a sis veus en dos cors: *Tiple* i *Tenor* al *Coro 1º*; i *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo* al *Coro 2º*; a més, hi ha la part de l'*acompañamiento* que fa el paper del baix continu sense especificar-ne cap instrument<sup>633</sup>.

L'obra porta anotada la data de 1678 —Magí Nuet fou organista i mestre de capella a l'església verdunina entre 1676 i 1679—, data que sens dubte correspon a la de composició de l'obra ja que, el volum —l'M 1168— on es troba copiada l'obra, és bastant posterior —de 1691— a la data que consta a l'antífona —1678—, això és, tretze anys més tard.

L'obra està copiada en format vertical i no en format apaïsat tal com passava a les quatre obres anteriorment analitzades. Aquest fet evidencia, com ja s'ha manifestat a

---

<sup>632</sup> L'obra que precedeix a aquesta antífona al manuscrit verduní M 1168 és una antífona *Regina caeli* a 6 veus, del mateix Magí Nuet [pp.188-190]; mentre que l'obra que la segueix és el motet per a albat *Laudate pueri*, a 7 veus, d'Anton Font [pp.193-194].

<sup>633</sup> Les vuit obres que d'aquest autor que es van conservar a l'arxiu parroquial de Verdú i que actualment es troben a la Biblioteca de Catalunya, estan totes escrites a sis veus. Així doncs, els tres anys que Nuet va exercir la seva tasca musical a l'església verdunina (1676-1679) escrigué sempre —almenys segons el que ens mostren les fonts conegudes i conservades— a sis veus en dos cors.

bastament en el capítol que tracta sobre aquest document —“El manuscrit M 1168: els documents a estudiar”—, que les obres que conté varen ser copiades per mossèn Josep Segarra i Colom en diversos anys, i que van ser agrupades en fascicles —uns copiats en format apaïsat i altres copiats en format vertical— amb la clara intenció de confeccionar-ne un volum<sup>634</sup>.



**Fig.234.** Inici de l'antífona, p.191.



**Fig.235.** Final de l'antífona, p.192.

L'obra es troba escrita en Do, per natura, i en claus altes, això és en 8è to (segons Nassarre) i en 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). El fet que l'obra estigui anotada en claus altes significa que per a la transcripció d'aquesta ha calgut transportar-la, en aquest cas, s'ha dut a terme el transport a la cinquena descendent, al to de Fa (Fa jònic).

<sup>634</sup> De fet, mossèn Josep Segarra tenia la intenció de confeccionar-ne dos volums; el segon, seria el que es conserva a la Biblioteca de Catalunya amb el topogràfic M 1638, volum que resta inacabat. Vegeu: - SALIS I CLOS Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. Ob. cit., pp.185-221.



El signe del compàs en que es troba escrita l'obra és el de mig cercle, “C” (compàs de *compasillo*, o *compasete*, o *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) — 2/2 en la transcripció de l'obra—, corresponent-hi una *semibreu* per compàs.

Els àmbits de les parts que intervenen a l'obra són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple:</i>	Si 3 - La 4	Mi 3 - Re 4	setena menor
<i>Tenor:</i>	Fa 2 - Sol 3	Si b 1 - Do 3	novena major
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	Si 3 - La 4	Mi 3 - Re 4	setena menor
<i>Alto:</i>	Sol 3 - Do 4	Do 3 - Fa 3	quarta justa
<i>Tenor:</i>	Do 3 - La 3	Fa 2 - Re 3	sisena major
<i>Bajo:</i>	Do 2 - Fa 3	Fa 1 - Si b 2	onzena justa
<i>acompañamiento:</i>	Do 2 - Sol 3	Fa 1 - Do 3	dotzena justa

Observant les tessitures de les parts que intervenen a l'obra, en destaca la de l'*Alto*. Aquesta veu té una tessitura bastant més reduïda que la resta —tan sols una quarta justa—, la qual cosa indica que, comparant-la amb les altres parts, aquesta en resulta tenir menys protagonisme, fent, possiblement, en aquest cas, una funció de pur farciment harmònic. Aquesta mateixa característica ja s'ha trobat a l'antífona *Alma Redemptoris mater* del mateix Magí Nuet —en aquest cas, una sisena menor— i en l'*Ave Regina caelorum* de Joan Prim —una tercera menor—. Tot això torna a al·ludir a la tècnica compositiva més característica del període: el trio barroc, en el qual s'evidencia una clara jerarquització del bloc sonor; d'una banda “zona” més aguda, dels tibles, i per sota, la “zona” ocupada pel tenor, què, en realitat fa una funció de baix “real”, tot reforçat per l'acompanyament continu (només doblant la mateixa línia melòdica d'aquest tenor). Així, desapareix, o, fins i tot, minva, la necessitat de parts intermèdies com ara el contralt. En tot això (ja sigui en el tractament bicoral del “a 6”, ja sigui en el tractament del àmbit de les veus), fins i tot, Nuet es mostra com un

compositor paradigmàtic de la composició musical barroca (dels models o prototipus compositius barrocs internacionals) a les nostres terres.

És una evidència que les dues darreres obres esmentades (l'*Alma Redemptoris mater* de Magí Nuet i l'*Ave Regina caelorum* de Joan Prim), així com la que ara es tracta, siguin composicions per a ser interpretades per la capella de música verdunina, ja que foren escrites mentre els seus autors exercien la seva tasca musical a aquesta església parroquial.

De manera similar a les antífoes anteriors, la majoria de les tessitures de les parts que intervenen a l'obra es troben en un àmbit semblant, sempre al redós de la vuitena, en el present cas però, la part del *Bajo* esdevé la més ampla de les parts vocals, una onzena justa, el que vol dir que podia disposar-se d'un baix amb una àmplia extensió vocal. Es podria pensar que aquest baix procedís de la pràctica del cant pla (és a dir, que fos un *soxantre*, o un salmista, etc.), ja que aquest tipus d'extensió vocal per a la part del baix no es troba amb freqüència dins el repertori que s'ha pogut treballar.

Pel que fa a l'àmbit de l'*acompañamiento* —una dotzena major—, aquest, a nivell harmònic segueix essent bastant tancat —com la resta de les obres estudiades i analitzades—. Com en les anteriors obres ja vistes, en aquesta també es denota una clara intenció de buscar un reduït i compacte equilibri sonor al conjunt vocal / instrumental.

La part de l'*acompañamiento* no duu cap mena de xifrat. Tampoc s'indiquen les alteracions existents que apareixen en el transcurs de la partitura (que es troben als compassos 9, 10, 16, 19, 20, 40, 57 i 59 de la transcripció). El fet que aquesta part no dugui cap xifrat, pot venir a dir: **1/** que la realitzés un instrument monòdic de tessitura greu, com per exemple, un baixó; en aquest cas, i tenint en compte que un àmbit intervàlic de dotzena no seria tan reduït, aquesta part hauria ofert la possibilitat suplementària de ser tocada de manera processional (caminant, a la plaça, en una

capella...); 2/ que la realitzés un instrument polifònic, encara que no s'hi hagués anotat cap xifrat; en aquest cas, es podria associar aquesta part a un instrument com l'arpa, també susceptible de poder-se traslladar, i en el qual la possibilitat d'alteracions (sostinguts i bemolls) no és tan habitual com en els instruments de teclat; finalment també es podria pensar en l'execució d'aquesta part mitjançant un instrument de teclat (orgue, clavicordi, clavicèmbal), però, en aquest cas l'extensió reduïda de l'àmbit (només una dotzena) suggeriria un instrument de petites dimensions (portatiu, positiu); tant en el cas de l'arpa com en d'un instrument de teclat, el fet de no anotar el xifrat ni semitonia subintel·lecta podria suggerir, a més, el que aquesta part fos destinada a un intèrpret hàbil i destre (ja que, en aquest cas, un músic de qualitat possiblement no hagués permès, o no li hagués agradat, que se l'indiqués tot tipus de detalls propis del seu desenvolupament pràctic —com ara, determinades alteracions accidentals, el xifrat...—, és a dir, del seu ofici, de la seva competència professional).

L'antífona es divideix en set seccions o parts, segons els versets del text i de l'aplicació d'aquests en el discurs musical, a excepció de la 6a secció (en la que el compositor inclou dos versets del text). El fet que Nuet musicalitzi de manera diferent els diversos versets vindria a significar l'interès per ressaltar-ne la pròpia identitat (el contingut semàntic) de cadascun d'aquests versets i la importància —exposada en un pla musical— que el compositor dóna a les frases del poema de l'antífona, intentant crear a cada moment un “món” independent i amb un sentit conceptual propi.

En la següent taula es veu la distribució del text de l'antífona en les set seccions citades i en les que s'ha dividit l'obra (de la lletra A a la G), així com el nombre de compassos de cadascuna d'elles i el número del compàs de la transcripció musical on es troben cadascun dels versos del poema.

**Taula 28**

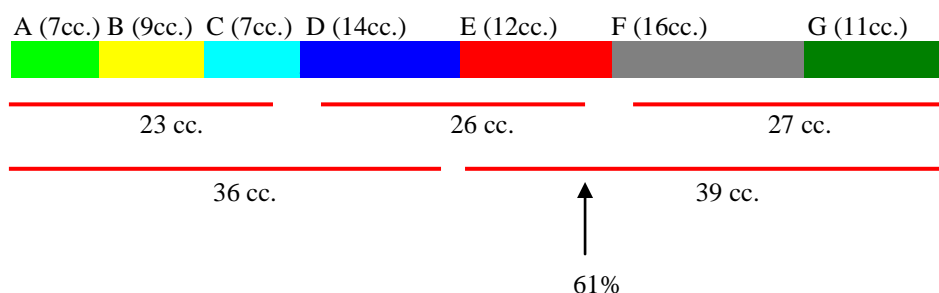
1a sec. (A)	2a sec. (B)	3a sec. (C)	4a sec. (D)	5a sec. (E)	6a sec. (F)	7a sec. (G)
<i>Ave Regina caelorum,</i>	<i>ave Domina angelorum:</i>	<i>Salve radix, salve porta:</i>	<i>ex qua mundo lux est orta:</i>	<i>gaude Virgo gloriosa,</i>	<i>super omnes speciosa: vale, o valde decora,</i>	<i>et pro nobis Christum exora.</i>
7cc.	9cc.	7cc.	14cc.	12cc.	16cc.	11cc.
cc.1-7	cc.7-15	cc.15-21	cc.21-34	cc.34-45	cc.45-60	cc.60-70

Les set seccions en que s'ha dividit l'obra, tot i tenir un nombre de compassos de vegades similars, i altres cops, bastant desiguals, es poden agrupar formant diferents estructures: **1)** si s'agafen les tres primeres seccions (A + B + C) —amb un nombre de compassos similar (7 - 9 - 7)—, es veurà que la suma d'aquests és de 23 compassos; **2)** si prenen les dues seccions centrals (D + E) —amb un número de compassos també similar (14 - 12) —, es veurà també que la suma d'aquests és justament el de 26 compassos, un número molt proper al del bloc anterior; i **3)** si es prenen les dues darreres seccions (F + G), es veurà que la suma dels compassos (16 - 11) esdevé un total de 27 compassos, un número també proper a les dues addicions anteriors (això és, 23 – 26 i 27 compassos. Per tant es pot veure clarament l'estructura de 3:1, tres blocs diferenciats en contra d'un de sol —un símbol plenament trinitari (Pare, Fill i Esperit Sant en **un** de sol)—; **4)** també es pot dividir les seccions en parts més grans, les quatre primeres seccions (A + B + C + D) i en que la suma dels seus compassos (7 - 9 - 7 - 14) esdevé 36, mentre que la suma de les tres darreres seccions (E + F + G), i on la suma dels seus compassos (12 - 16 - 11) forma un total de 39 compassos, i això és l'obra dividida en dues grans parts o blocs (36 i 39 compassos); això formaria una relació numèrica 4:3 (*sesquitèrcia*), molt utilitzada dins l'àmbit musical des de l'edat mitjana; **5)** si comparem la suma dels blocs de l'apartat "3)" (23 + 26 + 27) amb els de l'apartat

“4)” (36 + 39) es veurà que hi ha una clara oposició contrastant, això és 3:2 (proporció *sesquialtera*) i en nombres de compassos bastant similars (23 + 26 + 27) per un costat i (36 + 39) —també en un nombre similar de compassos—, per l’altre.

Per tant doncs, ens trobem davant d’una obra què, basant-se en els versets, Magí Nuet n’ha fet una musicalització en set<sup>635</sup> apartats diferents, però que el resultat esdevé molt equilibrat i simètric, tant si es mira en divisions de tres, com en divisions de dos. En el següent gràfic es pot veure clarament i de manera acolorida la proporció i distribució dels compassos segons les set seccions en que s’ha estructurat la musicalització del text, així com també l’equilibri (sens dubte, intencionat) en l’addició dels compassos.

**Gràfic 21**



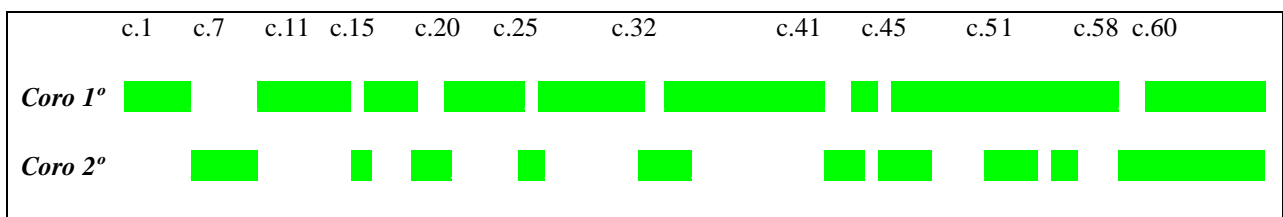
Altrament, en aquesta antífona també s’hi troba reflectida la secció àuria (el 61% de l’obra). Justament s’escau al compàs 42 de la transcripció (tres compassos abans d’acabar-se la secció E), en el punt on els dos *coros* —després d’una intervenció del *Coro I*— reafirmen el tex de “gaude virgo gloriosa” (gaudiu Verge gloriosa), exalçant

<sup>635</sup> Ja s’ha esmentat anteriorment que, en la simbologia cristiana, el nombre 7 ve a significar la suma del tres més quatre, l’esperit i el cos. Representa l’home, la totalitat, la perfecció, el perdonar setanta vegades set. També pot expressar la perfecció del mal, els set dimonis de la Magdalena, els set dimonis que entren en l’expulsió d’un esperit immund en l’home. També representa els set braços del tabernacle. Altrament ve a significar també els set dies de la creació, els set pecats capitals, les set vaques en el somni del faraó d’Egipte, les set plagues d’Egipte, els set tocs de trompeta i les set voltes a les muralles de Jericó, els set diaques de l’Església apostòlica, les set esglésies de l’Àsia Menor, les set darreres paraules de Jesús a la creu, les set virtuds, els set dons de l’esperit, les set peticions del parenostre. Dins l’àbit marià representa els set goigs i els set dolors de Maria. Vegeu: -VERICAT I GAVALDÀ, Lluís Maria: *Diccionari de símbols cristians*. Ob. cit., pp.100-101. -AMADES, Joan: *El tres i el set. Números maravillosos*. Tarragona, Associació Cultural Joan Amades, edició facsímil, 2005, pp.61-66.

i exhortant al “gaudi” a Maria<sup>636</sup>. Així doncs, la secció àuria d’aquesta obra ressalta més pel significat marià i conceptual del símbol (**Verge gloriosa**), que no pas per l’estructura musical de la composició.

Com ja s’ha vist en les altres antífones anteriors, totes les entrades de les parts que intervenen en aquesta obra es duen a terme iniciant-se la primera nota de nova frase just en el moment que clou la frase anterior —mitjançant el procediment conegut com de *falsa resolució per el·lipsi*—, fet que li aporta, com a la resta de les obres estudiades, una línia musical continuada en la seva interpretació. Vegeu el gràfic següent on es mostren les successions de les parts del cor:

**Gràfic 22**



En el gràfic es veu clarament el paper ben diferenciat entre les intervencions dels dos *coros*. Es detalla que les musicalitzacions del *Coro 1º* —i amb intervencions breus

<sup>636</sup> L’exalçament de Maria mitjançant els seus —curiosament, **set**— goigs (*gaudia*) és troba ja documentat des del segle XII. Dins la història de la literatura llatina medieval hi ha diversos textos (tant en prosa com en vers) que exalten els “goigs” de la Mare de Déu (ja en la seva vida terrenal —l’anunciació, la visitació, el naixement de Jesús, l’adoració dels Mags, la presentació al temple, la resurrecció, l’ascensió, la vinguda de l’Esperit Sant, l’assumpció, etc.—, i no tant sovint però, de la seva vida celestial —atributs derivats de l’assumpció al cel—. El nombre dels goigs de Maria esdevé variable, entre vint i vint-i-cinc; ara bé, l’església, en prengué tan sols els tipus més usuals, i es fixaren en cinc, set (els més usuals) i/o quinze. La mateixa litúrgia adoptà fórmules especials per a l’ofici diví i misses pròpies dels cinc o set goigs més difosos però un cop feta la reforma tridentina, no arribaren a formar part del missal romà. Els *Gaudia Beatae Mariae Virginis* foren traduïts i imitats ben aviat en totes les llengües romàniques i germàniques. A Catalunya, dels goigs terrenals de Maria, hi ha diverses mostres en vers des del segle XIV, la més famosa i una de les més antigues és la *Ballada dels gotx de nostra Dona vulgar en cathalan a ball rodó*, copiada al volum que es coneix com a *Llibre Vermell de Montserrat*. Els goigs celestials derivaren amb el pas del temps, i en especial a Catalunya, cap al que coneixem com a “goigs” cantats, i que van des de la lloança a la Mare de Déu en general a advocacions concretes (sants, verges, pontífex...), la més important de les quals fou la del Roser. Sobre els goigs marians, vegeu: -GÓMEZ MUNTANÉ, Ma. Carmen: *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y Danzas. Ob. cit.*, pp.35-42, 92-94.

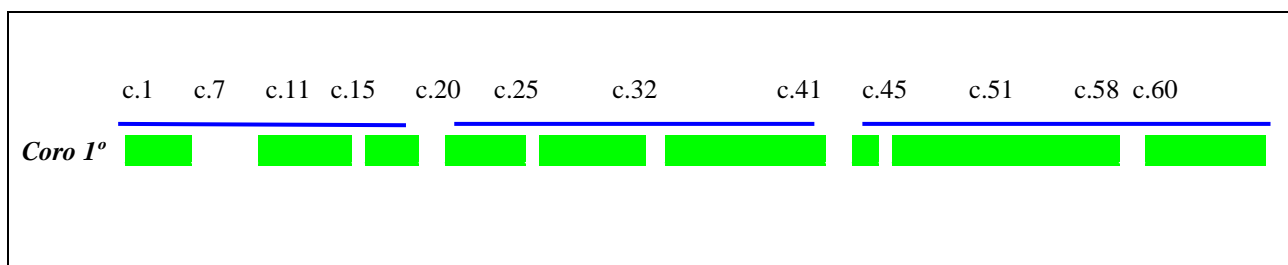
per part del *Coro 2º*— esdevenen cada cop més llargues i extenses a mesura que avança l'obra. En el transcurs de l'obra el *Coro 1º* hi té una presència gairebé constant, mentre que el *Coro 2º* s'inicia amb poca activitat però les seves intervencions es fan més compactes a mesura que s'aproxima la cloenda de l'obra —compàs 41 de la transcripció—. Aquest increment en la intervenció del *Coro 1º*, així com la llargada dels motius, aporten un ritme i una dinàmica en la tensió de la música que va *in crescendo* fins arribar a la homofonia final on es manifesta la súplica de “Christum exora” (prega a Crist per nosaltres) com un gran clam per part de la humanitat per la remissió dels pecats. D'aquesta manera, tota l'obra es resumeix o sintetitza com a una pregària d'exhortació a Maria com a intercessora dels homes davant Déu.

Si es reprèn de nou el gràfic anterior i se'n fa una anàlisi de l'estructura de les intervencions dels *coros*, principalment del *Coro 1º*, qui és qui realment duu el suport de l'estructura, es veurà que es pot dividir en tres seccions diferents de les que s'han vist fins ara. Anteriorment teníem unes estructures en les seccions que es podien dividir en: **a)** 7cc., 9cc., 7cc., 14cc., 12cc., 16cc. i 11cc.; **b)** la suma i la distribució per blocs d'aquests compassos se'n podia fer tres blocs més, de 23, 26 i 27cc. per un costat, i **c)** la suma de 36 i 39cc. per un altra banda. Ara bé, al gràfic següent, es mostra tan sols la intervenció del *Coro 1º*, distribuït aquest en tres seccions —assenyalades amb una línia blava— i on es reflecteix un increment en la durada de les intervencions de dit *coro*<sup>637</sup>; fet que en dóna una visió diferent de les altres divisions estructurals que s'han exposat.

---

<sup>637</sup> Com a curiositat ressenyable, notis que cadascun dels finals d'aquestes tres línies blaves (en realitat només les dues primeres), coincideixen amb silencis d'aquest primer cor. Així, el silenci s'usa amb una funcionalitat retòrica com a punts, o punts i comes (llocs de repòs dins el discurs general de la composició). Aquests petits moments poden ser aprofitats com a moments de reflexió per a cada veu del primer cor, moments què, a la vegada, són represos pel segon cor, que actuarà, per a aquestes veus del primer cor, amb un efecte d'eco, com una mena de veu “en off” (tot tenint en compte que a l'execució musical cada cantor no disposava només que la seva pròpia part, és a dir, desconeixia lo que anava succeint quan ell callava, tot i que era previsible; aquesta “intuïció” del que podia succeir a continuació, reforçada, a més, pels possibles assaigs i pel que havia succeït abans dins la mateixa execució, contribuïen a crear un estat d'ànim dins de cadascun dels intèrprets estimulats d'aquesta manera, subliminalment, a potenciar els “afectes” suggerits pel text que s'anava desgranant.

### Gràfic 23



Així doncs, com es pot veure en aquest gràfic, hi han tres seccions ben diferenciades a nivell interpretatiu en el *Coro 1º*: **1)** del compàs 1 al 20 (20cc.); **2)** del compàs 20 al 41(21cc.); i **3)** del compàs 43 al 70 (27cc.). En aquest cas, Magí Nuet és conscient de l'increment de tensió que produeix la interpretació de l'antífona per part de les dues veus del *Coro 1º*, i condensa i acumula progressivament tota aquesta tensió cap al final de l'obra seguint una línia direccional en el creixement de la composició.

En l'obra s'hi troben alguns inicis de frase o inicis de motius de frase en tant en començament acéfal com en anacrusis i que, alguns d'ells, i sobretot quan van seguits d'una síncope, donen al fragment una destacada vitalitat i dinamisme. Aquest recurs és el que proporciona l'impuls necessari a la composició per tal d'aconseguir que el discurs camini amb fluïdesa. En realitat és una tècnica senzilla dins els compassos binaris per tal de marcar els accents i aportar dinamisme. Això succeeix bàsicament en les intervencions del "*Coro 2º*". Aquest increment de "vitalitat", quasi constant, es troba als compassos 15, 19, 21, 22, 25, 27, 28, 31, 33, 35, 41, 43, 45-47, 51-54, 58 i 60-65 de la transcripció.

En aquesta antífona mariana, i tal com s'ha vist a l'antífona anterior —l'*Ave Regina* de Joan Prim—, l'obra s'inicia amb l'incipit de la melodia *solemne* de l'antífona gregoriana, aquest cop, per part del *Tenor* del *Coro 1º*, i només quan el text diu la



paraula “Ave”, la salutació més breu —recordem que Joan Prim ha usat la melodia de tota la primera frase del poema: “Ave Regina caelorum”, la salutació complerta—.

Les coincidències melòdiques que hi ha entre la composició de les dues antífones —la de Magí Nuet i la de cant pla— es troba tan sols a l’inici —compassos 1-4 de la transcripció— tal i com es pot veure amb una línia acolorida a la figura següent.

Aquest recurs, atomitzat (només quatre compassos), serveix al compositor per estimular la memòria col·lectiva; és a dir, utilitzant només el motiu principal de l’antífona gregoriana, el compositor aconseguirà recordar als oients tot un seguit de vivències i situacions (litúrgiques, festives, personals...) experimentades amb anterioritat, què, precisament, sembla ser l’únic que interessa al compositor (com es desprèn del fet que després ja no seguirà més la melodia gregoriana). En realitat, aquest recurs proporciona al compositor tota la llibertat que aquest reclama: exposa a tothom quelcom per tots conegut (els posa en situació), i acte seguit, el compositor s’allibera plenament de les restriccions litúrgiques per a “glossar”, de manera personal, el contingut semàntic suggerit pel text.



**Fig.236.** *Tenor del Coro I<sup>o</sup>* (cc.1-5 de la transcripció).

Ant.  
6.

A - ve \* Regína cae-ló-rum, A- ve Dómi-  
na Ange-ló-rum : Sál-ve rá-dix, sálve pórtá, Ex qua  
mún-do lux est ór-ta : Gáude Vírgo glo-ri-ó-sa, Su-per  
ó-mnes spe-ci-ó-sa : Vá-le, o valde decóra,  
Et pro nó-bis Chrí-stum \* exó-ra.

Fig.237. *Ave Regina caelorum* solemne.

De fet, l'obra s'inicia amb les dues veus del *Coro I<sup>o</sup>* —*Tiple* i *Tenor*— essent aquesta darrera veu la que imita el motiu gregorià (com és el més habitual —el més canònic— d'una part destinada a “tenere” el *cantus firmus* original). Des d'aquest punt de vista, el tenor simbolitza a Maria (com a dona, com a ésser humà). La part del *Tiple*, per la seva banda, crea com un “coixí” harmònic superior en valors de *semibreus* que cobreix la melodia del *Tenor* creant una petita atmosfera “celest” —com una cúpula celest— que embolcalla la salutació. En aquest sentit, la part de *Tiple*, més aguda (celestial) ornamenta el text “firmus”, terrenal, de manera que, des de “dalt” es dirigeix cap avall, envers el Tenor, en una imatge que simbolitza, mitjançant sons, elements visuals que estan en la ment de tots: el *Tiple* simbolitza a l'arcàngel Gabriel, “l'anunciador”, i el *Tenor*, simbolitza a Maria, que rep la “bona nova”. Tot això, una salutació celestial envers la Maria “terrenal”, només en quatre compassos, sobre el text “Salve, Reina del cel”.

Les dues veus parteixen de la nota Fa (a distància de vuitena) arribant al compàs 4 (a distància d'onzena) per graus conjunts (sobre “Regina”), per a tornar a arribar a la vuitena (vegeu-ho a la figura següent, i assenyalat amb una línia vertical verda), i creant la veu superior una mena de “volta celest” que “abriga” —cobreix— el tema inicial de l’antífona —la salutació “Salve Reina del cel”— (compassos 1-7 de la transcripció). Aquest recurs, molt senzill però molt efectiu a la vegada, en el que es parteix d’una vuitena per a tornar a la mateixa vuitena (al mateix lloc), tot engrandint-se de mica en mica cap a un clímax central, i empetitint-se des d’aquí fins a l’acabament, evoca la tècnica compositiva dels *organa* medievals, on un *Duplum* o *Superius* ornamentava o glossava el que articulava un *Tēnor*.

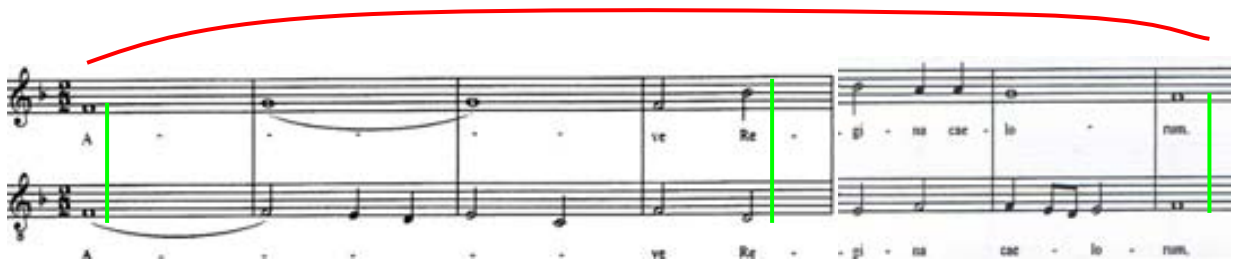


Fig.238. Tiple i Tenor del Coro 1º (cc.1-7 de la transcripció).

La salutació inicial es veu complementada per l’aclamació simbòlica de “Ave Domina angelorum” per part de tot el *Coro 2º* (els homes), seguit posteriorment pel *Coro 1º*, que repeteix el mateix, com si es tractés ara de la resposta dels àngels (que s’afegeixen a la salutació); en definitiva, es tracta d’una salutació plena de dolçor (a això contribueix l’ús dels graus conjunts). De fet, pràcticament tota ella s’articula per graus conjunts entre les veus, per acabar en el que coneixem com a “Tièrce de Picardie” —amb tercera major—, creant una sensació de joia i alegria en la salutació (veure la figura següent).

A - ve Do - mi - na\_an - ge - lo - - - rum:  
 A - ve Do - mi - na\_an - ge - lo - - - rum:  
 A - ve Do - mi - na\_an - ge - - - lo - rum:  
 A - ve Do - mi - na\_an - ge - lo - - - rum:

Fig.239. Coro2º (cc.7-11 de la transcripció).

La musicalització de l'antífona mostra una reincidència de certs motius musicals que es troben sobre algunes de les paraules significatives del text, concretament sobre “salve radix, salve porta” (salve arrel, salve porta), justament entre els compassos 15-21 de la transcripció. Ara bé, en aquesta obra, i just en els compassos 16-17, s’hi troba una característica poc habitual en les antífones verdunines, i es que un cor —el *Coro 1º*— inicia la seva participació en la secció amb la mateixa paraula que clou l’altre cor —el *Coro 2º*—, en aquest cas la paraula que fa d’unió és el mot “porta” (la porta).

rum: por - ta, sal - ve ra -  
 rum: por - ta, sal - ve ra -  
 Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta,  
 Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta,  
 Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta,  
 Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta,

Fig.240. Compassos 15-17 de la transcripció.

El fet de la “convergència” d’aquesta paraula per part dels dos cors (una porta, quelcom que es pot obrir i tancar), denota la importància que el compositor en donà a aquest destacat simbolisme cristià i marià: una porta oberta al cel per als humans.

Musicalment, Magí Nuet ha simbolitzat l’idea de la porta (que és Maria) mitjançant una figura notacional, tessituralment, “visual”. Com es pot apreciar a l’exemple anterior, situa la porta amb dues figures mínimes o blanques, com a frontissa, entre semimínimes o negres, de manera que es dibuixa gràficament una diagonal, una ascensió des de baix cap a dalt, que simula una porta obrint-se cap al cel, cap a dalt.

D’altra banda, el simbolisme catòlic de la “porta” sempre té el mateix sentit: un espai de pas, un espai que es pot creuar i que depèn de l’actitud de cadascú, de cada fidel. Ara bé, apart de l’esmentat, a la “porta” se li poden trobar diversos sentits teològics, com ara: **1/** el mateix Jesús diu “jo sóc la porta; qui entri per mi se salvarà”<sup>638</sup>. **2/** Maria és considerada també com una porta a través de la qual (del seu ventre) el seu Fill —Jesús— va venir al món. **3/** Maria, com a mitjancera és la pròpia “porta” per on han de passar els que vulguin salvar-se; la porta per on Maria dóna entrada als fidels per accedir al Salvador. **4/** la porta per on han de passar les “ovelles” que segueixen al “pastor”, que segueixen a Crist. En el fons es tracta d’una triple porta: la porta del Regne dels cels; la porta per on Jesús entra com a Rei de la humanitat; i la porta per on Maria, en quant és mitjancera d’aquesta humanitat, advoca davant el seu Fill i davant Déu, esdevenint intercessora dels humans, i és en aquest sentit que és considerada com **la porta del cel** (la *mare eterna* que guia als seus fills cap al camí de la salvació. La *serena intercessora* per accedir al Déu Pare i Déu Fill, pel que fa al seu aspecte més diví; mentre que pel que fa al seu aspecte més humà, esdevé l’*amiga* i la

---

<sup>638</sup> (Joan 10, 9). La idea de Jesús com a “porta” de salvació es troba ben definida al Nou Testament, vegeu: -*La Bíblia. Ob. cit.*, p.2217. Així com també en el salm 24 (23), 7: “Portals, alceu les llindes, engrandi-u-vos, portalades eternes, que ha d’entrar el rei de la glòria”. Vegeu: -*La Bíblia. Ob. cit.*, p.1139.

*confident*. En aquest sentit, la iconografia plàstico-teològica està curulla d'exemples, més adequats a la intel·lecció barroca del moment històric, que no la pròpia lectura teològica del moment. Un bon exemple n'és la figura següent on Maria és presenta com la pròpia porta cap al cel.



**Fig.241.** *La porta del cel (Lletanies lauretanes)* (Gravat dels germans Joseph Sebastian i Johann Baptist Klauber, Augsburg, mitjans de segle XVIII).

En aquesta antífona apareix de nou l'aspecte de les variacions o repeticions variades d'un fragment melòdic —fet que, com ja s'ha vist, es troba a l'inici de l'antífona *Alma Redemptoris mater* del mateix Nuet—. En present cas però es troba en els compassos 15-17, 19-21, 25-30, 31-33, 34-39, 41-45 i 54-58 de la transcripció, i gairebé sempre duent a terme una figuració similar —imitativa— a diverses alçades. En total són quinze les variants rítmico-melòdiques que presenta el compositor.

En el pla melòdic, la manipulació dels materials és extremadament senzilla, reduint-se la majoria de distàncies intervàliques entre les notes dels motius, als garus conjunts (ja sigui en la seva forma de segona major, o menor, en sentit ascendent o

descendent). També s'hi troben alguns únisons, i un sol cop, però, un salt de quarta ascendent, la qual cosa suggereix un treball molt rudimentari. Aquests motius melòdico-rítmics presenten llavors, gairebé sempre, una línia melòdica similar, al redós d'una nota central (bàsicament, brodadures) que ofereix un cert caire d'indefinició o dubte al conjunt de la peça, que assoleix un cert to de melodia popular. Cal dir, però, que aquestes variacions del motiu melòdic només es presenten a les parts dels *Tiples* i dels *Tenors* dels dos *coros*, i en canvi, les parts de *Alto* i *Bajo* no presenten cap motiu similar. Per tant, d'aquest fet se'n pot extreure que al compositor l'interessava que el joc de les variacions es donés sempre en les mateixes parts o veus —amb un color propi, uniforme— per tal de crear-ne una unitat sonora en la textura de la composició. En la taula següent es presenten les diverses variants d'aquest motiu melòdic.

**Taula.29.** Variants del motiu melòdic.

1/ [*Tiple del Coro 2º*, cc.15-17]

2/ [*Tenor del Coro 2º*, cc.15-17]

3/ [*Tiple del Coro 2º*, cc.19-21]

4/ [*Tenor del Coro 2º*, cc.25-27]



ex qua mun-do lux est or - ta,  
5/ [Tiple del Coro 1°, cc.27-28]



ex qua mun-do lux est or - ta  
6/ [Tiple del Coro 1°, cc.28-30]



ex qua mun-do lux est or - ta  
7/ [Tiple del Coro 2°, cc.31-33]



ex qua mun-do lux est or - ta.  
8/ [Tenor del Coro 2°, cc.31-33]



gau-de Vir - go glo - ri - o - sa.  
9/ [Tenor del Coro 1°, cc.34-36]



gau - de Vir - go glo - ri - o - sa  
10/ [Tiple del Coro 2°, cc.41-43]



gau-de Vir - go glo - ri - o - sa.  
11/ [Tiple del Coro 1°, cc.43-45]



su-per o - mnes spe - ci - o - sa,  
12/ [Tiple del Coro 2°, cc.45-47]



per o - mnes spe - ci - o - sa:  
13/ [Tiple del Coro 2°, cc.54-56]



14/ [*Tiple del Coro 1º*, cc.56-58]

15/ [*Tiple del Coro 2º*, cc.58-60]

En un pla purament rítmic, el compositor usa sis variants rítmiques diferents en els quinze motius melòdics que s'acaben de veure. En aquest cas però, el primer ritme el repeteix set cops; el segon, cinc; el tercer, quatre; el quart, una vegada; el cinquè, un cop també; i el sisè, dues vegades. Vegeu les diferències rítmiques a la taula següent.

### Taula.30. Variants rítmiques.



1/ [*Tiple i Tenor del Coro 2º*, cc.15-17; *Tiple del Coro 2º*, cc.19-21; *Tenor del Coro 2º*, cc.25-27; *Tiple del Coro 1º i Tiple del Coro 2º* cc.43-47]



2/ [*Tiple del Coro 1º*, cc.27-30; *Tenor del Coro 1º*, cc.28-30; *Tiple i Tenor del Coro 2º*, cc.31-33]



3// [*Tiple i Tenor del Coro 1º*, cc.34-39]



4/ [*Tiple del Coro 1º*, cc.41-43]



5/ [*Tiple del Coro 1º i Tiple del Coro 2º* cc.54-58]



6/ / [*Tiple del Coro 2º* cc.58-60]

La utilització d'abundants notes repetides i els graus conjunts, donarien una monotonía que sembla ser una mica variada i enriquida mitjançant aquestes petites variants rítmiques.

Observant les dissonàncies que es troben a la composició, es pot veure que totes es presenten com a retards —un fet molt comú en la manera d'aplicar musicalment el binomi tensió-distensió harmònica—, aportant així una dosi de “color” musical a la composició. Justament, les dissonàncies es troben als compassos 2, 6, 9, 10, 23, 24, 31, 40, 47, 48, 66, 67 i 68 de la transcripció. El conjunt de recursos emprats és, en definitiva, molt predicible, senzill fins a extrems minimalistes i, per la seva insistència en determinats girs melòdics i patrons rítmics, crea un estat “ostinato” de certa somnolència i laxitud, que transporta a l'oient a un cert estadi de reflexió, molt adient a una obra de salutació relaxada, tranquil·la.

Com a cloenda de l'obra —compassos 66-70— es presenten unes línies melòdiques que preparen i enriqueixen el final de la composició i on hi apareixen uns motius melòdics fent contraposició [en línies blaves a la figura següent], com també en forma de “mirall” [en una línia verda a la figura següent], així com fent imitacions —com ja s'ha vist en l'antífona anterior de Joan Prim—, aportant un aparent canvi en l'agògica de l'obra com si es tractés d'un *ritardando*.

Fig.242. Compassos 66-70 de la transcripció.

### Breu valoració de l'obra:

Ens trobem davant escrita a dos *coros* i *acompañamiento* de Magí Nuet, compositor que exercí durant uns tres anys a l'església verdunina, i de qui, fora de la música que escrigué estant en aquesta església, no s'ha conservat cap altra composició seva. Així doncs, estaríem parlant d'una composició escrita per a l'ús de la capella musical de Santa Maria de Verdú, una composició, com les altres dels autors de la capella verdunina que mostren i donen valuosa informació de com deuria ser aquella capella.

A l'inici de l'obra hi apareix de manera ben destacada l'incipit de la melodia gregoriana solemne de la mateixa antífona, i és després d'aquesta introducció que l'autor prescindeix del que seria el *cantus firmus* i desenvolupa la seva pròpia creativitat.

Com a mitjans per a enriquir i donar vida a l'obra, Nuet usa de petites variacions rítmico-melòdiques durant tota la part central de la composició, fet que comporta una

sensació de repetibilitat creant una sensació “d’embriagament” i que “transporta” al fidel a un estadi de percepció més “eteri”. A la vegada, Magí Nuet, per donar més articulació a l’obra, usa breument dels recursos que li permeten els diversos jocs melòdics (en mirall, en contraposició, etc...), així com també fa ús d’algunes dissonàncies. També utilitza cada cop intervencions més extenses que arriben a donar una sensació de més amplitud a mesura que avança l’obra i en va realçant les “virtuts” i “goigs” de Maria.

En aquesta composició, l’autor experimenta, amb cert èxit, amb la musicalització simbòlica de determinades idees o imatges, com ara la pròpia Anunciació de l’arcàngel a Maria, o la associació de Maria com a “porta caeli”, de manera que construeix un joc de sons de baix cap a dalt i viceversa en el primer cas, o suggereix una porta que s’obre dirigint els sons cap a dalt. A més d’aquests breus però interessants fragments i recursos, Nuet mostra una sòlida inventiva musical —que ja havia mostrat en la seva *Alma Redemptoris mater* amb els vint-i-vuit motius melòdico-rítmics sobre la paraula “Alma”—. Amb aquesta variabilitat motívica i la conjuminació de les diverses possibilitats estructurals en que s’ha dividit l’obra (per seccions del text, per compassos i per increment d’extensió dels *coros* en la interpretació), Magí Nuet es mostra com un autor compromès amb el seu temps i amb els canvis estètics i estructurals del barroc musical hispànic, panhispànic i europeu.



[6] - *Ave Regina caelorum*, a 10 (1696), de Gabriel Argany (fl. 1688-1716) [E: Bbc, M 1168, pp.735-737]. Aquesta antífona mariana està escrita a deu veus, en quatre cors més la part de l'*acompañamiento*, en disposició de partitura —com la resta de les composicions que conformen l'M 1168— i s'anota en format apaïsat (respecte a l'enquadració del volum)<sup>639</sup>.

Gabriel Argany exercí de mestre de capella a la catedral de Lleida (l'antiga Seu, o Seu Vella) en tres ocasions: la primera, entre 1690 i 1699; la segona, entre 1700 i 1707; i la tercera, entre 1715 i 1716. En aquesta darrera etapa el culte ja no es celebrava a la catedral lleidatana ja que aquesta es va veure obligada a tancar per imposició militar degut a la seva estratègica situació [dalt d'un elevat turó des d'on domina tota la plana lleidatana] l'any 1714 durant la guerra de Successió. Així doncs, les celebracions religioses que pertocaven a la catedral passaren a fer-se a l'església parroquial de Sant Llorenç, habilitada llavors com a catedral.

Com que la data que es troba a la partitura és la de 1696, molt probablement, l'antífona *Ave Regina caelorum* podria haver-se compostat [o haver estat copiada per part de mossèn Josep Segarra] segurament en la primera o potser en la segona etapa d'Argany com a mestre de capella a la catedral lleidatana<sup>640</sup>. Els anys de composició de les obres d'aquest autor que consten a les partitures verdunines són: **1696** [una obra a

---

<sup>639</sup> L'obra que precedeix a aquesta antífona al manuscrit verduní M 1168 és una *missa* a 9 veus [obra sense datar], amb *menestriles*, del mateix Gabriel Argany [pp.729-734], i referint-se a ell com a mestre de capella de la catedral de Lleida, i molt probablement a la seva primera estada a Lleida (1690-1699). Cal esmentar però, a tall de curiositat, que els dos folis posteriors a l'antífona d'Argany foren sostrets [pp.739-742], continuant després d'aquest buit, amb una *Lamentació* a 4 veus de Raimundo Marcos [pp.743-746] —desconec qualsevol dada sobre aquest compositor, tot i que al fons verduní d'ell només s'hi troba una missa a 6 veus [M 1168] i dues *Lamentacions* a 4 veus [una a l'M 1168 i l'altra a l'M 1637]—.

<sup>640</sup> Les obres que d'aquest autor s'han conservat al fons verduní són: a l'M 1168 [-*Missa*, a 10 veus (**1696**); -*Missa*, a 11 veus (igual que l'anterior però amb l'11a veu afegida); -*Missa*, a 9 veus; i -*Ave Regina*, a 10 veus (**1696**)]; a l'M 1637 [-*Missa*, a 11 veus (incompleta), ), M 1637-v-vii; -*Missa*, a 5 veus, ), M 1637-iv; -*Vespres*, a 11 veus, ), M 1637-v-vii; -*Magnificat*, a 11 veus (incomplet), M 1637-v-vii; -*Salve Regina*, a 10 veus (incomplet) ), M 1637-v]; i a l'M 1638 [-*Missa*, a 10 veus (**1701**); -*Missa de difunts*, a 8 veus (**1702**); -*Vespres*, a 11 veus; -*Salm de Vespres (Dixit Dominus)*, a 9 veus; -*Magnificat*, a 5 veus; -*Magnificat*, a 9 veus; i -*Magnificat*, a 11 veus].

l'M 1168, l'obra que aquí es tracta], **1701** i **1702** [corresponen a dues obres copiades a l'M 1638]<sup>641</sup>.

La primera data que es troba escrita —1696— s'escau de ple en la primera etapa d'Argany com a mestre de capella a la seu lleidatana; i com ja s'ha dit, l'obra es troba copiada al volum M 1168, aquest confeccionat a partir de 1691 i, possiblement, fins al 1701 o 1702, any aquest darrer que consta l'inici de la confecció del segon volum manuscrit del fons verduní [l'M 1638] i que és la continuació de l'M 1168. Tanmateix, es desconeix però si les obres datades en 1701 i 1702 —es troben copiades a l'M 1638— ben bé podrien estar escrites en la primera etapa d'Argany a Lleida, o bé, com a molt, en la segona. Ara bé, en aquest sentit coincideixen un seguit de circumstàncies que permeten barallar diverses possibilitats respecte a la data de composició: **1/ que les tres obres d'Argany de l'M 1168 arribessin al fons verduní a partir de 1696**<sup>642</sup>; aquest fet hauria estat possible, ja que, l'*Ave Regina caelorum* que aquí s'estudia, es troba inserida cap al final del volum manuscrit —un volum de 848 pàgines—, concretament, a les pàgines 735-737. Per tant, Segarra Colom inicià la confecció del volum el 1691 i el deuria acabar entre 1701 i 1702, quan inicia el segon volum; així doncs, bé podria ser que algunes de les obres d'Argany anessin arribant en una data més tardana de la de 1696. **2/ Que les set obres de Gabriel Argany copiades a l'M 1638 —només dues d'elles datades, una el 1701 i l'altra el 1702—**<sup>643</sup> *arribessin més tard a les mans de mossèn*

---

<sup>641</sup> No es pot saber amb exactitud si aquestes dates corresponen a la de composició, o bé a la de còpia per part de mossèn Josep Segarra i Colom. Ara bé, pel fet que algunes estiguin datades i altres no, bé es pot considerar que podrien correspondre a la data de composició; altrament, mossèn Segarra les hagués pogut datar totes, cosa que no va succeir.

<sup>642</sup> Això és: la *Missa* a 10 i 11 veus (1696) (pp.715-728), la *Missa* a 9 veus (sense datar) (pp.729-734), i l'*Ave Regina* en qüestió (sense datar) (pp.735-737).

<sup>643</sup> *Salm de Vespres (Dixit Dominus)*, a 9 veus (pp.49-54); *Magnificat*, a 9 veus (pp.54-59); *Missa de difunts*, a 8 veus (**1702**) (pp.69-76); *Missa*, a 10 veus (**1701**) (pp.162-176); *Vespres*, a 11 veus (pp.265-275); *Magnificat*, a 11 veus (275-281); i *Magnificat*, a 5 veus (pp.363-365). No deixa d'estranyar el fet que mossèn Josep Segarra no copiés les dues obres datades en ordre cronològic, ja que com es veu, primer copià la composició datada en 1702 abans de la composició datada el 1701. Aquest fet podria haver estat motivat per diverses raons que desconeixem, encara que es podrien apuntar, per exemple, l'ordre d'arribada de peces per a copiar que tingués Mn. Segarra (és a dir, que hauria sigut una còpia en certa mesura condicionada cronològicament per l'arribada de materials al copista), una cert disposició

*Josep Segarra*, i aquest les copiés al segon volum —l'M 1638, iniciat, com s'ha dit, l'any 1702—. **3/** *Que les obres d'Argany arribessin a mans del copista Segarra i Colom de manera conjunta* però que, pel fet de trobar-se unes —a l'M 1168— cap al final del primer volum, i les altres —a l'M 1638—, cap a l'inici del segon volum, i havent-les copiat de manera conjunta però veient el considerable gruix de l'M 1168 —848 pàgines—, Segarra optés per adherir-les al segon volum —l'M 1638— en lloc del primer. **4/** Despista però en bona mesura el fet que les obres d'Argany copiades a l'M 1168 estiguin copiades en disposició apaïsada, mentre que les copiades a l'M 1638 es troben unes en disposició vertical —*Salm de Vespres (Dixit Dominus)*, a 9 veus (pp.49-54); *Magnificat*, a 9 veus (pp.54-59); *Missa de difunts*, a 8 veus (**1702**) (pp.69-76) —, i la resta en disposició apaïsada —*Missa*, a 10 veus (**1701**) (pp.162-176); *Vespres*, a 11 veus (pp.265-275); *Magnificat*, a 11 veus (275-281); i *Magnificat*, a 5 veus (pp.363-365)—<sup>644</sup>.

Tot i així, com es pot veure, les obres copiades a l'M 1638 estan inserides al volum en quatre blocs o etapes, de la pàgina 49 a la 76, de la 162 a la 176, de la 265 a la 281, i de la pàgina 363 a la 365<sup>645</sup>. Tot plegat no hi ha gens de claror a la incògnita de

---

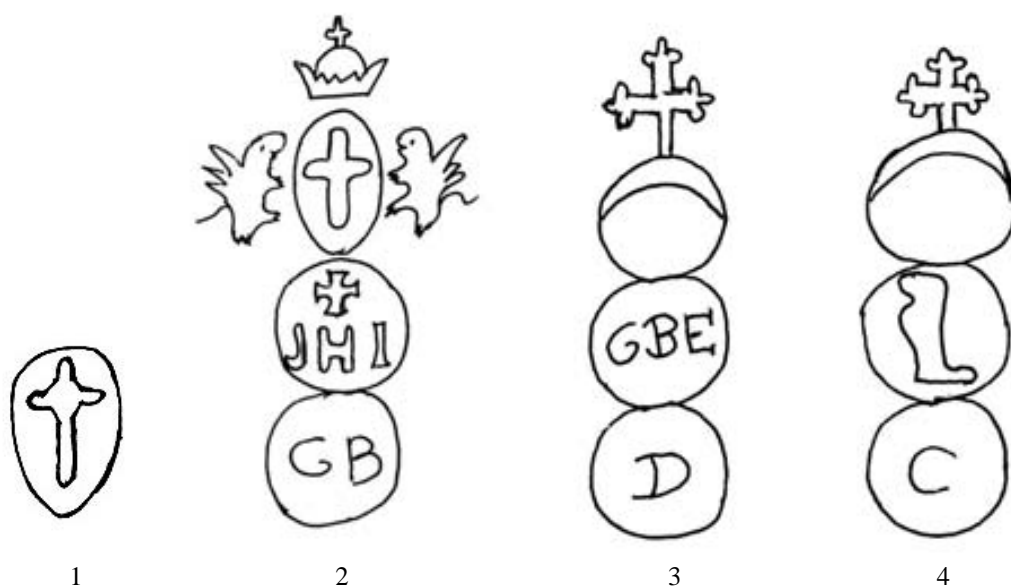
temàtica (i així, hauria copiat primer, per exemple, les misses, després les obres per a Setmana Santa, etc.), o, fins i tot, per una tria aleatòria per part del mateix Segarra (es pot suposar que tingués amuntegats els materials sobre la seva taula i els anés copiant a poc a poc...). En aquest darrer sentit, es podria col·legir que Segarra no hagués donat cap importància a l'ordre de còpia, és a dir, que no hagués fet una còpia classificada jeràrquicament.

<sup>644</sup> Sorprenen en bona mesura el fet que mossèn Josep Segarra anés copiant les composicions en diferent ordre —apaïsat i vertical— tenint present que totes elles anaven destinades a la confecció de —en principi— dos volums de música litúrgica, l'M 1168 i l'M 1638. Tenint en compte que el format dels dos volums és vertical i no apaïsat, el més lògic hagués estat que el copista hagués copiat les obres sempre en el mateix sentit, en aquest cas vertical, i així poder donar una uniformitat als dos volums musicals. Sobre aquesta qüestió vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.100-109 i pp.213-214.

<sup>645</sup> En el volum M 1638, els lligalls o quadernes que el conformen estan distribuïts de la següent manera: pp.1-70 i pp.71-145, en disposició vertical —les obres d'Argany es troben entre les pp.49 a 76—; p.146, 3n blanc; pp.147-224, pp.225-304, pp.305-349, apaïsades —les obres d'Argany es troben a les pp.162-176 i a les pp.265-281—; pp.350-355, retallades; p.356 i pp.357-444, en disposició apaïcada —aquí les obres d'Argany es troben a les pp.363-365—. En aquest sentit vegeu: -SALIS I CLOS, Josep M.: *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*. *Ob. cit.*, pp.213-214.

com deurien haver arribat les obres de Gabriel Argany a l'església verdunina, i ni tan sols en quina data foren composades.

Seguint en aquesta línia d'investigació, les marques d'aigua i filigranes que es troben representades en les composicions d'Argany, tampoc aporten gens de claror respecte a l'ordre de la còpia de les partitures. A la figura següent es presenten les filigranes que es troben a les obres d'Argany: la filigrana número 1 correspon a les dues misses —la de 10/11 veus (p.725), i la de 9 veus (pp.731 i 733) de l'M 1168—; la número 2 es troba a la *Missa de difunts* a 8 veus (pp.69, 71 i 73); la número 3 es troba a les *Vespres* a 11 veus (pp.265, 269, 273, 277 i 281); la número 4 es troba a la *Missa* a 10 veus (pp.163, 165, 171 i 173) i al *Magníficat* a 5 veus (p.365) —totes aquestes a l'M 1638—.



**Fig.243.** Filigranes i marques d'aigua.

Així doncs, partint de tot el que s'ha exposat, no es pot assegurar la data exacta en que fou escrita o copiada l'antifona *Ave Regina* de Gabriel Argany; tot i així, només se li pot deduir la data de manera aproximada.



A diferència de les dues antífones anteriors *Ave Regina caelorum*, aquesta obra de Gabriel Argany no es basa en la melodia gregoriana solemne, i s'aparta del que podia ser el “fet” habitual d'iniciar l'antífona amb l'incipit de la melodia gregoriana —com ja s'ha vist a l'inici de l'*Ave Regina caelorum* de Joan Prim i Magí Nuet—, com a recordatori, o com a base de la composició —*cantus firmus*—. En aquest sentit, val a dir que les obres d'aquests dos autors són anteriors a l'obra de Gabriel Argany (Joan Prim exercí la seva tasca musical a l'església verdunina entre 1650-1677, i Magí Nuet entre 1676 i 1679).



**Fig.244.** Inici de l'antífona, p.735.



**Fig.245.** Final de l'antífona, p.737.

El mode o to en que es troba escrita l'antífona és el 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa), o 8è to (segons Nassarre), això és, Do per natura i en claus altes, això és també el 5è to, aquest però pels tractadistes que d'entrada només n'accepten vuit. El fet que l'obra estigui anotada en claus altes per natura admet que

s'hagi hagut de transportar una cinquena descendent, és a dir, al to de Fa jònic —en el 6è to—. No obstant, les dues veus del *Coro 3º* —*Tiple* i *Bajo*—, a la font original estan escrites en claus baixes, amb un bemoll al Si, això és en el to de Fa (per a instruments transpositors afinats en Fa, com ara, les xeremies). Aquestes parts no ha calgut transportar-les ja que el to resultant és el mateix que el de la transcripció. Altrament, la part del *Bajo* del *Coro 4º* i l'*acompañamiento*, estan escrites amb dos bemolls a l'armadura —a les notes Si i Mi— i en clau de Fa en quarta línia —en Si bemoll jònic— (això és per a instruments afinats un “punt alt” respecte a les veus —és a dir, en Re—, per tant doncs, s'anotaran un “punt baix” respecte a aquestes veus, què, com que s'anoten sense alteracions —és a dir, en Do—, obliguen a que aquests instruments s'anotin en Si b —és a dir, amb dos bemolls—). En aquest cas, i per igualar-lo al to de la transcripció, ha calgut transportar-lo una quarta baixa —a Fa jònic—.

El fet que el *Coro 3º* a la font estigui escrit amb un bemoll es podria entendre com que es tracta de dues parts vocals destinades, a més de les dues veus humanes que consta a la font —*Tiple* i *Bajo*—, per a dues parts instrumentals transpositores —possiblement xeremies—.

Les parts en que està escrita l'obra es distribueixen de la següent manera: *Coro 1º* [*Tiple* i *Tenor*], *Coro 2º* [*Alto* i *Tenor*], *Coro 3º* [*tiple* i *bajo*], *Coro 4º* [*Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *bajo*], i l'*acompañamiento* del baix continu. Aquesta és una distribució a quatre *coros*, en 2 - 2 - 2 i 4 parts. Cal dir però que, dins el que podia ser “habitual” en la distribució dels cors en les obres policorals, sembla ser que la composició no segueix aquesta “habitualitat”. En aquest sentit, el tractadista aragonès Pablo Nassarre manifesta que quan es tracta de 10 veus, aquestes estan distribuïdes en tres cors, això és 2 veus el primer cor, 4 el segon cor i 4 veus també el tercer cor, i no tal i com ho fa Gabriel

Argany (2 veus al primer cor, 2 al segon, 2 al tercer i 4 al quart cor)<sup>646</sup>. Tot i així, el mateix Nassarre esmenta que en la distribució de les parts també hi cap una certa diversitat, deixant a lliure albir del compositor aquest aspecte<sup>647</sup>.

En la present antífona, Gabriel Argany n'estructura les diverses parts que intervenen en cada cor de manera ben organitzada, cercant un equilibri sonor i estructural ben elaborat —això és 2 - 2 - 2 - 4—.

Argany, en la seva antífona presenta dos solistes al *Coro 1º*, dos solistes més al *Coro 2º*, dos solistes més al *Coro 3º*, i la resta a quatre veus i que, en certa manera, les veus o parts dels *Coro 2º* —*Alto* i *Tenor*— (veus) i *Coro 3º* —*tiple* i *bajo*— (instruments), si les adicionéssim en un sol cor vindrien a ser com les parts solístiques d'un *Coro 2º* —és a dir, *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*—, en el fons, tal i com ho planteja Pablo Nassarre en la seva obra. Però la diferència entre la distribució de Nassarre i la d'Argany rau en el paper i en la interpretació de cadascuna de les veus o parts dintre del

---

<sup>646</sup> A l'antífona *Ave Regina caelorum* de Magí Nuet, ja s'ha citat la manera de poder disposar les veus en les composicions a *cant d'orgue* segons fray Pablo Nassarre; en concret, i sobre el cas que aquí ens ocupa, l'antífona a deu veus, vegeu el que aquest tractadista aragonès argumenta: "Todas las composiciones que son à mas de à quatro, ordinariamente se dividen en Coros distintos. [...] **las de diez [voces], dos voces en el primer Coro, quatro, assi en el segundo, como en el tercero.** Vegeu: - NASSARRE, Pablo: *Segunda parte de la Escuela Musica. Ob. cit., Libro III, Capitulo XII*, p.331. En aquest sentit, un segle abans, el tractadista Pedro Cerone en la seva extensa obra havia citat: "Acontecera aueces componer Psalmodias, Motetes ò Missas, en una manera llamada en Italia *Musica à dialogo*, ò *Chori Spezzati*, que tanto es como à dezir, Musica a Choros diuididos ò apartados. Esta manera de cantar *ab antiquo* se usua, y oy dia se usa mucho, y mas que en otras partes à Venecia: de quien las otras Ciudades dependieron hacer lo mismo. Semejantes composiciones *son diuididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinariamente en tres, en quatro, y aueces en mas Choros. *En cada Choro de ordinario cantan quatro bozes*, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solamente con tres, y aueces con con cinco bozes. *Las partes de los Choros ordenariamente son bozes comunes*, mas extraordinariamente se suele hazer un Choro de voces pares, y auezes de voces pueriles. *El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado*, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores pieças, y los mas diestros Cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser grave, sonoro, lleno, y de mucha magestad. *El primer Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas*: el segundo se tañe con un concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple i Baxo, para que expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte i acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantase lleno y à turba, tanto mas perfeto será el Choro". Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica theorica y practica. Ob. cit.*, pp.675-676.

<sup>647</sup> En aquest sentit, Nassarre cita: "**Todas las composiciones de musica, según el numero de voces à que fueren, se diferencian unas de otras en quanto à disposición y ordinacion de ellas**". Vegeu: - NASSARRE, Pablo: *Segunda parte de la Escuela Musica. Ob. cit., Libro III, Capitulo XII*, p.329.

seu *Coro*, i a la vegada, dins de la textura de l'obra. En aquest sentit, es veu clarament que els *Coros* 2<sup>o</sup> i 3<sup>o</sup> de l'antífona d'Argany no han estat concebuts com un "sol" *coro*, sinó com **dues entitats ben diferenciades entre elles** [un cor de veus i un cor d'instruments], com a **dos elements amb personalitat pròpia** que coincideixen i es distancien de la resta dels *coros* que conformen l'antífona. En la composició Argany tracta als tres primers cors de manera similar, com si es tractessin de tres "personatges" —o sis, dos per cada cor— ben diferenciats que van omplint tota l'escena —el transcurs de l'obra—, mentre que el darrer cor —*Coro* 4<sup>o</sup>— es limita a fer senzilles respostes —com a molt, de tres compassos d'extensió—, com si es tractés d'un "eco" o un cor fora de l'escena, un cor "en off", o un cor grec (similar als de les tragèdies gregues) —una veu impersonal, com un "ésser eteri" que es manifesta, un esperit que incideix en els recordatoris principals i importants del missatge, rubricant "allò" que ha de romandre a la memòria del fidel—; una clara al·lusió al teatre barroc del segle XVII i la seva pràctica<sup>648</sup>.

En el fons, la composició esdevé, fent una clara al·lusió l'obra calderoniana, en un "Gran Teatre del Món", on els diàlegs, les interpel·lacions dels cors, i l'espai "escènic" del temple on aquests es troben situats —tribuna de l'orgue, galeria o trifori, capelles, presbiteri, cor capitular, cor alt, etc.—, col·laboren a transmetre el missatge doctrinal sota el prisma litúrgic contrareformista del moment, i per descomptat, del missatge redempcionista marià. Aquí, els personatges —cors o parts que dialoguen i

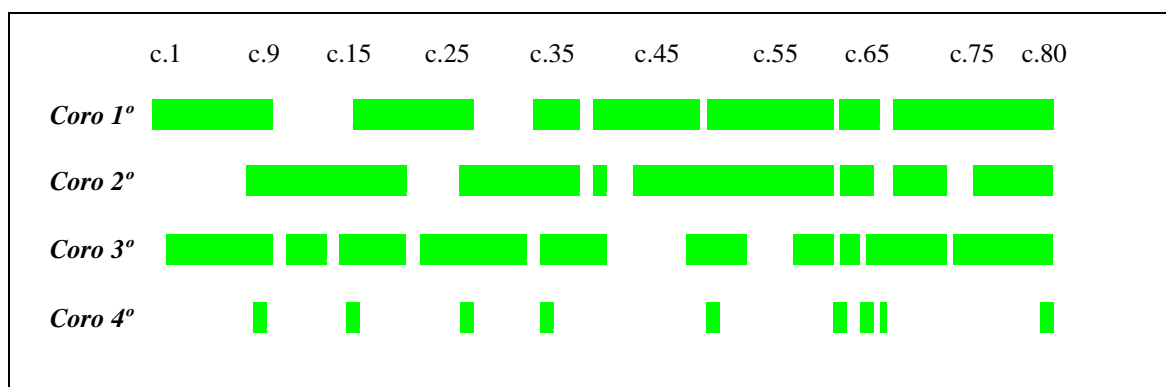
---

<sup>648</sup> El que Miquel Querol determina com a "ley del contraste de la masa sonora o principio de policoralidad" i l'ús de diversos cors "para conseguir efectos de claro-oscuro en la expresión musical y en los diálogos de los coros, perfectamente comparables a los del teatro español de la misma época". Sobre aquest aspecte, vegeu: -QUEROL, Miguel: *Polifonia Policoral Litúrgica. Ob. cit.*, p.XIII. Referent als cors en les obres teatrals del barroc hispànic, i més concretament sobre les obres de Pedro Calderón de la Barca, Miquel Querol manifesta: "La mayor parte de veces el coro en el teatro calderoniano canta en «off» fuera de la escena, como una voz impersonal de un ser que aconseja, recuerda, amenaza, incita, etc. o como la voz, también impersonal del destino". Redundant en el "paper" teatral dels cors, Querol cita també: "Constituye un ejemplo de cómo Calderón confía al coro la misión de grabar, en el ánimo de los actores que representan y en el público que escucha, la sentencia o moraleja que deberán recordar y tener presente". Vegeu: -QUEROL I GABALDÁ, Miguel: *Teatro Musical de Calderón*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XXXIX", "Música Barroca Española VI", 1981, p.13.

intervenen— amb el seu caràcter litúrgic i devocional, esdevenen com els personatges dels actes sacramentals —com el “Gran Teatre del Món” i el “Gran Mercat del Món”—, *impersonals, abstractes*, com una “essència”, un “esperit”: l’*Autor*, el *Món*, la *Discreció*, la *Bellesa*, la *Fe*, la *Gràcia*, la *Fama*, el *Ric*, el *Pobre...*<sup>649</sup>.

Al gràfic següent es poden veure els diàlegs i les intervencions dels quatre cors i les successions de les diverses entrades. Vegeu la destacada importància a nivell d’intervencions dels tres primers *coros* enfront del *Coro 4º*, el qual intervé brevíssimament i només en els finals de les frases, i que, tal i com s’ha dit, sembla tenir tan sols un paper “d’eco”, de veu en “off” i / o de manera “impersonal”.

**Gràfic 24**



Observant el gràfic anterior es pot veure una clara diferenciació entre les diverses intervencions dels quatre *coros*. Això és: entre el *Coro 1º* i el *Coro 2º*, un cert diàleg vocal, responent-se, interpelant-se i reforçant-se entre ells; el *Coro 3º* —la part instrumental— presenta una participació de manera “atomitzada” però gairebé constant i periòdica, i independentment dels altres dos *coros*; i el *Coro 4º* presenta un tractament en intervencions molts breus i de manera “atomitzada” també, presentant un aspecte de

<sup>649</sup> Vegeu: -CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2001.

reforç “massiu”, fent ecos o “tutti”, i en la primera meitat de l’obra de manera periòdica. Així doncs, els quatre *coros* es presenten dins d’un dens bloc sonor distribuït en diversos plans i amb una identitat pròpia entre ells però que a la vegada es complementen reforçant i condensant el text de l’antífona.

En el gràfic es pot veure també que els tres primers *coros* segueixen un ritme d’intervencions diferents entre ells, com si es tractés —tal i com ja s’ha dit— d’un diàleg de diferents personatges que narren, es relacionen, s’interpel·len entre ells i fan evolucionar i avançar l’obra. En aquest cas, es tracta d’uns cors que, situats i espaiats dins el temple aportaven una sensació d’omnipresència escènica i musical que en realçava el sentit religiós i teològic del text. A la vegada, el fet de disposar els cors de manera separada o distanciada, comportava que, en haver-hi un nombre destacat de veus o parts en quatre cors, aquests es sentissin de manera separada i amb una certa independència, omplint però tot el volum del temple, el fidel oient es veia envoltat de música i de missatge religiós.

El fet però, de que hi hagués un nombre elevat de veus o parts en el conjunt de l’obra, comportava que calgués duplicar algunes notes, i que aquestes duplicacions conduïssin a crear intervals o moviments paral·lels entre les veus, uns moviments poc acceptats. Així doncs, en aquest sentit, si els cors estaven separats o espaiats, alguns intervals, dissonàncies, moviments paral·lels, etc., passaven, en certa manera, més amagades o desapercebudes a oïda dels més entesos ja que aquesta sensació d’interval poc acceptats, o tal com es diu, de “buenas reglas”, en els més llecs, musicalment parlant, com deuriem ser la gran majoria dels fidels, poc els deuria afectar<sup>650</sup>.

---

<sup>650</sup> En aquest sentit, i fent referència expressa a “Cantar en Dialogo”, el tractadista Pedro Cerone, manifesta: “En quanto a cantar, *adviertan que los Choros cantan auezes*, es a saber quando vno y quando otro; respondiendose el vno al otro, à guisa de Dialogo, cada dos, tres, quatro ò mas compases; y auezes (según el proposito) cantan todos los Choros, sean quantos quisieren: particularmente en fin, adonde juntamente todas las partes echan su resto: las quales variedades causan gran gusto, y son de mucha satisfacion. Y porque los Choros se ponen algun tanto apartados, adviertan los Compositores (para que no

L'antífona s'inicia amb el signe de compàs de mig cercle, "C" (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) —2/2 en la transcripció de l'obra, considerant que hi entra una *semibreu* per compàs—, passant al compàs 19 de la transcripció—al signe de "C3/2" —*compàs de proporció menor*<sup>651</sup>—

---

se oyga Dissonancia en ninguno d'ellos) de ordenar de tal manera la Composición, *que en aquellos llenos cada Choro de por si, sea consonante y regulado*; es a sauer, que las partes de un Choro sean en tal modo ordenadas, como si fueran compuestas solo à quatro bozes, sin considerar los otros Choros, à lo que toca para el sostenimiento de su propio Choro. Tiniendo però cuenta en ordenar las partes, que entre ellas acuerden y no aya dissonancia ninguna; aunque aya de auer algun passo contra las buenas reglas. Porque ordenados los Choros en tal manera, cada qual por si se podrá cantar à parte, por quanto no se oyra cosa, que ofenda al sentido. Esta advertencia no es de despreciar, porque es de mucha comodidad para semejantes Composiciones: *el qual modo à sido inuentado y puesto en uso del Eccellentissimo Adriano Vuilaert*, que fue Maestro de Capilla de la Ilustrísima Señoría de Venecia, cerca de los años de nuestra saluacion de 1560". Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica teórica... Ob. cit.*, p.676. Sobre aquest aspecte, fray Pablo Nassarre esmenta: "Pero para mayor numero [a més de vuit veus], sobre un movimiento, ù otro de el *Baxo*, pueden tener cabimiento à nueve, ò à diez, sin poderse ejecutar los *Vnisonus*, en que es preciso las mas vezes el encuentro. Y aun por esto los Compositores Italianos, como he dicho muchas vezes, no exceden de à quatro sus composiciones, y quando es necesario juntarse todos los Coros, aunque sean cinco, ò seis, cantan una misma musica. Dàn razon, que para el que no entiende, lo mismo es que canten los Coros duplicados, ò triplicados, que si cantaran diferentemente las voces. Y no tiene duda en que es assi, pues de cualquier modo que sea, no dexan de estar las consonancias dobladas, ò triplicadas. De el modo que se compone en España, solo tiene la diferencia, que la voz que dobla la *octava* en una consonancia, en otra dobla la *quinta*, ò la *tercera*, etc. Aunque es verdad que el ordenar las voces de modo que canten diferente unas de otras, como se practica en nuestra Nacion, es de mas habilidad. Ya he dicho en varias partes, que hay algunos Maestros, que hasta ocho voces las disponen que canten con diferencia una de otras, pero en exceder de este numero, hazen que canten una misma musica todas aquellas voces que son mas de ocho: no son de tanto trabajo las composiciones pero no suenan peor. Fundanse los que son de este sentir, en que quando las composiciones son a doze, ò à mayor numero, no se ejecutan los encuentros de unas con otras en las consonancias, y que pues los ha de aver de cualquier modo, importa poco que canten un tercer Coro en *octavas* del primero, ò el cuarto al mismo tiempo que el segundo, &c. y especialmente quando las Obras son a à diez y seis, ò à veinte, que no tienen lugar sobre los movimientos de *Baxo* todas, sino cantan algunas en *octavas*. Otros disponen sus composiciones de tal modo, que aunque sean à veinte voces, las ordenan sin dár dos *octavas* una con otra. No puedo dexar de aderecer à este dictamen, porque sè por experiencia, que quando se ordenan de este modo, disponiendo los Coros, como diré, son mucho mas armoniosas las composiciones". Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Segunda parte de la Escuela Musica. Ob. cit.*, *Libro III, Capitulo XII*, p.329.

<sup>651</sup> Sobre aquest compàs, el tractadista Pablo Nassarre, esmenta: "En este tiempo [*proporción menor*] (segun comunmente se usa) son todas las figuras imperfectas, menos la *semibreve*, que ora sea por abuso, como quiere Lorente, ò por regla es perfecta. Tiene el valor siguiente todas, la *maxima* de ocho *compases*, la *longa* de quatro, la *breve* vale dos, la *semibreve* uno, tres *minimas* entran en un compàs, seis *semiminimas* (aunque se pintan como corcheas) y doze *corcheas*, aunque figuradas como *semicorcheas*. Este tiempo, para estar propiamente figurado, avia de ser con un puntillo dentro del semicirculo, en la



forma que aqui se vè.  Este es el modo, con que declara ser la prolacion perfecta, que es lo mismo, que ser ternario el *semibreve*, valiendo tres *minimas*, pero aviendo dexado de usar esta modo de señal, se


figura ordinariamente de esta,  no puedo dexar de dezir, que es corruptela este modo de figurarle, porque aunque dan por razon algunos, que el tres significa ser el *semibreve* ternario, y el dos, que el *breve* es binario, no dexa de ser confusa esta figuracion, è impropia; porque solo el circulo, ò semicirculo, es sola la señal, que haze relacion a la *breve*, segun la observacion antigua de todos los Musicos. Yà considero pueden responder, que estos dos numeros *ternario*, y *binario* declaran estar en proporcion *sexquialtera*; este tiempo respecto al *compasillo*, digo, que aunque es assi, que significan estos dos numeros la proporcion *sexquialtera*; pero no corresponden todas las figuras; porque las figuras mayores

corresponent-hi tres *mínimes* per compàs, esdevenint a la transcripció el trencat 3/2; i retornant posteriorment al compàs “C” —compàs 71 de la transcripció— arribant així fins al final de l’obra. En aquesta composició es veu la dualitat del compàs “C” enfront del “C3/2”, o el que seria el mateix: dues *mínimes* en “C”, *versus* tres *mínimes* en “C3/2”, tornant altre cop a “C” amb dues *mínimes*, però aquest cop es presenta en valors de *semimínimes*. Això és:



Aquests canvis en el pols mètric —2 / 3 / 4— produeixen un efecte de canvi en l’accentuació, de dislocament mètric, que, a la vegada, provoquen una sensació fictícia de canvi pel que fa a la velocitat: així, quan es passa del binari al ternari, es produeix una major densitat de notes, encara que cada compàs triga el mateix que abans, la qual cosa fa sentir una major velocitat; i de la mateixa manera, al contrari. Això succeeix quan el canvi de compàs, comporta una mateixa figura com a unitat de temps (de pols): és a dir, quan al binari la unitat és per exemple la mínima, i canviem al ternari també amb la mínima com a unitat de pols. Però, quan, per exemple, passem d’una unitat de

---

están en proporción igual con la de *compasillo*, aunque las quatro menores están en proporción *sexquialtera*, y estando los dos números solos sin señal de tiempo, dãn à entender, qué todas las figuras avian de estar en dicha proporción *sexquialtera*, y según el uso no lo están las quatro mayores. Mas propia, y clara fuera esta señal, si se figurara con el *semicirculo*, y los dos números assi;  llevando el *semicirculo*, declara ser la *breve* imperfecta, y que lo sean la *longa*, y la *maxima*, también se conoce por la falta de los señales, que las hazen perfectas. [...] que muchos en estos tiempos también figuran la *Proporción* menor del modo último, que he dicho, que es con la *C*, y con los dos números, y aunque no es el modo mas propio de senyalar este tiempo; pero lo es mas con el *semicirculo*, que con los números solos. [...] no puede aver *semibreve* perfecto sin señal de prolacion, cuyo señal es (como dexó dicho) el puntillo dentro de la *C*; pero pasando por uso comun, de que el número ternario supla el *puntillo*, basta con que esté solo, como no falte *semicirculo*, y estando de este modo, las quatro figuras mayores están en proporción igual, como he dicho arriba, y comparadas con el *compasillo*, y las quatro menores en proporción *sexquialtera*”. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música... Ob. cit.*, 1a parte, libro III, cap.VI, pp.240-241. A més de l’exposat, el tractadista Andrés Lorente, en la seva obra *El Por qué de la Música*, esmenta: “Advirtiendo que en este Tiempo de Proporción menor, se cantan tres Mínimas en un compas; la una es al dar, y las dos al alçar (esto a diferencia de la proporción mayor, que en ella se cantan dos Semibreves al dar del compas y uno al alçar) porque sea la cantoria mas alegre, y ligera, por quanto de ordinario este Tiempo de Proporción menor, es el que mas se exercita en los Villancicos, y Musicas de alegría, y regozijo; esto es según el comun uso; que según razon auia de cantarse una Mínima al dar del compas, pronunciando inmediatamente la segunda, y la tercera minima, al alçar”. Vegeu: -LORENTE, Andrés: *El Por qué de la Música. Ob. cit.*, pp.165-166.



pols a la mínima, a una altra a la semínima (o a qualsevol altra figura), la relació entre compassos canvia; i per tant, en aquest últim cas, s’ha d’esbrinar si un compàs dels anteriors, equival a un dels nous, o a dos, etc. (ja que, òbviament, no és possible fraccionar els compassos). I tot això, considerant que les fonts no aporten línies divisòries i què, per tant, l’afegit d’aquestes es una tasca de la transcripció musicològica actual, i que aquestes línies afegides, s’han de considerar d’una manera flexible (no com avui s’entenen les barres divisòries, sinó més aviat, com a pistes estructurals).

En el present cas, l’obra canvia des del ternari a anotar 4 figures per compàs, arribant als sis darrers compassos (compassos 75 a 80) —amb el signe de compàs “C”—, i canviant el valor de les figures, passant-les a més llargues (*semimínimes - mínimes - semibreu*), arribant, així, al darrer compàs amb la figura més llarga, de manera que es suggereix un *ritardando* final (en un recurs que, donat que encara no existia com a tal el terme associat al concepte de *ritardando*, sembla ser un procediment senzill, però ben interessant, per imaginatiu). Això és:



Els àmbits melòdics de les parts o veus que intervenen a l’antífona de Gabriel

Argany són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple:</i>	Sol 3 -La 4	Do 3 - Re 4	novena major
<i>Tenor:</i>	Re 2 - La 3	Sol 1 - Re 3	dotzena justa
<b>Coro 2º</b>			
<i>Alto :</i>	Do 3 - Re 4	Fa 2 - Sol 3	novena major
<i>Tenor:</i>	Do 2 - La 3	Fa 1 - Re 3	tretzena major
<b>Coro 3º</b>			
<i>Tiple:</i>	Mi 3 - La 4	Mi 3 - La 4	onzena justa
<i>Bajo:</i>	Fa 1 - Si b 2	Fa 1 - Si b 2	onzena justa
<b>Coro 4º</b>			

<i>Tiple:</i>	La 3 - Sol 4	Re 3 - Do 4	setena major
<i>Alto :</i>	Re 3 - Sib 3	Sol 2 - Mi 3	sisena menor
<i>Tenor:</i>	Sol 2 - Sol 3	Do 2 - Do 3	vuitena justa
<i>Bajo:</i>	Mi b 1 - Do 3	Si b -1 - Sol 2	tretzena major
<i>acompañamiento:</i>	Mi b 1 - Si b 2	Si b -1 - Fa 2	dotzena justa

Les tessitures que en troben en aquesta composició es presenten de manera més ampla que les tessitures exposades en les antífoes anteriors —sobretot pel que respecta a les dels autors verdunins, Joan Prim i Magí Nuet, autors que composaren les seves obres per a la capella musical verdunina, una capella amb uns recursos musicals i vocals no massa extensos, com ja s’ha dit—, en aquest sentit es denota una composició més “d’efecte” més pomposa, més d’espectacle, de més teatralitat. De ben segur que Gabriel Argany degué compondre l’antifona *Ave Regina* per la capella musical de la catedral de Lleida —la Seu Vella—, on les possibilitats vocals i instrumentals eren, sens dubte, molt superiors a les de l’església verdunina, fet aquest que es denota clarament observant els àmbits i l’extensió sonora de les parts que intervenen a l’obra<sup>652</sup>.

Observant les tessitures de les parts que intervenen a l’obra es pot veure un cert equilibri o proximitat sonora entre les veus de cadascun dels *coros*, sobretot, dels tres primers: *Coro 1º*, novena major i dotzena justa; *Coro 2º*, novena major i tretzena major; i *Coro 3º*, dues onzenes justes. En els dos primers *coros*, de les dues veus que les conformen —*Tiple* i *Tenor*, i *Alto* i *Tenor*—, són les parts dels *Tenors* qui tenen la tessitura més àmplia —una dotzena justa i una tretzena major, unes tessitures que requerien uns bons cantors—, mentre que les parts de *Tiple* i *Alto* —unes parts

---

<sup>652</sup> A la catedral de Lleida, i durant les dues primeres estades de Gabriel Argany com a mestre de capella a aquest centre —1690-1699 i 1700-1707—, hi exerciren la seva tasca musical un cert nombre de, mestres de capella, organistes, cantors, músics. Dels cantors i músics que de moment es té constància, foren: com a *tiple*, Jaume Forcada, (1693-1696); *contralts*, Sebastià Romero (1690-1693), Serra (1692-1698), Manuel Gallart (1693), Manuel Clement (1693-1694), Francesc Argenté (1697) i Josep Segura (1698); com a *tenors*, Josep Boix (1691-1697), Joan Baltasar Cortés (1698); com a cantors, Francesc Morell (1694); *baixonistes*, Joan Sabater (1691-1701), Torres (1692); com a *corneta*, Francesc Serrat (1696-1700). I com a organistes: Joan Guillen (1691), Joaquim Robles (1691-1693), Joan Ciurana (1691-1694), Pere Vidal (1696-1700) i Francesc Vidal (1699-1707). Vegeu: -ALONSO GARCIA, Gabriel: *Los maestros de “la Seu Vella de Lleida” y sus colaboradores*. Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1976, pp.384-385.

destinades per a als infants o noiets cantors de la capella— tenen ambdues una novena major. Tanmateix, el *Coro 3º* —*Tiple* i *Bajo*— tenen la mateixa distància les dues veus, una onzena justa. No obstant, és el *Coro 4º* el que presenta una major diversitat entre les seves veus: una setena major la part del *Tiple*, una sisena menor l'*Alto*, una vuitena justa el *Tenor*, i una tretzena major el *bajo* instrumental. Pel que fa a l'àmbit de l'*acompañamiento*, aquest és d'una dotzena justa.

A la taula següent es presenten els àmbits de les parts que intervenen a l'obra. D'aquesta taula se'n pot treure diversos aspectes de la relació de les veus i parts que conformen la composició: **1/** que les parts dels *coros 1º* i *2º* tenen àmbits pràcticament idèntics (una novena major el *Tiple* i dotzena justa el *Tenor*, al *Coro 1º*; i una novena major a l'*Alto* i una tretzena major al *Tenor*, al *Coro 2º*), fet que indica una similitud pel que fa a les distàncies intervàliques extremes. **2/** que en el *Coro 2º*, l'àmbit de la part de l'*Alto* és prou considerable, una novena major. Això ve a indicat que l'*alto* de la capella musical de Gabriel Argany disposava d'un destacable registre sonor. **3/** que el *Tenor* del *Coro 2º* supera l'àmbit del *Tenor* del *Coro 1º*, en aquest cas però pel que fa a la part dels greus. (Aquest fet suggereix que la composició no es concep de manera jeràrquica entre els cors, sinó que aquests cors combinen, de manera més o menys equilibrada, les veus i instruments de que es disposa, segons les seves capacitats i aptituds tècniques, tot barrejant entre els diversos cors, els millors intèrprets amb altres de menys qualitat per tal d'obtenir un resultat homogeni i que s'adapti bé a les exigències concretes de la composició en qüestió). **4/** que en el *Coro 3º* les distàncies entre les dues veus que el conformen —*Tiple* i *Bajo*— són idèntiques, una 11a justa. Ara bé, la part del *Tiple* d'aquest *coro* té un àmbit més extens que la part del *Tiple* del *Coro 1º*, concretament una quarta més alta. **5/** pel que fa a la part del *Bajo* del *Coro 4º*, aquest té una tessitura més ampla que el *Bajo* del *Coro 3º*. **6/** així doncs es pot veure que, en alguns aspectes,

les tessitures dels cors són més àmplies a mesura que es troben els cors situats en un espai més baix de la partitura —el *Coro 2º* més baix que el *Coro 1º*; el *Coro 3º* més baix que el *Coro 1º*; el *Coro 4º* més baix que el *Coro 3º*—. Tot això, segurament, associat amb els diferents llocs on s'emplaçaven els cors al temple en el moment de l'execució musical.

**Taula 31**

	<i>Coro 1º</i>	<i>Coro 2º</i>	<i>Coro 3º</i>	<i>Coro 4º</i>	<i>acompañamiento</i>
<i>Tiple</i>	9a major Do 3 - Re 4	-	11a justa Mi 3 - La 4	7a major Re 3 - Do 4	-
<i>Alto</i>	-	9a major Fa 2 - Sol 3	-	6a menor Sol 2 - Mi 3	-
<i>Tenor</i>	12a justa Sol 1 - Re 3	13a major Fa 1 - Re 3	-	8a justa Do 2 - Do 3	-
<i>Bajo</i>	-	-	11a justa Fa 1 - Si b 2	13a major Si b -1 - Sol 2	-
<i>acompañamiento</i>	-	-	-	-	12a justa Si b -1 - Fa 2

A la transcripció, les tessitures o àmbits d'algunes de les parts presenten una certa problemàtica per als intèrprets, això és degut a que es tracta de notes extremes, de vegades massa greus o fins i tot, massa agudes. És el cas del *Tenor* del *Coro 1º* i del *Coro 2º*, que a la transcripció es presenta com un Sol 1 i un Fa 1 respectivament. Cal considerar que, aquesta altura, considerada des dels patrons vocals actuals, més aviat correspondria a la veu d'un *Baix* que a la d'un *Tenor*. Aquest fet es podria entendre degut a que no hi hagués un *Bajo* vocal (executant-se aquest darrer de manera instrumental, encara que hi afegís text), sinó que és la part del *Tenor* qui compleix la funció del *Bajo* (essent, així, una mena de “Bajete”, o el que es reconeix en l'actualitat com a Baríton). En el mateix cas es troba la part de l'*Alto* del *Coro 2º*, que, en la

transcripció arriba fins al Fa 2, un poc greu també (però, en aquest cas, s'ha de tenir en compte que la part de *l'Alto* anava destinada a la veu d'un home). Per contra, la tessitura del *Tiple* del *Coro 3º* esdevé un poc alta a la transcripció, un La 4, fet que no seria destacable si no hi hagués una considerable distància entre els àmbits d'aquesta veu i la del *Bajo* (probablement instrumental) del seu mateix cor (això és: Mi 3-La 4 el *Tiple*, i Fa 1-Si b 2, el *Bajo*). Fins i tot, es podria pensar en que aquest cor incorporés al millor dels seus cantors Tiples (un minyó, o, fins i tot, un cantor capó), o, fins i tot, que aquesta part hagués estat interpretada, també, per un instrument de tessitura tiple, com ara una corneta, una xeremia o un baixonet. Pel que fa al *Coro 4º* en destaca la part del *Bajo* —aquest també probablement instrumental—, on la seva tessitura més greu és la de Si b<sub>-1</sub>.

A raó del que s'ha exposat, sembla que les tessitures de les parts són “relativament” greus, sobretot, les parts dels *tenors* dels *Coros 1º* i *2º*, de *l'Alto* dels *Coros 2º* i *4º*; així com també esdevé greu el *Bajo* del *Coro 4º* —segurament una part instrumental—. Les tessitures de les parts que anota la font, de vegades uan mica forçades, porten a pensar que no seria gens estrany que aquesta composició hagués estat escrita pensant en aquesta dualitat (veu / instrument), entenen aquesta doble possibilitat interpretativa com un recurs usat sobradament en l'època que s'està tractant, finals del segle XVII.

Pel que fa a l'*acompañamiento*, aquest té pràcticament la mateixa tessitura que el *Bajo* del *Coro 4º* —a la transcripció, de Si b<sub>-1</sub> a Fa 2 l'*acompañamiento*, i de Si b<sub>-1</sub> a Sol 2 a la part del *Bajo*—, fet aquest què, juntament amb el que s'ha exposat més amunt, dóna peu a entendre que, aquest darrer —*Bajo*— es podria tractar també d'una part instrumental, un baixó molt possiblement<sup>653</sup>.

---

<sup>653</sup> La veu del *baix* no era una veu molt utilitzada en les capelles musicals religioses a l'època del barroc musical hispànic. Luis Antonio González Marín esmenta al respecte: “Se registra una casi absoluta

Referent als xifrats (intervàlics) sota la part de l'*acompanyamiento*, s'hi troben: un 6 sota la nota Fa —compàs 5 de la transcripció— (en tractar-se d'un baix amb una sisena a sobre —la nota Re—, aquesta nota no hi apareix, per tant, es tracta d'una sisena que resta a la partitura però que es ha de ser interpretada per l'organista en el moment de l'execució de l'obra). També es troba un 6 sobre la nota Fa, al compàs 15; també un 6 sota les notes Si b i Mi —cc.19 i 21—; un b3 (és a dir, un 3b) sota la nota Do —cc.51 i 53—; i al compàs 59, el baix du el xifrat de becaire 3 (o sigui, 3 becaire) sota la nota Do. És a dir, que tots aquests xifrats es redueixen només a consonàncies, molt senzilles, de terceres i sisenes.

A la vegada, en els compassos 72 i 75, i ja preparant la conclusió de l'obra, es troba sota de les notes —i en valor de *semibreus*— Sol - Do - Fa - Sib —una successió de cinquenes—, i on cadascuna de les *semibreus* li correspon un doble xifrat, en aquest cas s'hi troba el xifrat 4 - 7 (sota el Sol), 4 - 7 (sota el Do), 4 - 7 (sota el Fa) i 4 - 6 (sota el Si b). En aquest cas es troben dos casos interessants, ja que, en el primer cas (4-7), es tracta d'una dissonància que no resol, com caldria, en una consonància (segurament, com un retard que aniria a la tercera), sinó que es tracta d'una dissonància que va fins una altra dissonància (en aquest cas, una setena), en un procediment que, a més, Argany repeteix fins a tres vegades seguides, la qual cosa indica clarament el seu interès en remarcar aquest passatge, novador per la seva època i context. Aquest traç ens

---

escasez de bajos. No existe en el XVII el puesto de bajo de capilla, sino que va asociado al de sochantre (entonador y director del *coro*, esto es, del canto llano), aunque parece que éstos lo ejercían sólo muy ocasionalmente. Casi todas las partes de bajo en las obras donde lo hay (como he dicho, en obras a cuatro, generalmente el papel de fundamento lo lleva el tenor o bajete) carecen de texto, es decir, se tocaban con un instrumento, al parecer casi siempre con el bajón, que así mantenía su viejo papel de sostén de la polifonía *a cappella*. El bajón, solo, es considerado una voz, lo que resulta interesante para comprender la escritura instrumental, en combinación con las voces, en el barroco español". A la vegada, González Marín diu el següent: "Por su parte, la capilla de El Pilar hacia 1670 (semejante a la de La Seo en ese tiempo) cuenta con un máximo de cuatro típles (sumando infantes y adultos), tres contraltos, tres tenores y un bajo, además de organista, arpista y cinco ministriles fijos. Este reducido número de cantores puede afrontar con éxito la ejecución de composiciones policorales, a razón de un cantor por parte, teniendo en cuenta que la escasez de bajos cantores se suple con instrumentos (bajón o violón)". Vegeu: -GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Aspectos de la practica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal", a *Anuario Musical*, 56 (2001), pp.86 i 89.

mostra ja un compositor valent, i fins i tot, una mica desinhibit. (De fet, és un recurs que no he trobat en altres casos d'altres compositors, i s'ha de tenir en compte què es tracta d'un cas que va tenir certa mobilitat —amb tres vegades com a mestre a Lleida i un magisteri a la catedral de Girona, encara que no es conegui gran cosa de la seva trajectòria).

Pel que respecta a l'aplicació del text, cal dir que el *Coro 4º* només duu el text aplicat a la darrera paraula de l'obra (*exora*). L'explicació per aquesta mancança pot trobar-se en el fet de que la música en aquest passatge és homofònica i a més, el *Coro 4º* repeteix rítmicament el mateix que s'ha dit immediatament abans, per la qual cosa no caldria aplicar tot el text de nou, sinó que seria suficient amb aquesta “reducció” del text per entendre el que s'hauria de fer en els llocs sense text. En contraposició, es pot trobar que el *Coro 1º* sempre duu el text aplicat excepte a la part del *Tiple* als compassos 33 i 34 de la transcripció (*lux est orta*), de manera que podem dir que l'aplicació del text respon a un concepte pràctic (“de sentit comú”), flexible, en la manera de entendre la seva aplicació<sup>654</sup>.

El fet que en els tres primers cors —*Coro 1º, 2º i 3º*— hi falti l'aplicació d'algun fragment del text, no arriba, doncs, a ser significatiu, ja què, quan aquest hi falta, només succeeix en una de les veus, mai en les dues a la vegada. Ara bé, en el cas del *Coro 4º* s'ha vist que el text falta en tota l'extensió de l'obra exceptuant-ne la darrera paraula. Això ens vindria a indicar que, molt possiblement, per part del copista —mossèn Josep Segarra i Colom— hi va haver un clar estalvi —de temps— per tal de no copiar tot el text, sobreentenenent-se que, com que el volum manuscrit es tractava d'un recull o una miscel·lània per a l'estudi o per a extreure'n còpies en partícels, no calia aplicar tota

---

<sup>654</sup> Així, el *Coro 2º* aplica també el text en tota l'extensió de la composició excepte als compassos 13-18 (*Domina angelorum*) i 25-26 (*salve porta*) de la part del *Tenor*. I pel que fa al *Coro 3º* (aquest, instrumental), aquest, lògicament, no duu el text aplicat als compassos 25-26 (*salve porta*) del *Tiple*, així com tampoc als compassos 33-36 (*lux est orta: gaude virgo*) i 45-70 (*gloriosa, super omnes, speciosa: vale o valde decora*) de la part del *Tenor*.

la lletra a la partitura, sinó que aquesta, ja se sobreentenia (es a dir, s’annotava la música de manera “professional”, amb abreviatures —tant de notació, com, en aquets cas, textuals—).

L’antífona es pot dividir en diverses seccions o parts, això segons l’aplicació mètrica dels tres compassos que apareixen a l’obra —“C” (2/2), “C3/2” (3/2) i “C” (2/2)— i del desenvolupament d’aquests en el discurs de la música i del text.

En el gràfic següent es presenta de manera acolorida la proporció dels compassos i signes de compàs de les tres seccions en que s’estructura la musicalització del text.

**Gràfic 25**



Crida l’atenció aquesta “desproporció equilibrada” pel que fa a l’estructura i organització dels compassos. Aquí s’hi troba el “3” *versus* el “2”, això és el compàs ternari de la *proporció menor* —C3/2— enfront del binari (*Alla semibrevis* —C—), en aquest cas es troba la successió C - C3/2 - C. Es tracta de tres blocs de compassos (A - B - C) i on el primer bloc —A— és de 18 compassos; el segon —B, el més extens—, conté 52 compassos; i el darrer —C—, tant sols 10 compassos. La proporció existent entre el bloc central —B— i els altres dos —primer i tercer, A i C— ens porta a pensar en un sentit particular del text de l’antífona, això és: *salutació - lloança - prec*. Així doncs, la primera secció —A, de 18 compassos— esdevé la salutació inicial cap a Maria (*Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum*), i la secció final —C, de 10 compassos—, és la súplica final (*et pro nobis Christum exora*). Ara bé, l’extensa secció



central —B, de 52 compassos, això és gairebé el doble de A i C—, esdevé un seguit de lloances envers Maria, la “Mare Redemptora” (*Salve radix, salve porta, ex qua mundo lux est orta: gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa: vale, o valde decora*).

En el gràfic anterior, mitjançant els colors emprats, es veu altre cop l’element “ternari / trinitari”, creant-ne una contraposició desigual entre les tres seccions: dues seccions en color verd —A - C— (amb una relació entre elles de gairebé: 18 -10 compassos), enfront d’una secció en vermell —B— de 52 compassos. L’addició de A i C ve a ser de 28 compassos, gairebé la meitat de B —26 compassos—, que com s’ha dit ja B ocupa dues tercers parts de l’obra, i A - C, l’altra tercera part, en aquest cas, repartida en 18 i 10 compassos.

Aquest equilibri / desequilibri, ben meditat pel que fa al nombre i organització dels compassos, mostra altre cop l’interès del compositor per tal d’explotar musicalment i estructuralment els conceptes i la intencionalitat que ell considera més destacada del text, del poema marià.

En la següent taula es veu la distribució del text en tres grans seccions i el nombre de compassos que es troba en cadascuna d’elles: A (18cc.), B (52cc.) i C (10cc.). D’un total de 80 compassos, la segona secció, la central, n’ocupa gairebé dues tercers parts del total de l’obra, mentre que les altres dues seccions —la primera i la darrera— presenten un nombre de compassos desigual (18 i 10 respectivament). Ara bé, dividint el text en hemistiquis, se’n poden arribar a fer vuit seccions i amb un nombre de compassos similars entre les quatre primeres (9 - 9 - 8 i 8), un altre número similar de compassos entre les quatre darreres (13 - 12 - 11 i 10), aquests, sorprenentment de manera minvant en el nombre de compassos (de 13 a 10).

**Taula 32**

1a sec. (A) en “C”		2a sec. (B) en “C3/2”					3a sec. (C) en “C”
<i>Ave Regina caelorum,</i>	<i>ave Domina angelorum:</i>	<i>Salve radix, salve porta,</i>	<i>ex qua mundo lux est orta:</i>	<i>gaude Virgo gloriosa,</i>	<i>super omnes speciosa:</i>	<i>vale, o valde decora,</i>	<i>Et pro nobis Christum exora.</i>
9cc.	9cc.	8cc.	8cc.	13cc.	12cc.	11cc.	10cc.
18cc.		52cc.					10cc.
cc.1-18		cc.19-70					cc.71-80

A B C



61%

Si es perfila una mica més en l’anàlisi de les tres grans seccions (A - B - C), i ara fent referència explícita a la divisió dels versos del text i de l’aplicació musical d’aquests, es pot veure el nombre de compassos que conté cadascun dels versos del poema.

Cal fixar-se però que el punt més àlgid de l’obra coincideix quan s’inicia el 6è vers de l’antífona, justament quan el text diu “super omnes speciosa” (bella més que totes); això és després de l’aclamació joiosa de “gaude virgo gloriosa” (gaudiu Verge gloriosa), i en el punt de la composició on coincideixen els dos blocs que contenen el major nombre de compassos (13 per al 5è vers i 12 per al 6è).

La divisió de la versificació del text presenta un cert equilibri en el nombre de compassos en seccions més petites—9 - 9- 7 - 8- 13 - 12 - 11 i 10—, fet que no es dona en el gràfic que presenta les divisions per signes mètrics de compàs —A (18cc.) - B (52cc.) i C (10cc.)—. Per tant, aquí s’hi troba una forma més aviat “petita”, equilibrada —en petites seccions textuais—, dins de la “gran forma” més genèrica —segons els canvis de compàs existents.

En l'antífona, la secció àuria s'escau a l'inici del sisè vers del text, cap al final del bloc B, i just quan els *coros 1º, 2º i 3º* realcen homofònicament la bellesa de Maria (*super omnes speciosa*), fet que, de nou, mostra la proporció dins de l'estructura de l'obra.

La “bellesa” de Maria és un tema recurrent en el barroc contrareformista i té un paper destacadíssim en la religiositat del barroc: la transcendència / immanència, la llunyania / proximitat de Déu, contrasta amb la proximitat de Maria respecte a l'home. A més, la doctrina del moment es concentra en dos aspectes primordials: la maternitat divina / humana i la santedat / plenitud, dos aspectes que reforcen la visió de proximitat que s'intenta transmetre, fruit en bona mesura de les decisions del concili trentí.

En aquest sentit, només cal donar un cop d'ull a les nombroses representacions plàstiques —pictòriques i escultòriques—, de les “Immaculades”, i el seu floriment tan prolífic, entre els artistes barrocs hispànics. Només pel que fa a l'aspecte pictòric, es poden destacar, entre molts altres, les “Immaculades” de Bartolomé Esteban Murillo (12 pintures), Juan de Valdés Leal (11 pintures), Francisco de Zurbarán (14 pintures), etc. Unes representacions on els pintors mostren clarament la bellesa, la joventut<sup>655</sup>, la feminitat, la puresa, la innocència, i a la vegada, la senyoria i reialesa de Maria a mig camí entre la terra i el cel, tal i com es mostra en les següents representacions.

---

<sup>655</sup> El pintor sevillà Francisco Pacheco del Rio (\*1564; †1654), mestre, i a la vegada sogre de Diego Velázquez, exigia als seus alumnes que la Mare de Déu fos representada amb un rostre i un aspecte juvenil per tal de fer ressaltar una figura el més pura possible (la Puríssima Immaculada Concepció), mostrant així un acord amb les proclamacions trentines. Veure: -WOLF, Norbert: *Velázquez*. Colònia - Madrid, Benedikt Taschen, 1999, p.63.



**Fig.246.** Immaculades de B. E. Murillo, J. de Valdés Leal i F. de Zurbarán.

Tanmateix, Verdú no s’escapa d’aquest corrent immaculista que es promou des del Concili de Trento, només cal deixar-se embadalir per la extraordinària imatge de la “Puríssima” que es conserva encara a l’església parroquial de Verdú i que fou tallada el 1623 per l’escultor Agustí Pujol<sup>656</sup>.

L’ús de les imatges de les immaculades no resta sols a les pintures i escultures obres de més gran format, sinó que també es troben en alguns petits gravats, i alguns d’aquests es poden veure justament a l’inici d’alguns tractats teòrico-musicals del segle XVII i XVIII. Dos d’aquests gravats es troben en els tractats d’Andrés Lorente —*El porqué de la Música* (1672) —, i de Pere Rabassa —*Método para principiantes* (1725-1730)— on apareix la imatge de la Immaculada. Els gravats presenten a Maria encerclada pels atributs *laurentians* (el sol, la lluna, l’escala, l’estel del mar, estel del matí, el mirall, la porta del cel, la torre de David, la torre de marfil, la ciutat de Déu, la font, el pou d’aigua viva, el temple, el cedre del Líban, l’olivera, el jardí, etc.). Els dos tractadistes citats inicien les seves obres inserint a la primera pàgina del seu volum teòric la imatge de la Puríssima Immaculada, i dedicant-li el seu tractat com a la “Mare

<sup>656</sup> Veure la figura 29, a la pàgina 80 del volum I.

Divinal”<sup>657</sup>, i exalçant en àmplia mesura la relació de l’art musical envers la “Soberana Reyna Maria, Señora Nuestra”<sup>658</sup> (vegeu la figura 247).

El mateix Pietro Cerone, al segon foli de la seva extensa obra *El Melopeo y Maestro*, també en fa una exaltació, i a la vegada, una pregaria a Maria, aquest cop però conjuntament també li dedica al seu fill: “AL SANTÍSSIMO NIÑO JESÚS, Y A SU MADRE, LA EMPERATRIZ de los Cielos, MARÍA Virgen: amparo seguro, y efficacissima advocata de los pecadores”<sup>659</sup> (vegeu la figura 248).

---

<sup>657</sup> Vegeu: -LORENTE, Andrés: *El porque de la Musica. Ob. cit.*, pp. s/n. -RABASSA, Pedro: *Guia Para los Principiantes. Ob.cit.*, fol. s/n.

<sup>658</sup> Vegeu tan sols un tast d’aquestes dilatades alabances envers Maria: “Y quando el justo titulo de Soberana Maestra, y dulcissima Cantora, no hallara advertida mi atencion à rendir a vuestras gloriosas plantas estos desvelos, no por obsequio, si, por precisa obligacion, el amoroso bolcan de mi pecho, de cuyo ardor es victima mi devocion[...]. Recibid, pues, Soberano Norte de mis amantes ansias, este pio afectuoso zelo; y sin mirar su pequeñez, aceptad el ruego del que devoto os invoca, diziendo con el Paranynfo Regio, AVE MARÍA”. Vegeu: -LORENTE, Andrés: *El porque de la Musica. Ob. cit.*, p.s/n. A la vegada, Rabassa enceta la seva dedicatòria a Maria de la següent manera: “A la Purissima Reina de los Cielos. A [quien mejor puedo dedicar reverente, mis estudios, que a la que devo consagrar obsequioso mis estudios y afectos? A ti, o, Soberana Reyna de los Angeles, dedico este Tratado Músico, y no sin gran razon, pues siendo tu piedad la que introdujo la Armonica Correspondencia. entre Dios, y el Hombre, es justo que se encaminen las lineas de los Conciertos. mas. Sonoros. al centro de los mas acertados movimientos. [...] Admite pues o purisima Madre, este, mi obsequio vendido, que para que lleguen menos indigno, y com mas aceptacion a las Divinas Arcas de tu piedad ofrezco en allas humildes mis estudios, y mis afectos, para que con tu Soberano patrocinio aquellos queden defendidos y estos premiados. A los pies de Vuestra Soberana Magestad vustro, mas indigno esclavo, el Maestro pedro Rabassa”. Vegeu: -RABASSA, Pedro: *Guia Para los Principiantes. Ob.cit.*, fol. s/n.

<sup>659</sup> Cerone, després d’una exaltació a Jesús, i referint-se concretament a Maria, segueix dient: “Y à vos, ò Virgen sin manzilla, consuelo de los angustiados, y entercссора de los pecadores, vengo à supplicaros rogueys a vuestro amantissimo Hijo, que por su bondad y misericordia, me perdone lo que contra su voluntad y mandamiento hize. A vos, ò amorosa MARÍA, vengo à rogaros affectuosamente, como Reyna de los Angeles y Madre del Señor de todos, tengays por bien alcançar copiosos dones y gracias à este siervo suyo, que està en esta valle de lagrimas; y me seais abogada en todo lugar y tiempo: y en la hora de mi muerte, me defendays de las affechanças del Demonio, para que mi alma pueda yr a gozar libremente de vuestra presencia santissima, con el Padre, y el Hijo, y el Espiritu Santo. Amen”. Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Ob. Cit.*, fol. s/n [p. 219 de l’edició esmentada].



Fig.247. Immaculades que enceten en els tractats teòrics d'Andrés Lorente i Pere Rabassa.

OFFERTA DELL'AVVTORE A N. 5.

*Non fecit tibi scelus,*  
*Quia non fuit tibi dolus animi:*  
*Et concepit per Spiritum*  
*Santum: Et peperit primogenitum*  
*et unigenitum, et agnoscit filium.*



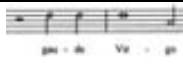


*Contra primipara matrem*  
*Præcipua, et in officio in summo.*  
*Per te, et concepta per te*  
*Tempore illi, et in nomine di MARIE:*  
*Non credes, sed in meo*  
*Et in gloria, et in gloria in DIO.*

Fig.248. Ave Maria, a 6 veus, que inicia el tractat de Pietro Cerone.

Tornant de nou a la composició musical, els temes o l'estructura temàtica que es presenta a l'antífona mostra que Gabriel Argany va compondre l'obra partint de cinc temes, o estructures temàtiques ben diferenciades.

El primer tema comprèn els 18 compassos primers (citats anteriorment com a bloc A —és a dir, el que correspon al compàs “C” 2/2—); els tres temes següents —2, 3 i 4— es troben dins el bloc que s'ha anomenat B (compàs “C3/2” 3/2) —entre els compassos 19 i 70—; i el darrer tema musical —el número 5—, comprèn la darrera secció de l'obra, altre cop en “C” 2/2 —entre els compassos 71 i 80—.

**Taula 33**

Tema A	Tema B	Tema C	Tema D	Tema E
<i>Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum:</i>	<i>Salve radix, salve porta, ex qua mundo lux est orta:</i>	<i>gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa:</i>	<i>vale, o valde decora,</i>	<i>et pro nobis Christum exora.</i>
				
cc. 1-18 (18cc.)	cc. 19-34 (15cc.)	cc. 35-59 (24cc.)	cc. 60-70 (10cc.)	cc. 71-80 (9cc.)

C

C3/2

C

El primer motiu temàtic —tema A—, amb una extensió de divuit compassos, el presenta el *Tenor del Coro 1º*, bàsicament anotat en corxeres, això és en valors bastant breus, malgrat això, la seva delineació melòdica recorda vagament un *cantus firmus*, encara què sense arribar a ser-ho. Aquest breu motiu el repeteix el *Tiple del Coro 3º* seguit del *Tiple del Coro 1º* —compassos 1-3 de la transcripció—; això esdevé tres vegades el mateix motiu. Posteriorment —als compassos 10-12—, el motiu és transportat una quarta baixa —tema A'—, interpretant-lo successivament el *Tenor del*

Coro 2º, el Tiple del Coro 3º i el Tiple del Coro 2º (veure la figura següent), això és **tres** cops més, ara però transportat a la manera d'una imitació canònica.

Es pot veure que de nou apareix el nombre ternari, el tres, en la salutació. Això és tres cops la figuració temàtica que s'inicia en el Fa, i tres cops més en la figuració transportada, a Do. Es veu clarament que el nombre **tres** (ternari / trinitari) segueix predominant tant en les estructures més grans de les obres, com en el present cas, en les més petites.



Fig.249. Tenor del Coro 1º (c.1) [tema A], i Tenor del Coro 2º (c.10) [Tema A'].

En aquest punt del text (*Ave Regina caelorum, ave Domina angelorum*), cal esmentar també la diversa iconografia mariana referent a la *Domina angelorum* (Senyora dels Àngels) (figura següent), què, com a representació gràfica, també es troba reflectida en les primeres pàgines de varis volums musicals.

El segon motiu temàtic, amb una extensió total de quinze compassos, es troba al canvi al compàs de *proporció menor* —C3/2—. Ara és el Tenor del Coro 1º qui presenta aquest nou tema —tema B—, i li segueix al cap d'un compàs la repetició de la mateixa figuració per part del Tiple del mateix Coro 1º, ara però, amb una variació a la nota inicial —tema B'—. En aquest cas es bescanvia la nota Si —inici del tema B— per un Do —inici del tema B'— tal i com es presenta a la figura següent. En aquest cas, podríem comparar aquest petit canvi d'una nota amb el que succeeix a les fugues escolàstiques que, quan la segona veu entra amb el que es coneix com la “resposta” del “subjecte” de la fuga (o “paso”, segons la terminologia de l'època), a aquesta “resposta”



li pertoca una petita variació en una nota —mutació— per tal que harmònicament coincideixi en el nou to<sup>660</sup>.



Fig.250. Inici d'un volum de lletanies musicades de 1616 (Arxiu de les Catedrals de Saragossa).

<sup>660</sup> Veure: -GEDALGE, André: *Traité de la Fugue*. París, Enoch, 1904. [Traduc.: *Tratado de Fuga*. Madrid, Real Musical, 1990, p.57].



**Fig.251.** *Tiple i Tenor del Coro 1<sup>o</sup>* (cc.19-25) [tema B i B'].

A la vegada, a la figura anterior es veu en el tercer i quart compàs (compassos 21 i 22 de la transcripció) un salt de cinquena descendent (Do - Fa) —assenyalat amb una línia blava—. Si ho comparem amb la figura següent —*Tiple del Coro 3<sup>o</sup>*— es pot veure que entre els compassos segon - tercer de la figura (compassos 22 i 23 de la transcripció), el salt que abans era descendent ara s'ha transformat en ascendent, justament un interval de quarta (Do - Fa) —assenyalat també a la figura següent amb una línia blava—.

A la figura anterior també en ressalta un petit canvi de vuitena a la part del *Tenor del Coro 1<sup>o</sup>* —assenyalat amb unes línies vermelles—, just en els dos compassos darrers de la figura (compassos 24 i 25 de la transcripció).



**Fig.252.** *Tiple del Coro 3<sup>o</sup>* (cc.21-25) [tema B'].

A la figura següent es troba de nou el tema B', ara però transportat una quarta descendent, i esdevenint el que seria el tema B'', això es troba a les dues veus del *Coro 2<sup>o</sup>* (*Alto i Tenor*) —compassos 27-32 de la transcripció—. En aquest tema es presenten de nou els canvis de vuitena tal i com ja s'ha vist al tema B' (assenyalats ara amb una línia verda).



repeticions dels motius esdevenen gràficament més distanciades que en el primer compàs —“C”—, però auditivament més properes, produint en l'oient una nova sensació de canvi de *tempo* a l'obra, a més del canvi mètric, de la pulsació i dels accents musicals. En aquest tema B, igual què el que succeïa en el tema A, són **tres** les entrades successives del tema; altre cop en resalta el nombre ternari / trinitari (compassos 19-21 de la transcripció).

El tercer tema —tema C—, amb una extensió de vint-i-quatre compassos (cc.35-59 de la transcripció), es presenta com els anteriors, de forma canònica i iniciant-se en valors més breus que en el tema B —ara en *mínimes*—. El text d'aquest tema s'inicia conjuntament i de manera homofònica al *Coro 3º* i *Coro 4º*, i seguint canònicament el *Coro 2º* i el *Tenor* del *Coro 1º*, continuant després el *Tiple* d'aquest mateix *coro* (vegeu la figura següent).

The image shows a musical score for four voices: Alto and Tenor of Coro 2º (top system) and Tenor and Tiple of Coro 1º (bottom system). The score is in two systems, measures 36-39. The lyrics are 'gau - de Vir - go glo - ri -'. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. The lyrics are written below the notes.

**Fig.255.** Alto i Tenor del *Coro 2º* i Tenor i Tiple del *Coro 1º* (cc.36-39) [tema C].

En aquest fragment de l'obra es presenta un ritme del què, el mateix fra Pablo Nassarre, esmenta a la seva obra teòrica *Escuela Música* com a ritme “poc decent” per a la música litúrgica però, en canvi, manifesta que és un ritme prou usat si el text té un

caire més aviat alegre, encara que sigui en la música paralitúrgica, com és el cas dels *villancicos*:

“[...] El tercer modo, que dixe (era muy ordinario) es quando la primera *minima del compàs* se halla frecuentemente con puntillo, y es un ayre, que lo usan los compositores con alguna frecuencia para letra de mucha alegría. Echase mas ayroso el *compàs* en esta especie de canto, que en los otros; y aunque semejante *Musica* no se usa en letra, dedicada al Culto Eclesiastico; pero en lengua vulgar lo usan muchos, aunque sea para cantada en la Iglesia, cosa que no debieran hazerla los compositores, por ser *Musica* no muy decente; [...]. El Santo Concilio Tridentino nos amonesta la decencia, con que debe usar la *Musica* en la Iglesia, assi en los Organos, como demàs instrumentos, y voces, por lo qual deben escusar todos los compositores semejantes ayres de *Musica*, aunque sea la letra à lo divino, al modo que se verà en este exemplo, la *Musica* de que hablo.



No es mi intento el persuadir, se dexen de usar *la musica debaxo del tiempo de la Proporcion menor*, si tan solamente aquellos ayres, que ayudan mas à llevarse la atencion de las cosas humanas, que de las de Dios; porque debaxo del tiempo de *la Proporcion* se puede componer *Musica* muy grave, muy deleytable, y que ayude mucho à levantar el corazon à las cosas eternas. [...] En todas las demàs del año, todo lo que se canta es en lengua latina, como son parte de la Missa, y Psalmos del Oficio Divino, & y como semejantes canticos piden tanta gravedad, por esto los compositores deben ajustar la *Musica*, proporcionandola con lo misterioso de la letra, eligiendo los ayres, y modos mas propios, para la reverencia, y devocion”<sup>661</sup>.

En el paràgraf anterior cal fixar-se en la imatge que mostra el mateix Pablo Nassarre. Si es compara amb la figura que ve a continuació es veurà com el ritme que es troba emmarcat en els dos exemples és idèntic; a més, el text del poema en aquest mateix punt té un caràcter joiós i festiu (glorifica a Maria), tal i com ho justifica Nassarre quan es tracta d’un text de caire més alegre i què, a la vegada, aquest text “ayude mucho à levantar el corazon à las cosas eternas”.



Fig.256. *Tiple del Coro 1º* (cc.37-41) [tema C].

<sup>661</sup> Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob. cit.*, primera parte, libro III, cap.VI, p.246.

El quart tema —tema D—té una extensió de deu compassos —compassos 60-70— i es presenta també de forma canònica com els anteriors, ara però, iniciant-se ara en valors de *mínimes*, i a la vegada realitzant una petita *circulatio*, en aquest cas, partint de la nota Sol i tornant a la mateixa nota al final del motiu.

Això ve a significar un increment en la “velocitat” —aparentment però— en que s’articulen les síl·labes del text, amb la clara intenció de crear un canvi agògic i de produir una sensació de precipitació i que prepari el retorn al darrer canvi de compàs, —a “C”, just al compàs 71 de la transcripció—.

Aquest cop però, és el *Coro 4º* qui inicia el tema, seguit del *Coro 3º*, i després del *Coro 2º* i el *Coro 1º* conjuntament. Aquest —el tema D— esdevé sobri i es mou pràcticament per graus conjunts excepte les parts dels baixos del *Coro 3º*, del *Coro 4º* i de l’*acompañamiento*, que duen a terme un moviment de quarta ascendent i de cinquena descendent<sup>662</sup>.



Fig.257. Tiple del *Coro 3º* (cc.61-63) [tema D].

Gabriel Argany presenta dos cops el tema, seguint però la mateixa successió de les entrades dels cors —*Coro 4º*, *Coro 3º*, i *Coro 2º* i *Coro 1º* conjuntament—, creant una extensa “lloança” (*vale o valde decora* —salve esplendor radiant—) en sentit ascendent en una estructura de blocs en forma de terrasses i amb una distribució equilibrada de les veus o parts: **quatre veus** (*Coro 4º*, a quatre parts, una d’elles

<sup>662</sup> Respecte al doblament de les parts dels *Bajos*, Nassarre cita: “aunque en algunas otras partes he dicho, que los *Baxos* devian cantar siempre una misma musica quando juntos los coros, por ser proprio lugar este, buelvo à dezir, que aunque la obra fuere à cinco, ò à seis coros, y en cada uno de ellos tuviere un *Baxo*, quando se juntan, todos deven concurrir en uno, porque es una sola parte; y el fundamento sobre el que cargan las otras”. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Segunda parte de la Escuela Musica. Ob. cit., Libro III, Capitulo XII*, p.333.



(exceptuant el tema A) fins arribar als valors de *semimínima*, creant així una acceleració en la velocitat i arribant a ser gairebé un clam “d’angoixa” pregant a Maria “et pro nobis Christum exora” (i pregueu a Crist per nosaltres). De tota manera, després de l’increment de la velocitat per part del canvi mètric i de valor en les figures, Argany clou l’obra en valors ara sí, més llargs per tal de preparar la clàusula final i finir la composició.



**Fig.259.** *Tenor del Coro I<sup>o</sup>* (cc.71-74) [tema E].

Aquest tema —tema E— es presenta en quatre variants melòdiques, transportades totes elles a distància de cinquena descendent i quarta ascendent, i presentades de manera successiva a distància d’un compàs: el primer cop que apareix ho fa partint de la nota La —tema E— (al *Tenor del Coro I<sup>o</sup>*); un compàs després apareix de nou, ara sobre la nota Re —E’— (al *Tiple del Coro 3<sup>o</sup>*), una quarta ascendent. El tercer cop, es troba a partir de la nota Sol —E’’— (al *Tiple del Coro I<sup>o</sup>*), una cinquena descendent; i el darrer cop que es pronuncia, ho fa sobre la nota Do —E’’’— (a l’*Alto del Coro 2<sup>o</sup>*), una cinquena baixa. Això és exactament una interessant successió de cinquenes —La – Re – Sol – Do—.

Aquest moviment de cinquena i quarta ascendent i descendent, un moviment prou comú en la música, no estranyaria en absolut si no fos perquè la part de l’*acompañamiento*, en aquests mateixos punts on s’articulen les notes esmentades, procedeix en valors de *semibreus* que duren tot el compàs, amb la nota cinquena inferior de cadascuna de les notes esmentades. L’*acompañamiento* articula les notes Re – Sol – Do – Fa, provocant uns intervals de cinquena (intervals que es poden considerar com a



defectuosos —“quintas malas”—) en les diferents veus i que, a la vegada, la primera nota del nou motiu crea una dissonància de setena o de novena amb una de les veus que ja estan cantant (aquestes dissonàncies es poden veure a la figura següent, assenyalades amb unes línies de color verd), i coincidint amb el xifrat de l’*acompañamiento* de 4 – 7 – 4 – 7 – 4 – 6. En aquest punt el text cita “et pro nobis Christum exora” (i pregueu a Crist per nosaltres), i com ja s’ha vist en les anteriors antífones, és un punt de destacada tensió harmònica (vegeu la figura següent on es mostren els quatre motius —emmarcats en un quadre vermell—, els intervals de cinquena —línies blaves— i les dissonàncies de setena i novena —en línies verdes—).

The image shows a musical score for compassos 71-78. It features two systems of staves. The left system contains six staves, and the right system contains six staves. The lyrics "Et pro nobis Christum exora" are written below the vocal staves. Red boxes highlight four specific musical motifs across different staves. Vertical blue lines connect notes across staves, and vertical green lines highlight specific intervals or dissonances.

Fig.260. Compassos 71-78.

A més de les dissonàncies que s'han exposat, també se n'hi troben d'altres com les que es presenten en la figura següent (segones, i setenes, ara assenyalades amb una línia vermella) que creen una particular tensió que reforça el sentit de la súplica final de l'obra.

Observant els inicis i els finals de les seccions o blocs temàtics, es pot veure que totes elles són independents, que no s'enllacen amb la secció anterior ni amb la posterior, sinó que resten ben diferenciades, sense que es cavalquin l'una damunt d'una altra. Aquest fet passa en totes excepte en una, en l'enllaç entre el cinquè i el sisè verset (*super omnes*), al compàs 47 de la transcripció que es realitza mitjançant la *falsa resolució per el·lipsi*.

El fet “d'independitzar” les diverses seccions de l'obra —una manera d'articular els motius i d'enllaçar-los que no es troba en les cinc antífonas anteriors— permet que se'n ressalti, remarqui i es diferenciïn els diversos blocs o seccions —en aquest cas, els vuit versos del poema— en que es divideix el text de l'obra. El “trencament” en la successió de les seccions, aporta una robusta solidesa a cadascun dels versos creant una unitat independent amb sentit propi i ben diferenciat de la resta.

Tots els motius temàtics de l'obra estan escrits fent entrades successives, de manera canònica entre les veus dels diferents *coros*. A la part central, —en “C3/2”—, el ritme en que apareixen les entrades canòniques es presenta de dues formes ben diferenciades, això és: en el segon tema—tema B—, l'entrada de les veus es produeix a distàncies successives d'un compàs —en valor de 3 *mínimes*— (cc.19-35); el mateix succeeix a l'inici del tema tercer —tema C—, amb entrades també a cada compàs i a distància de tres *mínimes* (cc.35-37). Ara bé, a partir d'aquest mateix compàs 37, les entrades canòniques es produeixen el doble de lentes, això és, cada sis *mínimes*, fet que comporta un “estirament” melòdico-contrapuntístic arribant així a la secció àuria de

l'obra (cc.37-59). Tot seguit, el quart tema —tema D— (cc.60-70) torna a trobar-se en entrades successives de cada tres *mínimes*, cloent la secció central i fins arribar a al canvi mètric del 2/2 (c.71). És just en aquest punt, quant les entrades apareixen cada sis *mínimes* i no cada tres, i on el text mostra el seu punt més laudatiu —“gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa” (gaudiu Verge gloriosa, bella més que totes)— on Gabriel Argany en fa un “realçament” del text emprant el doble d'espai entre les entrades de les parts per tal d'asseverar-ne el sentit del text.

### **Breu valoració de l'obra:**

L'antifona *Ave Regina caelorum* de Garbriel Argany és una obra de més pompa, de més “solemnitat” que les dues *Ave Regina* anteriors; en aquest cas, Argany usa de més mitjans, és a dir, de més veus —deu en concret, incloent-hi un *Coro 3º* amb la possibilitat que pogués ser instrumental, més l'*acompañamiento*—.

Argany organitza l'estructura “verset del text / tema musical”, presentant-ne diversos motius melòdico-rítmics independents que, alternant les variants rítmiques les aplica en funció del contingut conceptual del text dins d'una pràctica policoral. A més, amb el canvi mètric —“C” [2/2] – “C3/2” [3/2] – “C” [2/2] —, acaba creant una obra sòlida i ben desenvolupada.

L'autor n'explota emfàtica i simbòlicament les intervencions dels diferents blocs corals cercant un conjunt vocal i instrumental equilibrat, exalçant, per damunt de tot (i per tal d'obtenir-ne el resultat desitjat de la intercessió de Maria davant de Déu), la “bellesa” de Maria.

Per a potenciar la idea de la bellesa, usa també un joc de proporcions rítmiques, així com tessitures bastant amples. Argany, a la vegada, fa ús de les dissonàncies en el moment de la súplica envers la intercessió de Maria, “Mare de la humanitat”.

L'ús dels diferents *coros* i el tractament que aquests tenen en el desenvolupament i el discurs musical, ens apropa a un aspecte molt relacionat amb la música hispànica del moment: la teatralitat; com també "l'apropiació" d'algun ritme (com el abans esmentat, amb puntet) que la litúrgia tracta de moderar, però, en canvi, sí que ho és per a ressaltar-ne el caràcter joiós del moment del text en que aquest ritme s'aplica.

Els xifrats que duu afegits l'*acompañamiento* mostren ja una presència destacada de dissonàncies. La manera d'entendre-les, i de vegades, de resoldre-les, ens parlen ja d'un ús freqüent dels retards (convenientment preparats i resolts) de la setena per la sisena.

Amb aquesta obra, Gabriel Argany mostra un cert caràcter més innovador que no s'ha vist en les obres anteriors (distribució de les parts, tractament temàtic, desenvolupament rítmic i agògic, tractament rítmico-motívic relacionat amb el sentit del text, distanciament del motiu inicial gregorià, tractament de les dissonàncies, xifrats, etc...).



### **Breu valoració de les *Ave Regina caelorum* del fons verduní.**

Les *Ave Regina caelorum* presentades són tres composicions d'autors que exerciren el seu mestratge musical a les terres lleidatanes (Joan Prim, Magí Nuet i Gabriel Argany). Dues d'aquestes antífones es troben escrites en una disposició bicoral (a 5 i 6 veus amb el baix continu). Malgrat això, l'antífona de Joan Prim està escrita

com un sol cor, de manera que cal entendre-la com una obra escrita per a dos cors. Per la seva banda, la tercera antífona s'anota per a quatre cors (en deu veus i baix continu).

L'incipit musical de les antífonas de Joan Prim i de Magí Nuet presenta l'inici en cant pla de la melodia de l'antífona "solemne", *Ave Regina caelorum*. Per contra, l'antífona de Gabriel Argany, no té aquesta característica —possiblement ja suficientment explotada en l'època— de la música litúrgica, fet que fa pensar més en una evolució de la pròpia inspiració del compositor, que no pas en la intenció de seguir les pautes dels "cantus firmus" de les melodies gregorianes.

El tractament de les diferents parts, veus o grup de veus —*coros*— presenta en aquestes obres un bon grau de similitud amb el teatre barroc de l'època; la intervenció dels diversos personatges (les veus independents, els *coros*), les veus "impersonals" o "en off", n'afavoreix el desenvolupament musical del missatge del text fent-lo més apte per a l'enteniment del fidel.

L'ús de la textura contrapuntística imitativa és un element prou elaborat, encara que, tal i com es presenta a les tres antífonas estudiades, no té una extensió gaire destacada (és a dir, que el contrapunt es concep més a manera de "pasos" o breus exercicis harmònics d'imitació); més aviat, aquesta textura es troba i s'executa durant pocs compassos i en formes i estructures diverses, com si es tractés només d'un "recordatori" del temps dels grans polifonistes religiosos del segle anterior (Palestrina, Victoria, etc.). O també, com un punt intermedi entre la tècnica contrapuntística i el desenvolupament, lent i pausat però, del que posteriorment esdevindria la frase musical.

Cal destacar en les tres obres estudiades els canvis mètrics. La combinació dels canvis i girs mètrics que es presenten a les antífonas ("C", " $\phi 3/2$ " i "C3/2") condueixen a incrementar el nivell agògic de les obres, destacant i emfatitzant el sentit del text del poema mitjançant dels canvis rítmics que s'hi van produir. En aquest sentit, els canvis

de compàs s'utilitzen com a recurs per a introduir canvis interns de tempo dins el conjunt de la composició, els quals poden encara potenciar-se mitjançant la ficció de compassos dins els ternaris (compassos, per exemple, de tres mínimes, que es converteixen, per efecte de hemiòlies puntuals, en compassos “dobles”, de tres semibreus).

La fragmentació del text del poema en diversos blocs temàtico-rítmics és un dels altres elements comuns a les antífonas estudiades. La diversitat temàtica i mètrica presentada dins un cert “desordre organitzat”, resta ben estructurada i aferrada al desenvolupament de l'obra, arribant a ser unes composicions sòlides i compactes; es tracta doncs, del “desordre” dins de “l'orde”, de la “fragmentació” dins de “la unitat”, en una ambigüitat intencionada, molt del gust de l'època barroca.

La recurrència temàtica, el desenvolupament i la variació, els propis temes mutats o variats, són aspectes destacables que traspuen en aquestes obres, bàsicament en l'antífona de Nuet i la d'Argany.

Algunes de les frases del text esdevenen musicalment més elaborades arribant a ésser punts culminats “d'expressió”, sobretot, quan es fa referència i és realça la “bellesa” de Maria. En aquest sentit, la bellesa de Maria és un dels aspectes comuns que es presenten en les tres *Ave Regina caelorum*, una bellesa què, de bracet amb la simbologia mariana del moment, es veia reforçada i ampliada per les nombroses representacions artístiques —bàsicament, pictòriques i escultòriques— tant abundants en les esglésies durant els segles XVII i XVIII. De fet, la bellesa de Maria és l'element que s'utilitza com a excusa motívica, a manera de floretes, per tal d'obtenir el benefici perseguit: la intercessió de Maria davant Déu.

La música mariana, pel que es pot veure en les antífonas estudiades, esdevenia un eficient complement catequista cristià i, en el present cas, marià, que ajudava,

conjuntament amb els altres elements artístics i litúrgics, a forjar el sentit devocional dels fidels del segle XVII.

Pel que fa a l'aspecte tonal, les antífones de Joan Prim i Gabriel Argany estan escrites en 6è to, en Fa, per bemoll, o bé en 11è to transportat a Fa jònic, mentre que l'antífona de Magí Nuet ho està en 8è to, per natura<sup>663</sup>.

En les tres obres analitzades es veu una major concreció que en períodes històrics precedents a l'hora d'anotar els xifrats harmònics a la part de l'*acompañamiento*. Això passa en la tercera de les *Ave Regina caelorum* —la de Gabriel Argany— enfront de les altres dues —de Joan Prim i de Magí Nuet—.

A més de les antífones estudiades en el present treball, s'ha considerat interessant també, i per tal de tenir una visió més àmplia i general de les antífones marianes a finals del segle XVII, de fer-ne una comparativa amb les altres *Ave Regina caelorum* que es troben a l'M 1168, l'M 1638<sup>664</sup>. Són cinc les *Ave Regina caelorum* que es troben els dos volums manuscrits del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya. Aquestes són: les tres antífones ja estudiades en les pàgines precedents (de Joan Prim, Magí Nuet i de Gabriel Argany); i dues antífones més, una d'elles d'Anton Font, a 8 veus —a l'M 1168—, i l'altra de Francesc Soler, a 8 veus també —aquesta a l'M 1638— veure la taula següent.

A més d'aquestes cinc antífones esmentades, al fons verduní també se n'hi troben altres quatre, concretament a l'M 1637. Ja s'ha citat anteriorment, que aquestes antífones, degut a que la majoria de les obres que conformen el citat manuscrit estan

---

<sup>663</sup> Ja s'ha esmentat anteriorment que l'11 to transportat era un dels tons més usats en les composicions de les antífones marianes *Alma Redemptoris mater* i *Regina caeli*. Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Ob. Cit.*, p.893.

<sup>664</sup> Ja s'ha citat anteriorment que en aquesta comparativa s'ha prescindit de les antífones que es troben al manuscrit M 1637 del mateix fons musical. Això és degut a que aquestes obres estan escrites en disposició de partícels, i què moltes d'elles es troben incompletes, fet que fa considerar que els fragments o parts soltes de les obres d'aquest darrer manuscrit M 1637, no arriben a donar una visió completa de la composició en qüestió, i per tant, no donen la possibilitat de realitzar un anàlisi prou vàlid que amplii el conjunt de les *Ave Regina caelorum*; per aquest motiu, no estan comptabilitzades.

incompletes i es troben escrites en partícels, fet que en dificulta la seva identificació tonal i modal, no es poden prendre de manera definitiva; per tant, no es tindran en compte a la taula següent. Sí però, i tenint present que estan incompletes, es tindran presents a l'hora de discernir —en la mesura de lo possible—, els tons en que estiguin escrites.

**Taula 34. Íncipits de les *Ave Regina caelorum* de l'M 1168 i M 1638.**



1/ Anton Font, *Ave Regina caelorum*, a 8 [Tenor Coro 1<sup>o</sup>] [M 1168, pp.419-421].



2/ Francesc Soler, *Ave Regina caelorum*, a 8 [Bajo Coro 1<sup>o</sup>] [M 1638, pp.134-135].

Les dues antífonas marianes que s'acaben d'exposar estan escrites en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa), o el que és el mateix, en 6è to (segons Nassarre), això és en Fa, per bemoll i en claus baixes. Mentre que les tres *Ave Regina caelorum* pertanyents a l'M 1637 —i de les que no es presenten els íncipits per les raons exposades—, són: -*Ave Regina caelorum*, a 9 veus [incompleta] [M 1637-I-IV-VI] —de Joan Prim—, escrita, sembla ser en 12è to transportat o en 6è to —igual que les anteriors—, en Fa, per bemoll, i en claus baixes; -*Ave Regina caelorum*, a 8 veus [M 1637-IV-VI] —de Francesc Soler—, en claus baixes i per bemoll, però degut a al seu estat incomplet esdevé pràcticament impossible asseverar-ne el seu mode musical; -*Ave Regina caelorum*, a 9 veus [incompleta] [M 1637-I-IV-VI-VII] —d'Anton Font—, i que



és la mateixa antífona que es troba a l'M 1168. Referent als tons o modes de les *Ave Regina caelorum*s que es troben al fons verduní, vegeu la taula següent.

**Taula 35. Els tons a les *Ave Regina caelorum* del “Fons Verdú”**

Tons i modes	<i>Ave Regina caelorum</i>
12è to, Do (hipojònic), claus altes, per natura	2
12è to transp., Fa, claus baixes, per bemoll (transportat una 5a baixa de Do)	4

Aquest escàs mostreig en condueix a pensar que per a l'antífona *Ave Regina caelorum* hi havia la preferència d'escriure-les en 6è to, o en 12è to transportat, això és en Fa amb bemoll [el que es devindria Fa M] —al fons verduní n'hi ha quatre en aquest to—; després li segueix les dues antífones en 8è to o en 12è to, aquestes en Do per natura [el que vindria a ser Do M].

Si prenem com a referència els models de cant pla o gregorià de l'antífona *Ave Regina caelorum* —tal i com ja s'ha fet amb l'antífona anterior, *Alma Redemptoris mater*— presentats al capítol titulat “Al redós de les partitures objecte d'estudi”, es veurà que aquestes antífones s'han anat escrivint, de sempre, en mode de Fa, això és en 6è mode per natura i en 11è mode transportat per bemoll. Altrament, les *Ave Regina caelorum* del fons verduní estan en 6è mode i en 12 mode transportat. En vista del que s'exposa, les composicions bicorals i policorals escrites per a *cant d'orgue*, mostren que els compositors de les antífones marianes han mantingut en les seves composicions polifòniques el mode originari de Fa. En aquest sentit, sembla ser, que de sempre hi ha hagut una “tradicció” o “costum” d'escriure les antífones en un to concret. El mateix Pablo Nassarre ho manifesta en la primera part de la seva obra *Escuela Música*:

“Para conocer los tonos, ò composiciones de todas estas, digo, que las de nuestra Senyora, que se cantan al concluir el Oficio, el modo para saber que tono sea, ha de ser por su composicion, atendiendo à lo que sube, y lo que baja, segun la regla que dixè en el Capitulo doze de este Libro, aunque digo, que la *Salve Regina* es primer tono generalmente. *Alma Redemptoris Mater* se halla con alguna variedad, aunque comunmente, y mas general es ser quinto, *Ave Regina Caelorum* sexto, *Regina Caeli laetare* primero en algunos Libros, y en otros octavo, ò sexto. El motivo que tengo para dezir los tonos de estas Antiphonas, es, que en muchas Iglesias de las que se cantan, alterna el Organo en ellas, y con esto sabrà el Organista el tono que son; aunque hay Iglesias, que siempre las dizen rezadas”<sup>665</sup>.

En les obres gregorianes, s’ha vist com l’*Alma Redemptoris mater* es presentava en mode de Fa (5è i 11è modes) i en les obres a *cant de orgue* de fons verduní es troben preferentment en 5è, en 6è mode i en 8è to. Pel que fa a l’*Ave Regina caelorum*, en gregorià es troben també en mode de Fa (6è i 11è modes), i en *cant de orgue* dels manuscrits verdunins en 6è to i en 8è to, és a dir que les composicions de l’arxiu verduní no s’allunyen del que era habitual en els tons a l’hora de compondre la música per les dues antífones marianes majors, demostrant els seus autors el bon coneixement que tenien de les tradicions i de les regles de la composició transmeses per la tractadística i la teoria musical.



[7] - ***Regina caeli*, a 5 veus, de Joan Prim (\*1628; †1692)** [E: *Bbc*, M 1168, pp.774-775]. Aquesta antífona mariana es troba en disposició de partitura i s’anota en format apaïsat (respecte a l’enquadració del volum)<sup>666</sup>. L’antífona està escrita a cinc veus, i en principi, en un sol cor: *Tiple, Tiple, Alto, Tenor, Bajo* i l’*acompañamiento* del baix continu. Es tracta d’una obra que es presenta a cinc veus però que en realitat es tracta

<sup>665</sup> Veure: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob. cit.*, primera parte, libro II, cap.XVII, p.180.

<sup>666</sup> L’obra que precedeix a l’antífona al manuscrit verduní M 1168 és una antífona *Regina caeli* a 5 veus, del mateix Joan Prim [pp.773-774]; mentre que l’obra que la segueix és una antífona del mateix autor, concretament l’*Ave Regina caelorum*, a 5 veus [p.776].

com si fossin dos cors ben diferenciats, com una obra escrita de manera bicoral, símptoma clarament del nou estil barroc. Així, tindríem un diàleg entre aquest peculiar “solista” del primer cor i el segon cor, concebut a manera de bloc sonor, constituint així un cert enfrontament entre una massa sonora prima (una sola veu, segurament proveïda del seu propi acompanyament que no s’ha conservat —a l’arpa o amb un instrument de corda polsada, com era llavors el més habitual—) i un bloc sonor més gruixut (amb quatre veus i l’acompanyament general). Aquest tipus de construcció per a cinc veus desplegades en dos cors, comporta un cert matís d’espacialitat, tot considerant que els dos cors es situaven en llocs diferents del temple, a manera dels “cori spezzatti” venecians, que, a la vegada, aportaven un cert caire dramàtic, de representació escènica, per la mateixa distribució espacial dels músics participants en distints llocs del indret on es desenvolupava l’execució musical.

L’autor —Joan Prim— presenta la veu del *Tiple del Coro 1º* com una part independent i molt ben diferenciada de la resta de les veus del conjunt, fet aquest, que ja s’ha vist anteriorment en analitzar l’antífona *Ave Regina caelorum*, del mateix Joan Prim<sup>667</sup>—. En el fons doncs, l’obra té una estructura bicoral a 5 veus, encara però que la seva formació en que es troba escrita sembli monocoral<sup>668</sup>. En aquest sentit, es tracta

---

<sup>667</sup> Ja s’ha dit què, de la seixantena d’obres que s’han conservat al “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya d’aquest autor verduní, quaranta-tres estan escrites a cinc veus (!), i que foren composades entre els anys 1650-1658, 1665, 1667, 1670-1672, i 1677, quan Joan Prim es troba com a organista i mestre de capella de l’església parroquial verdunina. Segurament, i tenint en compte que coneixem que els músics participants es llogaven de fora, aquest seria el nombre més o menys estipulat cada any per contractar un conjunt per a les festes locals a partir d’un contacte; així, s’aportava un bloc més o menys tancat i versàtil a la vegada per emmotllar-se a les diferents ocasions i festivitats que calguessin.

<sup>668</sup> En realitat, l’obra s’anota en disposició de partitura, és a dir, posant unes veus sobre (o a dalt) les altres, la qual cosa fa què, com no s’especifiquen les tessitures o registres per a cada pauta (si es tracta d’un Alto, d’un instrument, o el que sigui), ha de deduir-se del seu contingut (de la seva clau, del text si és que ho porta, del xifrat, etc.). Aquest tipus d’escriptura s’identifica molt fàcilment quan trobem disposicions estandaritzades, com ara dos violins i acompanyament, un cor a quatre veus en claus baixes, o altes, etc., i, fins i tot, quan trobem un doble cor. Malgrat això, en alguns casos (sobre tot, en composicions per plantilles més àmplies, orquestrals, etc.), la qüestió resulta molt més difícil d’esbrinar, ja que la simple disposició “vertical” de les claus no ofereix pistes suficients per a saber amb exactitud si es tracta, com en aquest cas, d’un sol cor, o de dos o quins poden ser les correspondències exactes entre una pauta i una veu o part instrumental. I, no obstant això, en el present cas podem saber-ho, ja que la pròpia escriptura de la primera veu (en clau de Do en 1a línia) enfront de la segona veu (anotada

doncs de l'optimització per part de Joan Prim, dels recursos disponibles —veus, parts i instruments— a l'església verdunina, per tal de realçar-ne l'efecte sonor i estructural de l'obra; i a la vegada, accentuar-ne la percepció i assimilació del missatge conceptual del text.



**Fig.261.** Inici i final de l'antífona, pp.774-775.

El mode o to en que es troba escrita l'antífona és el 6è to (segons Nassarre), o bé en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa)<sup>669</sup>, això és, en Fa, per bemoll i en claus baixes. El fet que l'obra estigui anotada en claus baixes fa que la transcripció no necessiti realitzar cap transport en relació a l'original (perquè ja està

---

igualment en la mateixa clau), suggereix que la segona veu intervé sempre en bloc amb les parts vocals següents, en un sol bloc, diferenciat: el segon cor.

<sup>669</sup> Pietro Cerone, referint-se al to en cant pla de l'antífona *Regina caeli laetare* esmenta: “[...] y quando fuere la cuerda final F y por b mol, entonces tengan por cosa cierta, que es Onzeno Tono; como lo son tambien en Cantollano las dos Antiphonas, *Regina caeli laetare*, y *Alma Redemptoris mater*, que por ser transportados, se cantan por be mol”. Vegeu: -CERONE, Pietro: *Ob. cit.*, p.893. Sobre aquesta antífona en concret, Pablo Nassarre esmenta: “[...] aunque digo, que la *Salve Regina* es primer tono generalmente, *Alma Redemptoris Mater* se halla con alguna variedad, aunque comunmente y mas general es ser quinto, *Ave Regina Caelorum* sexto, *Regina Caeli laetare* primero en algunos Libros, y en otros octavo, o sexto. El motivo que tengo para dezir los tonos de estas Antiphonas, es, que en muchas Iglesias de las que se cantan, alterna el organo en ellas, y con esto sabrà el Organista el tono que son [...]”. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Ob. cit.*, parte primera, libro segundo, capítulo XVII, p.180.

anotada en “claus naturals”); així doncs, l’obra es presenta amb les tessitures tal i com es troben al còdex musical.

Referent al signe de compàs en que es troba escrita la composició, aquesta s’inicia amb el mig cercle, “C” (compàs de *compasillo*, *compasete*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) —2/2 en la transcripció de l’obra, considerant que hi entra una *semibreu* per compàs—, mantenint-se aquest compàs durant tota la composició.

Els àmbits de les parts que intervenen a l’antífona són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1<sup>o</sup></b>			
<i>Tiple:</i>	Re 3 – Mi b 4	Re 3 – Mi b 4	novena menor
<b>Coro 2<sup>o</sup></b>			
<i>Tiple:</i>	Fa 3 - Re 4	Fa 3 - Re 4	sisena major
<i>Alto :</i>	Do 3 - Fa 3	Do 3 - Fa 3	quarta justa
<i>Tenor:</i>	Re 2 - Re 3	Re 2 - Re 3	vuitena justa
<i>Bajo:</i>	Fa 1 - La 2	Fa 1 - La 2	desena major
<i>acompañamiento:</i>	Fa 1 - Si b 2	Fa 1 - Si b 2	onzena justa

En la relació presentada en ressalta la tessitura de la part de l’*Alto*, amb una distància bastant més curta que la resta de veus, tan sols una quarta justa; aquest és un tret que ja s’ha vist anteriorment, justament, en les obres dels dos autors verdunins: Joan Prim i Magí Nuet. Aquest fet dóna a entendre que la part de l’*Alto* —amb tan sols una quarta justa— té menys protagonisme que les altres veus que intervenen a l’obra, duent a terme una funció de pur farciment harmònic. Sabent que l’autor, Joan Prim, va ser mestre de capella, organista i prevere a l’església verdunina, es podia reforçar la idea que aquesta antífona va ser escrita per a l’ús de la pròpia capella local, i possiblement destinada a cantaires —*Altos*— locals, potser no-professionals, de manera que, abastant una extensió molt reduïda, poguessin cantar la seva part sense cap dificultat [?].

Pel que fa a l’àmbit de l’*acompañamiento*, aquest esdevé també bastant reduït i tancat a nivell harmònic —una onzena justa— (de nou, suggerint un instrument de

reduïdes possibilitats tècniques pel que fa al seu àmbit, com un organet positiu, un baixó...). Aquesta part no duu cap mena de xifrat ni tampoc s'indiquen les alteracions existents en altres parts vocals en el transcurs de la partitura, alteracions (Mib, Sin, Fa#, Do#), que es troben justament als compassos 14, 17, 18, 19, 21, 25, 26-28, 33, 41, 44 i 45 de la transcripció.

De manera similar a les altres obres analitzades d'aquests dos autors verdunins, les tessitures de les parts que intervenen a la composició es desenvolupen en un àmbit similar, al redós de la novena, en contra però, la part de l'*Alto*, com ja s'ha dit, esdevé sempre molt reduïda —una quarta justa—. Fins i tot, les parts més amples, abasten un àmbit molt raonable, còmode, que no requereix d'esforços molt particulars o d'un nivell tècnic massa exigent. En qualsevol cas, aquests àmbits comporten, en el seu conjunt, una certa jerarquitització entre les diverses parts que intervenen a l'obra, es a dir, que en el fons hi ha unes veus més importants que altres; en aquests casos ho són les veus extremes de *Tiples* i *Bajo*, enfront d'altres menys importants, o de pur farciment harmònic, com és el cas de l'*Alto*. Val a dir però, que els dos *Tiples* pràcticament arriben a la mateixa tessitura, pel que fa al so més agut, arribant a creuar-se però en algunes d'aquestes notes més agudes (el *Tiple* del *Coro 2º* en algun moment sobrepassa en altura al *Tiple* del *Coro 1º*) i, curiosament, baixa més el *Tiple* del *Coro 1º* (fins al Re 3) que el *Tiple* del *Coro 2º* (fina al Fa 3), la qual cosa indica que el *Tiple* del primer cor —amb un paper quasi bé de “solista”— està destinat, llògicament, al músic més capaç tècnicament parlant. Això vol dir doncs, que, com en altres casos ja analitzats, l'obra es construeix —en una estructura típicament barroca— a partir de dos plans sonors: un per dalt (els *Tiples*), i un per sota (el *Tenor*, el *Bajo* i l'*acompañamiento*), deixant pràcticament buida la part central (només delineada per l'*Alto*, que es manté estàtic), i

tot això, potenciat per la diferenciació espacial, que potencia l'emissió del so des de diferents punts del temple.

El fet que les parts no tinguin uns àmbits massa amplis, denota la intenció per part del compositor de explotar, amb els mitjans de que disposa, un àmbit reduït, un ambient sonor més o menys reduït i íntim, acord amb l'espiritualitat i continguts semàntics dels textos (antífones marianes) que està musicant.

L'antifona es divideix en quatre seccions o parts, citades a continuació amb les lletres A - B - C i D. Això és, segons els versets del text i de l'aplicació d'aquest en el discurs musical. En la següent taula es veu la distribució del text en les quatre seccions esmentades.

**Taula 36**

1a sec. A	2a sec. B	3a sec. C	4a sec. D
<i>Regina caeli laetare, alleluia:</i>	<i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i>	<i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i>	<i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i>
16cc.	11cc.	13cc.	16cc.
cc.1-16	cc.16-26	cc.26-38	cc.38-54

La primera secció, la que duu la lletra A, té una extensió de 16 compassos; la segona secció, la B, d'11 compassos; la tercera secció, la C, de 13 compassos; i la quarta, la que duu la lletra D, altre cop de 16 compassos.

Segons el que es desprèn observant aquesta distribució de nombre de compassos, sembla que a Joan Prim l'interessava oferir un equilibri entre les diferents parts del text. Malgrat això, veient l'extensió dels compassos de cada secció, sembla ser que a Joan Prim, l'interessa remarcar alguns aspectes molt concrets: 1/ en primer lloc, l'aspecte de l'**exhortació**, on el text diu exactament “Regina caeli laetare” (Reina del cel, alegreu-vos) —amb 16cc.—, i on el *Tiple del Coro 1º* inicia el primer motiu temàtic (simulant

l'àngel anunciador, que ve des de dalt), seguit per la resta de les veus que repeteixen homofònicament el text presentat anteriorment per aquest *Tiple*; **2/** li segueix la tercera secció (C) —amb 13cc.—, on es mostra l'alegria i la joia per la **resurrecció** del “fill” de Maria, i on el text diu “Resurrexit sicut dixit” (ha ressuscitat, segons va anunciar); i **3/** per cloure l'antífona, la **súplica mariana**, on el text manifesta “ora pro nobis Deum” (pregueu a Déu per nosaltres). Prim desenvolupa aquesta darrera secció (D) —en 16 cc.— canviant-ne la velocitat de les figures i creant una sensació de més lentitud, de més relaxament en la velocitat de l'obra, esdevenint un moment més tranquil per tal de fer recrear a l'oient i prestar més atenció a la súplica final de l'antífona, que implica una certa reflexió personal, individual de l'oient i el fidel, enfront del que ha succeït abans (la narració d'uns fets bíblics, del passat). D'aquesta manera, aquest apartat (D) es constitueix, des del punt de vista de la reflexió teològica, en una mena de síntesi de tot el que s'ha dit prèviament (A, B i C), aquí a manera de pregària, i marcant una certa diferència entre un “abans” (A, B, C) i un “ara/sempré” (D). [I tot això, equilibrant, milimètricament (A = 16cc. // D = 16cc.), aquesta síntesi, aquesta pregària, amb l'exposició inicial del tema, l'anunciació de la resurrecció, la bona nova i l'esperança d'una nova vida (més enllà, millor), síntesi de tot l'univers cristià].

Pel que fa a la segona secció (B) —d'11cc.—, el text diu “Quia quem meruisti portare” (perquè aquell que vareu mereixereu portar), idea, la de “portar” transportar quelcom d'un lloc a altre, que podríem veure en tot el passatge, que no és més que una conducció, un enllaç, des de l'anunci inicial de l'àngel, fins a la idea final de reflexió a propòsit de la resurrecció. Per la seva banda, la tercera secció (C), inserida, encara que una mica amagada, en el nucli de la composició, ofereix a l'oient una afirmació rotunda, que l'implicarà, i el condicionarà, de cara a la síntesi i reflexió final, per a la qual serveix com a preparació psicològica. En aquest sentit, la inserció d'aquest passatge,



molt important, però que es procura emboirar una mica per a que no sigui tan directe (doncs porta un missatge què és tan eficaç quant més subliminal sigui), té, com en el passatge precedent (B), una funcionalitat de conducció cap a la síntesi i pregària final (D).

On realment Prim presta més atenció és en les repeticions dels “al·leluies” del text, possiblement per a compensar una mica l’ambient general de contenció que respira la composició, a partir del text, i dels fets que es narren en aquest (la Resurrecció). En aquest sentit, es tracta d’una alegria en cert mode continguda, ja que és una alegria “intel·lectual”, complexa, sobre la que s’ha de reflexionar per tal d’entendre-la. Amb aquesta idea, Prim atomitza aquests missatges d’alegria, aquestes paraules aïllades (“al·leluia”), que s’utilitzen a manera de petites cè·l·lules repetitives que serveixen per crear un cert diàleg, una certa inquietud prèvia a la reflexió final, tot preparant un ambient propici, d’assumpció del que el text proposa: es prepara subliminalment a l’oient cap a la joia de la resurrecció.

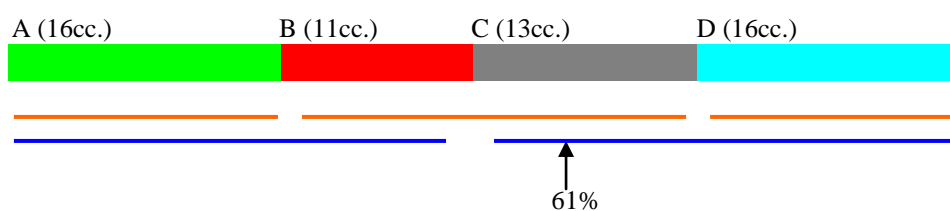
Així, al poema originari s’hi troba un al·leluia al final de cadascun dels quatre versos, és a dir, que cada vers clou amb un al·leluia. Ara bé, Prim, en el primer verset situa quatre al·leluies al *Tiple del Coro 1º* i al *Coro 2º* —*Tiple, Alto, Tenor i Bajo*— n’articulen només tres. En el segon verset, són les quatre veus inferiors que canten quatre al·leluies, mentre que el *Tiple del Coro 1º*, només en canta dos. En la musicalització del tercer verset, Prim fa cantar vuit al·leluies a les quatre veus del cor, i sis al *Tiple del Coro 1º*; és en aquest punt on es troba la secció àuria, just al compàs 33, on totes les veus canvien els valors de les figures, fent-les ara el doble de ràpides (de *semimínimes* passen a ser *corxeres*). Resulta molt cridaner el fet de què, el missatge principal de l’obra (“ha ressuscitat, segons va anunciar”) coincideixi amb la secció àuria, i justament en un compàs què, numèricament, s’identifica amb l’edat de Crist en

el moment de la Resurrecció (33, un número prim, simbòlicament molt suggerent...), al temps que el compositor, va introduir un element nou a la figuració, que es fa més ràpida, contribuint, així, a generar inquietud, just cap el mig de la composició i just abans de la súplica final, on tornarà la calma, la quietud, en valors llargs<sup>670</sup>.

Cal especificar però que sempre les veus de *Tiple del Coro 2º, Alto, Tenor i Bajo* responen al *Tiple del Coro 1º* en les repeticions dels al·leluies, llevat d'alguns punts on coincideixen homofònicament. Així doncs, l'oient sent cinc al·leluies a la secció A, cinc a la secció B, tretze a la secció C, i set a la secció D. Joan Prim, en total articula trenta al·leluies en trenta-tres compassos, mentre que el text del poema (sense els al·leluies) es troba tan sols repartit en vint-i-dos compassos. Per tant, doncs, es veu clarament que el nombre de compassos on es canta la paraula “al·leluia” supera en bona mesura la musicalització que Prim n’ha fet dels mots del poema (33 a 22 compassos)<sup>671</sup>.

En el següent gràfic es pot veure de manera acolorida la proporció dels compassos segons les quatre seccions en que s’estructura la musicalització del text (de A a D) —.

**Gràfic 26**



<sup>670</sup> Encara a la darrera secció, es trobaran cinc al·leluies a les quatre veus del *coro*, mentre que el *Tiple 1º* en cantarà quatre.

<sup>671</sup> No pretenc portar l’anàlisi a terrenys de mera especulació, però, cal recordar que la simbologia numèrica estava plenament present a l’època i al context que ens afecta. En aquest sentit, noteu que els 13 al·leluies que hi ha a l’apartat central (C, “ha ressuscitat, segons va anunciar”), i el 7 de la darrera secció (“ora pro nobis Deum”), tenen una certa relació simbòlica, ja que tots dos són números primers; a més, 13 és el número de Jesús més els apòstols i, com és conegut, 7 és el número de la perfecció per els jueus. De manera semblant a com la relació entre 22 i 33 és de 2 a 3 (proporció sesquialtera), en una relació que s’identifica habitualment com la relació existent entre l’home (l’home i la dona = 2) i la divinitat (la Santíssima Trinitat = 3). 5 al·leluies (secció A) + 5 (secció B) = 10 (número perfecte = 1 + 2 + 3 + 4). Etc.

Tal com succeeix a les altres antífonas analitzades, en el gràfic exposat es mostra que ben bé s'hi poden trobar diverses addicions entre les seccions de l'obra, com, per exemple: **1/** en principi les seccions són **quatre** (de 16 – 11 – 13 i 16cc.); **2/** si s'uneixen les seccions per proximitat semàntica (la relació entre les frases del text —exhortació [*Regina caeli laetare*], alegria i joia [*Quia quem meruisti portare* i *Resurrexit sicut dixit*], i prec final [*Ora pro nobis Deum*]—) es veurà que són **tres** els blocs textuais — les línies representades en color taronja en el gràfic anterior— (de 16 – 24 i 16cc.), en aquest cas, es presenta la oposició de 3 *versus* 1 (proporció tripla, o musicalment parlant, “tripla real”, que al·ludeix, simbòlicament, a la Santíssima Trinitat); i **3/** altrament, si s'addicionen de dos en dos (per simetria) es pot veure que en resulten dos blocs de 27cc. (de 16 + 11), enfront de 29cc. (de 13 + 16), uns nombres pràcticament iguals, llevat de dos compassos però (27 a 29), creant una oposició de 2 *versus* 2 (representat en línies blaves en el gràfic anterior).

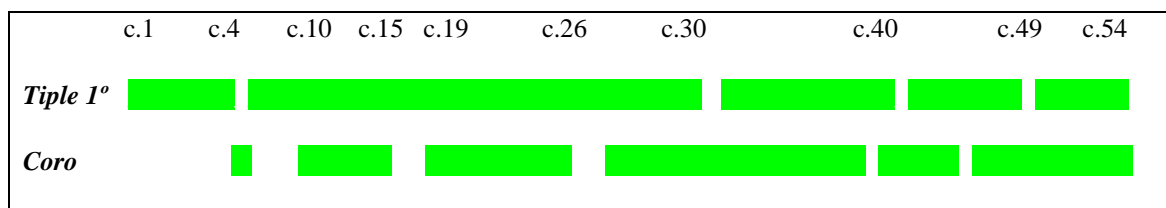
Es veu doncs que en aquest *Regina caeli* apareixen dues oposicions, segons els blocs en que es divideixin l'obra: això és 3 *versus* 1, i 2 *versus* 2. En aquesta estructura Joan Prim desenvolupa de nou el que en aquest treball ja s'ha anomenat com “el desequilibri organitzat”, “el desequilibri dins l'equilibri”, “el desordre dins de l'ordre” —element prou característic en totes les arts del barroc, i pel que fa al nostre cas, del barroc musical hispànic—. Aquestes possibles addicions presentades permeten que l'obra pugui estructurar-se en petits elements es miri des d'on es miri, però que, a la vegada, conformen una sòlida estructura; això és una composició estructurada a base de juxtaposar fraccions, cadascuna de les quals té sentit propi, però acreix, pren més sentit, dins la unitat global que li aporta el seu context general.

En aquest cas, les quatre seccions les inicia el *Tiple del Coro 1º* de manera solística, i acaben de manera homofònica, amb les 5 veus; en cap moment els temes o

motius de les diverses seccions s'enllacen a manera de “frontissa”, solapant-se els uns amb els altres, fet que fins aquí s'ha anomenat de “falsa resolució per el·lipsi”. Ja s'ha vist en les obres analitzades que totes tenien aquesta particularitat d'enllaçar els temes cavalcant-se l'un amb l'altre, i justament és en aquesta composició que ara es tracta, la primera on no es dona aquesta situació d'enllaç temàtic.

En el gràfic següent es mostra de manera visual les intervencions i les entrades de les dues parts del cor —cal recordar però que en l'obra la veu del *Tiple del Coro 1º* està tractada com a element independent, com un “solo”, i que les altres quatre conformen un bloc comú—.

**Gràfic 27**



En el gràfic es veu el paper ben diferenciat entre les intervencions de les parts del *Tiple del Coro 1º*, envers el *Coro 2º*, en un “a 5”, com ja s'ha vist, “a la barroca”, es a dir, per a dos cors, el primer “a solo” —generalment, de *Tiple* o *Tenor*—, que dialoga amb un segon cor (amb el tradicional format “a 4” —S, A, T, B—, o, fins i tot, tenint present altres alternatives possibles).

En el gràfic es veu també de manera clara el que ja s'havia apuntat anteriorment referent a la tercera secció (C) —just on s'escau la secció àuria— (compassos 26 a 38), que és on s'hi troba l'increment dels “al·leluies” després que el *Tiple del Coro 1º* hagi cantat “Resurrexit sicut dixit”. És en aquest punt on s'hi troben més aclamacions de l'al·leluia per part de les 5 veus i en valors de corxera —el doble de ràpid si es comparen amb la resta d'aclamacions—, venint a significar un esclat de joia i alegria.

Tot i que el compositor presenta les entrades dels dos cors de manera fragmentada, no deixa de banda la importància —encara que sigui repetint constantment la paraula “al·leluia”— del segon cor, creant un destacat diàleg entre el *Tiple* del *Coro 1º* i la resta de les veus, fent-les partícips en el desenvolupament de la composició.

Pel que fa a l’aplicació del text a la partitura original —al còdex—, el copista mossèn Josep Segarra deixa d’aplicar-lo a les tres parts centrals del conjunt del *Coro 2º* —*Tiple*, *Alto* i *Tenor*— des de l’inici fins al compàs 6 de la transcripció. I també des del compàs 13 ja fins al final de l’obra. Per tant doncs, les dues parts que duen de manera continuada el text aplicat són el *Tiple* del *Coro 1º* i el *Bajo* del *Coro 2º* (les veus extremes de la composició).

Pel que fa a la melodia de l’antífona, val a dir què, en aquesta obra, i filant molt prim, s’hi pot trobar una lleugera reminiscència de les antífonas *Regina caeli* gregorianes, tant de la simple com de la solemne —ja s’ha esmentat anteriorment que la simple és anterior a la solemne i sembla ser que aquesta darrera deriva de la primera—. Vegeu en l’exemple següent com l’inici de l’obra de Joan Prim recorda de manera molt difusa l’inici dels *Regina caeli* gregorians.



Fig.262. *Tiple* del *Coro 1º* (cc.1-4 de la transcripció).

The image displays two systems of musical notation for the 'Regina caeli' antiphona. Each system consists of a vocal line and a basso continuo line. The first system is labeled '6.' and 'R', with the lyrics: 'Egina caeli \* laetare, alle-lu-ia : Qui-a quem me-ru-isti portare, alle-lu-ia : Resurrexit, sic-ut dixit, alle-lu-ia : Ora pro nobis De-um, alle-lu-ia.' The second system is labeled 'Ant. 6.' and 'R', with the lyrics: 'Egina caeli \* laetare, alle-lu-ia : Qui-a quem me-ru-isti portare, alle-lu-ia : Resurrexit, sic-ut dixit, alle-lu-ia : Ora pro nobis De-um, alle-lu-ia.' The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with asterisks to indicate specific melodic features.

Fig.263. Melodia simple i solemne del *Regina caeli* (de cant pla).

Amb aquest brevíssim recordatori de la melodia gregoriana, Joan Prim dona a reconèixer en la memòria dels oients i fidels l'antífona en cant pla, i preparant-los a la vegada, per a recordar les seves vivències i situacions (litúrgiques, festives, etc.) experimentades ja amb anterioritat. Així doncs, Prim exposa i posa breument en situació a l'oient alliberant-se tot seguit de la melodia gregoriana, i aportant en l'obra la seva traça personal.

Aquest procediment era propi de les habilitats normalment requerides als compositors de l'època, que havien de saber "glossar" qualsevol melodia donada, o de elaborar una composició de la seva invenció a partir d'uns materials previs, fent així demostració del seu domini del procediments compositius i paròdics, així com de la tècnica de la composició.

En l'aspecte del desenvolupament temàtic, la composició sembla no presentar massa varietat, possiblement degut a que, el que realment interessa a Prim és l'especulació —com ja s'ha dit— a propòsit de la reflexió que sorgeix a partir de la idea de la Resurrecció (de la l'alegria i la joia emanades del "Resurrexit sicut dixit"),

coincidint just en el moment culminat de l'obra<sup>672</sup>. En aquest sentit, donat que la Resurrecció va succeir “al tercer dia”, sembla més adequat reiterar una mateixa idea, un mateix concepte, que, només al final, clourà (amb la idea afegida de que res acaba: n'hi ha una vida eterna), de manera que el compositor no dubta en repetir un mateix disseny rítmic, per tal d'afirmar una idea que, com el seu recurs tècnic, perdurarà.

És en el punt on Prim accelera la figuració de l'obra (secció àuria, compàs 33, etc.), on s'hi troba un altre aspecte interessant a destacar, en aquest cas en l'*acompañamiento*, on s'hi veuen un seguit de corxeres en unísons consecutius (compassos 33 a 36 de la transcripció). És com un “martelleig” de set grups de quatre corxeres que presenten una successió de notes fent simetria —en forma de mirall— i per salts de quarta i cinquena: Sol - Do - Fa - Si b - Fa - Do - Sol (vegeu-ho a la següent figura).

Fig.264. Compassos 33-38 de la transcripció.

<sup>672</sup> Aquest fragment es presenta en notes ràpides i repetides creant una sensació de gaudi popular imitant la manifestació d'una “massa” humana —del poble, dels fidels, dels devots de la Verge— i de l'alegria pel “ressuscitat” i tot el que significa dins l'aspecte cristià i litúrgic.

Aquestes corxeres que es troben a la part de l'*acompañamiento* creen un dubte sobre qui seria el seu destinatari, és a dir, qui les hauria d'interpretar, o bé, per a quin instrument pensava Joan Prim a l'hora descriure-les. Sembla evident que la interpretació d'aquests grups de corxeres a l'orgue sigui dubtosa, o poc adequada, ja que són un poc massa ràpides i, possiblement, poc intel·ligibles i sense massa sentit per a ser interpretades per aquest instrument. Així doncs, seria molt més lògic que aquesta part fos interpretada per un instrument de vent, com ara, un baixó, un sacabutx de tessitura adequada o inclús una arpa. Per tant, aquest petit fragment ens permet tenir una "possible" idea per saber la destinació instrumental d'aquesta part, i a la vegada, de retruc, per conèixer una mica més com deuria estar formada la capella musical verdunina.

Les frases dels temes musicals de l'obra esdevenen breus i gairebé sempre per graus conjunts, exceptuant-ne algun salt de cinquena en el *Tiple del Coro 1º*, i d'un salt de vuitena en el *Bajo* i l'*acompañamiento*. És com si Joan Prim presentés la seva composició a trets petits, com a pinzellades, d'una manera més aviat "puntillista", formant l'obra a base de petites cèl·lules que es van unint (com un puzzle) fins a formar la totalitat de l'obra. Tot i el poc desenvolupament temàtic, Joan Prim presenta en una mínima imitació canònica per part de les quatre veus superiors (*Tiple del Coro 1º*, i *Tiple, Alto* i *Tenor del Coro 2º*) sobre la paraula "laetare" (alegrar) a distància de dues *semimínimes* —assenyalat amb rectangles vermells a la figura següent—. A la vegada, la part de l'*Alto* —assenyalat amb un rectangle blau— es manté en terceres paral·leles sobre el *Tenor*, fet (encara que molt rudimentari, efectiu) que li aporta un punt de "color" harmònic. Aquest brevíssim fragment, afegeix una certa sensació agògica (de major moviment o fluïdesa) al motiu musical, realçant-ne el significat de la paraula.





Joan Prim crea, així, una obra a base de petits trets —pinzellades—, de manera atomitzada i amb un mínim desenvolupament temàtic, però que arriba a l'oient i al fidel de manera uniforme. A la vegada, entrellaçant els motius i les aclamacions dels “al·leluies” l'autor aconsegueix la sensació joiosa i alegre que reclama el text de l'antífona, i de manera ràpida i concisa s'arriba al prec final sol·licitant la intercessió de Maria.



[8] - *Regina caeli*, a 8 veus, de Isidro Escorihuela (fl. 1672; †1723) [E: Bbc, M 1168, pp.563-565]. Aquesta antífona mariana es troba en disposició de partitura i s'anota en format vertical (respecte a l'enquadració del volum)<sup>673</sup>. L'obra està escrita a vuit veus en dos cors: *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, *Tiple 3º* i *Tenor* pel que fa al *Coro 1º*; i *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo* pel que fa al *Coro 2º*; a més, la part de l'*acompañamiento* com a baix continu.

La composició es troba escrita en el to de La, per natura, i en claus altes; això és en 9è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). El fet que l'obra estigui anotada en claus altes significa que per a la transcripció d'aquesta ha calgut transportar-la, en aquest cas, s'ha transportat a la cinquena descendent, al to de Re (amb un bemoll a l'armadura de la clau).

---

<sup>673</sup> L'obra que precedeix a l'antífona al manuscrit verduní M 1168 és una *Salve Regina*, a 8 veus, de Lluís Torres [pp. 560-563]; mentre que l'obra que la segueix és una *Missa*, a 9 veus, de Joan Baseia [pp.569-584].



Fig.266. Inici i final de l'antifona, pp.563 i 565.

Pel que fa als signes de compàs (els “senyals “indicials”) en que es troba escrita l’obra, aquesta presenta una certa diversitat: els quatre versets del text de l’antífona — exceptuant-ne els *al·leluies*— es troben escrits en compàs de mig cercle, “C” (compàs de *compasillo*, o *compasete*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) — $2/2$  en la transcripció de l’obra—, corresponent-hi una *semibreu* per compàs. Aquest signe de mig cercle es troba en els fragments musicals on es canta el text de l’antífona, exceptuant-ne però el cant dels *al·leluies*, això és en els compassos 1-16, 31-38, 48-60 i 74-89 de la transcripció. Ara bé, pel que respecta als quatre fragments de l’obra on apareix el text de l’*al·leluia*, aquests es troben escrits de la següent manera: tres fragments en el signe “ $\phi 3/2$ ” (*compàs partit de proporció major*) —en  $3/1$  a la transcripció— corresponent-hi una *breu perfecta* per compàs, o tres *semibreus* per compàs, i en els compassos 17-30, 61-73 i 90-106 de la transcripció; i un altre fragment en el signe de “C $3/2$ ” (*compàs de proporció menor*) —a la transcripció el trencat  $3/2$ —

corresponent-hi una *semibreu* perfecta, o tres *mínimes* per compàs, just en els compassos 39-47 de la transcripció.

Així doncs, la successió de compassos en l'obra esdevé la següent: C -  $\phi 3/2$  - C - C3/2 - C -  $\phi 3/2$  - C -  $\phi 3/2$ . Vegeu en la figura següent la disposició i l'extensió dels tres signes de compàs que es troben a la composició —el signe de compàs “C”, en vermell; el de “ $\phi 3/2$ ”, en verd; i el de “C3/2”, en blau—.

**Gràfic 28**



El que queda clar després de veure tants canvis de compàs dins una composició d'aquest tipus (no és gaire freqüent trobar fins a set canvis de “señal indicial” dins una mateixa obra), és que el que es produirà amb tants canvis, serà una dislocació del metre, un complex joc de tensions i distensions pel que fa al ritme, a la pulsació, que generarà una inquietud constant, un efecte nerviós, que sacsejarà a l'oient d'una manera ràpida i freturosa. En un temps en el que encara no eren massa habituals les indicacions agògiques, que precisament ara començaven a aparèixer (*espacio, voladito el compàs...*), aquest tipus de recursos, ben concrets, eren quasi bé els únics dels que es podia valer el compositor per tal de dinamitzar la pulsació, el pols intern de la composició. El procediment era, d'una banda, brusc (ja que comportava un efecte immediat tan aviat com apareixia un nou signe de compàs), i, d'altra banda, una mica rudimentari, ja que suposava una mera juxtaposició de passatges contrastants (recurs típicament barroc) dins la mateixa peça. Podríem dir que aquests canvis de compàs, ben identificables visualment, però que provocaven canvis “interns” a la composició, significaven les úniques eines de les que disposava llavors el compositor. Aquestes

eines serien molt aviat substituïdes, ja no per canvis mètrics, sinó per la simple incorporació d'uns termes una mica més difusos (termes com “Adagio”, “Grave”, “ritardando”, “accelerando”, “rallentando”..., més relaxats o imprecisos, menys concrets, ja que no especifiquen amb exactitud el tempo que requereixen), els quals es varen constituir, de seguida, en recursos estereotipats, fins i tot, a nivell internacional.

Curiosament, els quatre cops que apareix a l'obra un “al·leluia”, aquest coincideix amb un canvi de compàs, i en aquest sentit, no és d'estranyar que Escorihuela musicalitzi els quatre al·leluies de manera diferent de la resta del text (pròpiament, l'antífona mariana), o inclús de manera diferent entre ells, ja que aquesta és una manera intencionada de realçar, o fins i tot variar el cant dels al·leluies per tal que l'oient i el fidel mantinguin l'atenció sobre la composició i en copsin el seu caràcter narratiu i exhortatiu. Així doncs, tots quatre “al·leluies” queden units per un mateix recurs, a la vegada que diferenciats de la resta.

Cal tenir present els canvis de valor mètric del “C” al “ $\phi 3/2$ ”, o del “C” al “ $C3/2$ ”. Aquests canvis produeixen un interès, a més del purament musical, ja que aquest presenten un dislocació —estructural, musical, tonal, auditiu, i fins i tot, conceptual—, un canvi del metre, que col·labora a fixar una mica més l'atenció, com recurs per part del compositor cap al fidel i l'oient, per tal de contribuir a que aquests estiguin una mica més atents al desenvolupament musical de l'obra, i en definitiva, al seu missatge.

Resulta cridaner que, en el segon bloc dels al·leluies, Escorihuela utilitzi el compàs “ $C3/2$ ”, en lloc del “ $\phi 3/2$ ” que utilitza en el primer, tercer i quart bloc d'al·leluies, segurament per tal de dinamitzar el conjunt de l'obra y aportar la varietat necessària, just quan s'està arribant cap al mig de la composició (cc.39-47, d'un total de 106 compassos).

Es passa d'un tactus a base d'una *semibreu* imperfecta (dues *mínimes*) en el trencat que es troba el text ("C"), a una *semibreu* perfecta (tres *mínimes*) en el trencat que es troben els al·leluies ("C3/2"). Aquí trobem altre cop la proporció 3:2 (*sesquialtera*). [El "2" com a simbolisme humà, i on el text diu "quia quem meruisti portare" (perquè aquell que vareu mereixereu portar), cap al "3", aquest com a simbolisme diví (al·leluia)]. Aquest canvi de 2 *versus* 3 encara s'accentua més si es té en compte que en la resta dels al·leluies es passa d'un tactus amb "1" *semibreu* imperfecta (en els trencats "C"), a un altre amb una *breu* perfecta (és a dir, amb "3" semibreus), en el que s'anomenava "tripla real" (proporció tripla, 3:1). Ara el valor de les notes es triplica segons els signes dels trencats mètrics, i això succeeix en les seccions primera, tercera i quarta, quan el text esdevé "més religiós, més cristià, i fins i tot més teològic".

Observant la disposició de les parts que intervenen a la composició, es pot veure que ens trobem davant d'una obra amb unes característiques particulars: tres parts o veus de *Tiple* més la part del *Tenor* al primer *coro*; i les quatre parts o veus habituals en el segon *coro*. Aquesta disposició del *Coro 1º* trenca l'esquema "estàndard" per a les obres a vuit veus en dos cors —*Tiple*, *Alto*, *Tenor*, i *Bajo* pel que fa al primer *coro*, i *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo* pel que fa al segon *coro*—. Així doncs, en aquesta obra d'Escorihuela s'hi troben quatre parts de *Tiple* — *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, *Tiple 3º* i *Tiple* [tres al *Coro 1º* i una al *Coro 2º*]—, una part d'*Alto* [al *Coro 2º*], dues parts de *Tenor* [una al *Coro 1º* i una al *Coro 2º*] i una part de *Bajo* [al *Coro 2º*]. Sembla clar, doncs, que hi ha una evident jerarquitzaació de les veus que componen l'obra, ja que no a totes se les atorga la mateixa presència: l'*Alto*, com es veurà, compleix una mera funció de farciment: una única veu en aquesta tessitura, i amb un àmbit reduït. I un sol *Bajo* vocal, encara que reforçat (doblat) pel *acompañamiento*, envers els *Tenors*, que estableixen la

composició, i una tessitura per els *Tiples*, molt reforçada, i que és, amb quatre parts vocals anotades, la part “protagonista” de tot l’entramat de la composició.

Aquesta disposició suposa un color molt més destacable en la zona dels aguts, de ple caràcter vocal, enfront de la zona dels greus, que es veurà reforçada per instruments (l’*acompañamiento* i, potser, algun altre instrument que doblés alguna de les parts vocals més greus).

El text de l’antífona és un revelador anunci per part dels àngels que estaven al sepulcre de Jesús, fent-li saber a Maria que el seu fill ha ressuscitat; és com si en aquesta obra d’Escorihuela fossin els propis àngels els qui saludessin i donessin la “bona nova” a la “Mare” del ressuscitat. L’autor, en aquesta antífona pren el testimoniatge dels tres evangelistes que narren l’anunci de la resurrecció per part d’uns àngels a Maria i a les dones que van al sepulcre la matinada del diumenge<sup>674</sup>, i ho expressa mitjançant les veus agudes —els *Tiples*— del primer *coro*, per tal que “l’anunci” sembla que vingui del “cel”.

Les parts de *Tiple* del *Coro 1º* prenen molt de protagonisme durant tota l’obra, tant en el desenvolupament del text del poema, com en les aclamacions dels “al·leluies”. Així doncs, com ja s’ha dit, Escorihuela dóna aquest protagonisme més “revelador” en el sentit de comunicar la “nova” a la Maria més “terrenal i humana”, més propera als fidels i als oients, que no a la Maria més “celestial, i Mare de Déu”. En la figura següent es representa —en una pintura de l’època de les partitures verdunines— l’anunci de la “bona nova” a les tres Maries per part de dos àngels davant el sepulcre de Jesús.

---

<sup>674</sup> Vegeu: Mateu, 28:5-6; Marc, 16:5-7 i Lluç, 24:4-8, a *La Bíblia. Ob. cit.*, pp.2087, 2126 i 2191.



**Fig.267.** *Les tres Marías*, de Bartolomeo Schedoni (\* 1578; †1615).



**Fig.268.** *Les Tres Maries davant el sepulcre*, de Giovanni Battista Gaulli (1684c)<sup>675</sup>.

---

<sup>675</sup> Giovanni Battista Gaulli (\*1639; †1709) pintor contrareformista italià, conegut també com a Baciccio o Il Baciccio.



Els àmbits de les parts vocals i instrumental que intervenen a l'obra són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple 1º:</i>	Sol # 3 - Do 5	Do # 3 - Fa 4	onzena disminuïda
<i>Tiple 2º:</i>	La 3 - La 4	Re 3 - Re 4	vuitena justa
<i>Tiple 3º:</i>	Do # 4 - Si b 4	Fa # 3 - Mi b 4	setena disminuïda
<i>Tenor:</i>	Sol 2 - La 3	Do 2 - Re 3	novena major
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	La 3 - Do # 5	Re 3 - Fa # 4	desena major
<i>Alto:</i>	Sol 3 - Do # 4	Do 3 - Fa # 3	quarta augmentada
<i>Tenor:</i>	Si 2 - La 3	Mi 2 - Re 3	setena menor
<i>Bajo:</i>	Do 2 - Re 3	Fa 1 - Sol 2	novena major
<i>acompañamiento:</i>	Do 2 - Re 3	Fa 1 - Sol 2	novena major

Observant les tessitures de les parts que intervenen a l'obra, en destaca pel seu reduït àmbit, la veu de l'*Alto* del *Coro 2º*, tan sols una quarta augmentada. Aquesta part té una tessitura bastant més reduïda que la resta, fet que indica que si es compara amb les altres parts, en resulta tenir menys protagonisme, fent, possiblement, una funció de pur farciment harmònic. Aquesta reducció en la tessitura de l'*Alto*, pel que s'ha vist en les anteriors antífones, és una característica comuna a les obres verdunines (com, en general, de tota l'època barroca), almenys a les obres estudiades d'aquest fons.

Observant el *Coro 1º*, es torna a al·ludir altre cop a la tècnica compositiva més característica del període barroc, i on s'evidencia una clara jerarquitització del bloc sonor: d'una banda, la "zona" més aguda dels *Tibles*, i per sota, la "zona" més greu, el *Tenor*, que, en realitat duu a terme una funció de baix "real" del *coro*. En aquest cas desapareix —i només en aquest cor—, la part de l'*Alto*.

De manera similar a les antífones anteriors, la majoria de les tessitures de les parts que intervenen a l'obra es troben en un àmbit semblant, sempre al redós de la vuitena o novena. En el present cas, l'àmbit de la part del *Bajo* esdevé molt poc ampla, una novena major, el que vol venir a dir que podia disposar-se d'un baix amb una limitada extensió vocal. Es podria arribar a pensar també que aquesta part, a la pràctica,

provingués del cant pla (és a dir, que l'hagués d'executar —de cantar— un *soxantre*, o un salmista, etc.), ja que aquest tipus d'extensió vocal per a la part del *Bajo* no es troba tant reduït en el repertori treballat; o altrament, que es tractés d'una part destinada a un instrument, possiblement un baixó o un sacabutx (?).

Pel que fa a l'àmbit de l'*acompañamiento* —una novena major—, aquest, a nivell harmònic esdevé una tessitura molt tancada —com ja s'ha dit, tret comú a les obres verdunines estudiades i analitzades—. Tal com passa en les obres anteriors, en aquesta també es denota una clara intenció de buscar un reduït i compacte equilibri sonor al conjunt vocal / instrumental. Aquesta part no duu cap mena de xifrat escrit, a la vegada que tampoc s'indiquen les alteracions existents en el transcurs de la partitura. Ja s'ha esmentat que el fet que aquesta part no dugui cap xifrat i que, a la vegada tingui un àmbit més aviat reduït, pot ser degut a que es deuria escriure pensant també en un instrument de vent com ara el baixó o bé l'arpa, o també, per a un orgue de dimensions reduïdes i no massa gran (un portatiu o positiu).

*Bajo* i *acompañamiento* coincideixen en la seva amplitud, com correspon a parts que es doblen; mentre que el *Tenor*, encara que amb un paper no poc rellevant, mostra un àmbit més petit que el assignat als *Tiples*, que es constitueixen en els veritables protagonistes de la composició.

Referent a les alteracions que apareixen en el transcurs de l'obra, s'hi troba força més alteracions que en les antífonas precedents, fet que, en la composició d'Escorihuela dóna una visió “harmònica” molt més rica i elaborada que abans, venint a indicar uns canvis tonals / modals força evidents i successius i que giren a l'entorn del centre tonal principal (to de La transportat, amb un bemoll a l'armadura). El fet de que apareguin més alteracions accidentals que en altres casos, pot deure's a que es tracta d'un to (el novè) entès per alguns tractadistes com a un cas concret, específic, i “irregular”, d'algun

dels altres tons (el tercer o el cinquè, però, sempre, tot considerant únicament vuit tons, enlloc de dotze).

Les alteracions que es troben a la composició són (per ordre d'aparició a l'obra): **Fa #**, cc.2, 3, 6-9, 13, 16, 18-20, 22, 24-28, 30, 33-34, 41, 44, 47, 60, 63, 65, 67-68, 70, 72, 77-78, 80-81, 83, 89, 91-96, 102; **Do #**, - cc.4 - 6, 10 - 12, 15, 38, 58-59, 88, 99, 101, 105; **Si becaire**, 21, 23, 35, 42, 45, 48, 50-51, 66, 73, 84; i **Mi b**, 43, 46, 54-56, 64, 69, 82.

En la còpia de l'obra a l'M 1168, hi manca anotar el text a les parts del *Tiple*, *Alto* i *Tenor* del *Coro 2º*, just en els compassos 13-57 i 100-106. (Es tracta de passatges amb escriptura homofònica, de manera que la lletra del *Baix* del *Coro 2º* podria servir per a totes les parts). A la vegada, mossèn Josep Segarra, el copista de les obres del còdex, deixà d'anotar també les quatre veus del *Coro 2º*, ara, incloent-hi també la part de *Bajo*, des del compàs 71 al 89. (I de la mateixa manera que abans, es tracta també d'un passatge amb escriptura homofònica, de forma que la lletra anotada pel *Coro 1º* podria servir per a ser aplicada sense cap problema al *Coro 2º* també).

La partitura original duu certs ennegriments en algunes figures, ennegriments que a la transcripció s'han mantingut fidels aplicant-hi les lligadures i assenyalant la seva situació (com és habitual en aquest tipus de transcripcions) amb un petits angles a la part superior del pentagrama, per tal de poder oferir una transcripció “d'anada i tornada” en la que es pugui esbrinar quina és, a cada moment, la notació original de la font. Els ennegriments —hemiòlies i símpcopes— es troben a les parts del *Tiple 2º* (cc.47 i 67-68 de la transcripció), *Tiple 1º* del *Coro 1º* (cc.66-67 de la transcripció) i l'*acompañamiento* (cc.67-68).

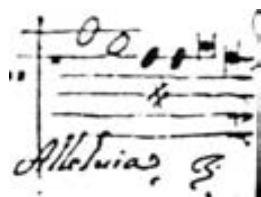


Fig.269. Ennegriments en la part del Tiple 1º (cc.65-67 de la transcripció).

L'antifona divideix en quatre grans seccions o parts —A - B - C i D—, això és segons els versets del text —els quatre versets més les seves al·leluies corresponents— i l'aplicació d'aquests en el discurs musical. Però a la vegada, cada secció es divideix en dues subseccions més petites, de tal manera que esdevindrà el següent: la secció A, subdividida en a - b; la B, en c-d; la C, en e-f; i la D, en g-h.

En la següent taula s'hi pot veure la distribució del text en les quatre seccions i les vuit subseccions, la durada de cada subsecció, i a més, s'hi ha afegit una darrera fila inferior on es mostren els signes de compàs que corresponen a cadascuna de les subseccions.

Taula 37

1a sec. A		2a sec. B		3a sec. C		4a sec. D	
a	b	c	d	e	f	g	h
<i>Regina caeli laetare,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>Quia quem meruisti portare,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>Resurrexit sicut dixit,</i>	<i>alleluia:</i>	<i>Ora pro nobis Deum,</i>	<i>alleluia.</i>
16cc.	14cc.	8cc.	9cc.	12cc.	13cc.	16cc.	17cc.
30cc.en total		17cc.en total		25cc.en total		33cc.en total	
cc.1-16	cc.17-30	cc.31-38	cc.39-47	cc.49-60	cc.61-73	cc.74-89	90-106
C	♩3/2	C	C3/2	C	♩3/2	C	♩3/2

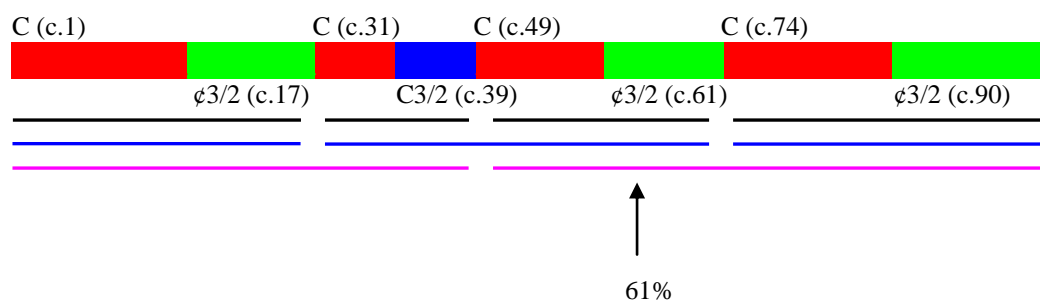
Es pot veure que la primera secció —la A— té una extensió de 30 compassos; la segona secció —B—, de 17 compassos; la tercera —C—, de 25 compassos; i la quarta —D—, altre cop de 33 compassos. Segons aquesta distribució de compassos, sembla

destacar-se que el que interessava ressaltar musicalment a Isidro Escorihuela eren la primera (A), la tercera (C) i la quarta secció (D) —de 30 - 25 i 33cc.—, donant menys importància en extensió a la segona secció, (B) de 17 compassos. , tal i com ja s’ha vist també a l’antífona precedent, la de Joan Prim. Aquestes xifres podrien considerar-se d’una forma significativa, ja que es podria identificar el número 30 anys, en l’edat que tenia Jesús quan apareix a la vida pública, i el 33, amb l’edat de Crist en el moment de la mort i la Resurrecció.

L’obra —tal i com també s’ha vist a l’antífona anterior— presenta tres aspectes ben remarcats: **1/ l’exhortació** “Regina caeli laetare” (Reina del cel alegreu-vos); **2/** li segueix l’alegria per la **resurrecció** del seu fill “Resurrexit sicut dixit” (ha ressuscitat, segons va anunciar), a la tercera secció (C); i **3/** per cloure l’antífona, la **súplica mariana** a la darrera secció (D). Pel que fa a la segona secció (B), amb el text de “Quia quem meruisti portare“, aquesta, igual que en la de Prim, no presenta cap qüestió destacable.

Seguidament es presenta un gràfic on s’hi representen les quatre seccions amb les seves subseccions i el “senyal indicial” (el signe de compàs) que li correspon a cada subsecció. Així doncs, en color vermell es mostra el compàs “C”, en color verd, el compàs  $\varnothing 3/2$ , i en color blau, el compàs C3/2, tots ells estan ordenats segons com apareixen a la composició.

**Gràfic 30**



L'estructura de la composició d'Escorihuela es pot analitzar de tres formes ben diferenciades i que li poden donar un caràcter variat segons es presenti d'una manera o d'una altra. Això és: **1/** tal com s'ha plantejat, una obra pensada en les quatre seccions del text, essent A - B - C - D (de 30 - 18 - 25 i 33 compassos), on el text seria “Regina caeli laetare, alleluia”, “Quia quem meruisti portare, alleluia”, “Resurrexit sicut dixit, alleluia” i “Ora pro nobis Deum, alleluia” —al gràfic anterior es representa amb una línia negra—. Segons aquest esquema, l'obra s'hauria construït de manera simètrica, amb dues seccions “externes” equilibrades entre sí, i altres dues “internes” igualment equilibrades pel que fa a la seva extensió; aquest “dibuix” gràfic o esquema, planteja tres punts principals, com a eixos o frontisses entre les diferents quatre seccions: significativament, el eix principal, cap al mig de la composició (el que seria, tot considerant el conjunt de la composició com a una corda que produeix un so concret, la seva octava); i els altres dos frontisses, marcant terços (el que seria, la quinta). **2/** agrupant-ne les dues seccions centrals per tal de trobar-li un equilibri d'estructura ternària / trinitària, essent A - B + C - D (de 30 - 43 i 33 compassos), el text és el de “Regina caeli laetare, alleluia”, “Quia quem meruisti portare, alleluia: Resurrexit sicut dixit, alleluia”, i “Ora pro nobis Deum, alleluia” —representat amb una línia blava al gràfic anterior—. (És a dir, considerant el conjunt de la peça com a una corda que produeix un so concret, aquestes seccions delimitarien dos punts d'inflexió, cap el lloc on es produiria una cinquena). **3/** agrupant-lo en dues grans seccions A B + C D (de 48 i 58 compassos), on el text diu “Regina caeli laetare, alleluia: Quia quem meruisti portare, alleluia” i “Resurrexit sicut dixit, alleluia: Ora pro nobis Deum, alleluia” —representat amb una línia fúcsia al gràfic anterior—. (És a dir, que, considerant tota l'obra com una corda, aquesta divisió en dos seccions simètriques, d'extensió molt

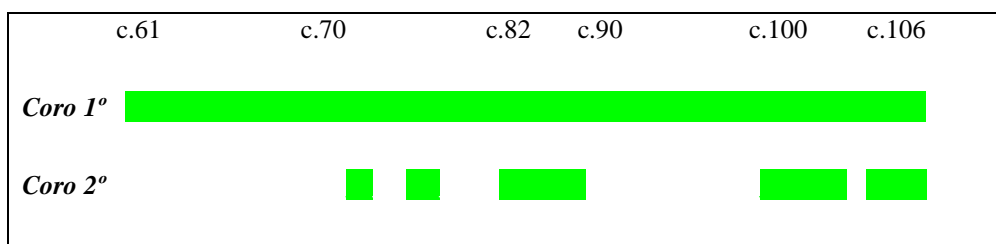
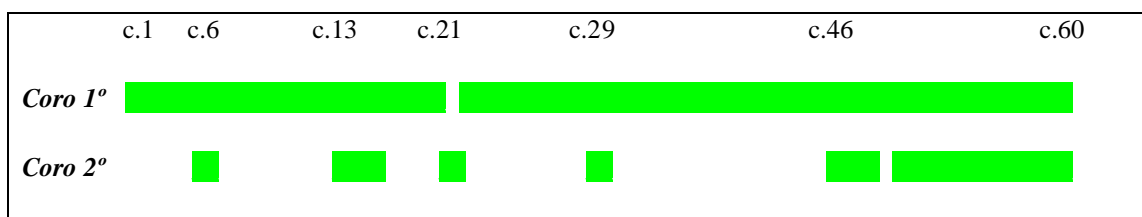
semblant, produiria un punt d'inflexió —eix o frontissa— cap el lloc on es produiria l'octava).

Òbviament, veient el que s'acaba de plantejar, es podria considerar aquest composició de diferents maneres, encara que totes elles coincidents en la delimitació de llocs estratègics del texts, que es produeixen en punts identificables amb proporcions numèriques senzilles (relacions entre l'1 el 2 i el 3), i a partir d'aquí, amb sons com l'octava i la cinquena.

A més, podem veure el punt que es correspon amb la secció àuria de l'obra, el seu 61%, el qual es troba justament en el primer “al·leluia” que apareix just després de l'anunciació de la resurrecció de Jesús, un dels moments culminats de l'obra.

En el següent gràfic es mostren les intervencions dels dos *coros* així com també el seu tractament o desenvolupament, quasi ben bé sempre homofònic, a manera d'aclamacions (en els “al·leluies”), a l'obra. Curiosament, el *Coro 1º* no s'atura en tota la peça, excepte en el c.21, on el *Coro 2º* introdueix, per primera vegada, l'aclamació “al·leluia”. Representa l'únic lloc a tota l'obra en la que n'hi ha una pausa general del *Coro 1º*. I justament s'escau en el moment en que es podria situar, en el conjunt de la composició (ca.105 compassos) una proporció “sesquiquarta”, és a dir, 4:5, o el que és el mateix, en el punt que correspon (considerant el conjunt de la composició com a una corda que produeix un so determinat) a la 3a major o “ditono”:  $21 \times 5 = 105$ , de manera que es delimitarien 5 seccions, a partir de quatre punts d'inflexió (als cc.21, 42, 63, 84 i 105). Encara que en l'obra d'Escorihuela només es fixi aquest número 21 (i no els demés), crida l'atenció aquesta nova “coincidència”.

Gràfic 31



En el gràfic es veu clarament el paper ben diferenciat en les intervencions dels dos *coros*. Es detalla que la participació del *Coro 1º* és pràcticament ininterrompuda, d'una sola tirada, una línia constant; mentre que el *Coro 2º* s'inicia amb poca activitat, i de la part central de l'obra i a mesura que s'aproxima la cloenda de l'obra, les seves intervencions esdevenen un poc més compactes.

Pràcticament tota l'obra és la representació de l'anunci de la resurrecció a Maria i a la humanitat per part dels àngels en una extensa musicalització en el primer cor; mentre que el segon cor, amb una participació més aviat minsa fa la funció de “poble”, de “massa”, reafirmant el missatge del text, fins i tot assumint l'anunci dels àngels, i ho fa intervenint pràcticament als finals de les subseccions en que s'ha dividit l'obra. Tota la composició es sintetitza o es resumeix com un anunci a Maria com a “Mare del ressuscitat”, esdevenint a la vegada, i per aquesta raó, la intercessora dels homes davant Déu. En aquest sentit doncs, cal destacar que a Isidro Escorihuela li interessava ressaltar-ne el missatge del text i, a la vegada, teatralitzar-ne la interpretació creant un cor “d'àngels” —en tres veus agudes (altre cop el sentit trinitari)— que fossin els únics



personatges de la narració —fent el paper d’anunciadors i a la vegada de súplica davant Maria per la seva relació intrínseca amb Déu—.

Sabem que Escorihuela exercí de mestre de capella de la catedral de Tarragona en dues ocasions, la primera entre 1672 i 1686, any en que es troba a la col·legiata de Xàtiva; i el segon cop entre 1691 —any en que s’inicia la confecció del volum M 1168 de la Biblioteca de Catalunya i on es troben copiades les antífoes que s’estudien— i 1696, quan es desplaça a Alacant. Així doncs, veient que aquesta composició es troba cap al final del còdex manuscrit M 1168, bé es podria pensar que l’antífona en qüestió podria haver estat composta en qualsevol de les dues etapes tarragonines d’Escorihuela —1672-1686, o bé 1691-1696—. Si això fos així, aquesta antífona ens mostraria com podia ser —en part només— la capella musical de la catedral de Tarragona, deduïent que hi deuria haver un bons cantors *Tiples*, ja que el *Coro 1º* de l’obra està escrit per a tres *Tiples* i un *Tenor* solistes, i els quals, tenen una participació constant a la composició.

Comparativament, si es contrasta amb la resta de les antífoes vistes fins aquí, es pot veure que aquest *Regina caeli* presenta una traça molt més elaborada a nivell estructural, amb un seguit de contrastos molt més destacables que els vistos en les altres obres estudiades. Tot plegat evidencia un domini de la tècnica de la composició per part d’Escorihuela, que va ser un mestre que va promocionar una mica més que els demés, tot bellugant-se cap altres indrets (és a dir, que no va tenir unes perspectives particularment locals, sinó que va ampliar una mica més els seus horitzons), la qual cosa va contribuir a difondre una mica més les seves composicions, així com a adquirir a la vegada coneixements d’altres realitats, d’altres compositors, de diverses tradicions, etc. (ja que va tenir que presentar-se a diferents oposicions, va tenir possibilitat de tractar amb assiduitat amb col·legues en altres indrets, etc.). Vegeu sinó la següent seqüència:

## SECCIÓ A

- En “C”. *Tiple 1º del Coro 1º*, aclamació: *Regina caeli laetare* (c.1) [en valors breus]  
*tutti*, resposta homofònica: *laetare* (c.6)  
*Coro 1º*, aclamació canònica descendent: *Regina caeli laetare* (c.8)  
*tutti*, aclamació homofònica: *Regina caeli laetare* (c.13)
- En “ $\phi 3/2$ ”. *2 tiples del Coro 1º*, imitatiu canònic descendent: *al·leluia* (c.17) [valors llargs]  
*Coro 2º*, resposta: *al·leluia* (c.21)  
*Coro 1º*, imitatiu canònic ascendent: *al·leluia* (c.23)  
*tutti*, homofònic: un *al·leluia* (c.29)

## SECCIÓ B

- En “C”. *Coro 1º*, homofònic: *Quia quem meruisti portare* (c.32) [en valors llargs]  
En “C3/2”. *Coro 1º*, imitatiu canònic ascendent: *al·leluia* (c.39) [en valors llargs]  
*tutti*, homofònic: un *al·leluia* (c.46)

## SECCIÓ C

- En “C”. *Tutti*, els dos *coros* en imitació canònica: *Resurrexit sicut dixit* (c.49)  
[en valors breus]
- En “ $\phi 3/2$ ”. *Coro 1º*, imitatiu canònic descendent: *al·leluia* (c.61) [en valors llargs]  
*tutti*, homofònic: un *al·leluia* (c.71)

## SECCIÓ D

- En “C”. 2 veus extremes del *Coro 1º*, súplica: *Ora pro nobis Deum* (c.74) [en valors breus]  
*tutti*, súplica, imitació canònica: *Ora pro nobis* (c.77)  
2 veus centrals del *Coro 1º*, súplica: *Ora pro nobis Deum* (c.79)  
*tutti*, súplica, imitació canònica: *Ora pro nobis* (c.83)
- En “ $\phi 3/2$ ”. *Coro 1º*, imitatiu canònic descendent: *al·leluia* (c.90) [en valors llargs]  
*tutti*, homofònic: *al·leluia* (c.100)

Veient el destacable desenvolupament estructural de l'obra, sobta en part, la poca elaboració dels motius temàtics, dels propis temes que presenta Escorihuela. Tot seguit es mostren els vuit temes que es troben al llarg de l'obra, això és dos per cada secció —un per cada subsecció—. En les figures següents es pot veure que els temes que es presenten amb les lletres “b” i “h” (fig. 271) —corresponents a les aclamacions de l'*al·leluia* de les seccions A i D—, són idèntics; aquest motiu inicia el primer *al·leluia* i clou l'últim, esdevenint una intencionalitat cíclica, “l'inici i el fi”, “l'*alfa* i l'*omega*”. El tema “f” (fig.275), que correspon a l'*al·leluia* de la tercera secció —C—, és similar als dos temes anteriors, s'inicia igual però no segueix la seva línia melòdica. I

el tema “d” (fig.273) corresponent a l'al·leluia de la segona secció —B—, és completament diferent i contrastant amb els altres temes.



Fig.270. Tiple 1º del Coro 1º (tema de la subsecció “a”, cc.1-3 de la transcripció).



Fig.271. Tiple 1º del Coro 1º (tema de la subsecció “b”, cc.17-20 de la transcripció).

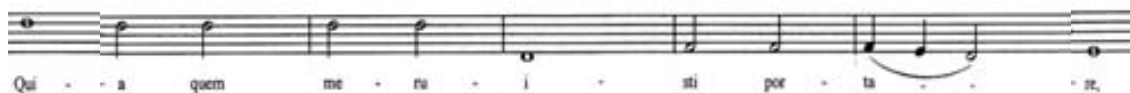


Fig.272. Tiple 1º del Coro 1º (tema de la subsecció “c”, cc.32-38 de la transcripció).



Fig.273. Tenor del Coro 1º (tema de la subsecció “d”, cc.39-42 de la transcripció).



Fig.274. Tiple 1º del Coro 1º (tema de la subsecció “e”, cc.49-51 de la transcripció).



Fig.275. Tiple 1º del Coro 1º (tema de la subsecció “f”, cc.61-64 de la transcripció).



Fig.276. Tiple 1º del Coro 1º (tema de la subsecció “g”, cc.74-77 de la transcripció).



**Fig.277.** Tenor del Coro 1º (tema de la subsecció “h”, cc.90-92 de la transcripció).

Isidro Escorihuela presenta en el transcurs de l’obra un bon nombre de dissonàncies, aquestes però les tracta com a notes de pas, brodadures, *apoggiature*, retards, escapades, fent contraposició, i com a la setena sobre el cinquè grau. Totes aquestes figuracions donen a la composició un acoloriment particular que també es veurà poc més tard en alguns dels aspectes “tonals” que es desenvoluparan, també dins el context eclesiàstic, a la península. Un exemple molt clarificador del que s’està dient és l’exemple següent, on, un seguit de contraposicions, notes de pas i escapades creen un entramat de dissonàncies que fan fluir el decurs de l’obra adquirint aquesta una coloració harmònica molt destacada —les dissonàncies es presenten encerclades i unides per una línia vermella, mentre que les contraposicions es detallen amb una línia blava—.

**Fig.278.** Coro 1º (cc.93-97 de la transcripció).

A més del que s'acaba d'esmentar, Isidro Escorihuela presenta algun cromatisme agosarat entre els *Tiples 1º i 2º* del *Coro 1º* i l'*acompañamiento*, en els compassos 63-64, escaient-se justament en el punt de la secció àuria (compàs 65). I és en aquest precís moment de l'obra on es troba el cromatisme Mi - Mi b – Mi, insinuant altra vegada els canvis tonals que ben aviat, en època del compositor, anirien quedant assentats en més o menys mesura en la música hispànica.

Tot aquest canvi bruscat, aquest manyoc de dissonàncies, que no es troben en altres compositors analitzats fins ara, i que es situa cap el final de l'obra, transmet una forta tensió que esdevindrà, per contrast, i de manera més plàcida i agradable, en una resolució a base de consonàncies en els darrers compassos.

**Fig.279.** Compassos 61-66 de la transcripció.

Sorpren aquest passatge, en el que el cromatisme sobre Mi, planteja alguns dubtes. Es podria pensar en bemolitzar els Mis del Tiples (cc.63 i 64), però després, el Mi del c.65 sonaria estrany... D'altra manera, si els deixem naturals, tal i com apareixen a la font i podrien justificar-se des del punt de vista de l'escriptura contrapuntística, horitzontal, el xoc entre el Mi bemol del acompanyament i el Mi natural del Tiple segon

(encara que sigui de pas i en una brodadura) en el c.64, produirà un efecte estrany, cridaner, no escoltat fins ara en aquesta composició. I tot això, coincideix, novament, amb un punt rellevant al conjunt de l'obra, en el moment exacte de la secció àuria (el 61% del conjunt de l'obra), al c.65. (?). És interessant... Sens dubte, Escorihuela sabia perfectament que el que escrivia conduiria als seus cantors Tiples a fer aquests Mis naturals (per la conducció melòdica i natural de les veus), de la mateixa manera que feia molt bé posant el bemoll al Mi del acompanyament, ja que, melodòdicament, “es puja per natura i es baixa per bemoll”. Llavors, que pretenia amb això, i just en aquest punt de l'obra? El que és clar, és que segurament tenia plena consciència d'això, i que la seva escriptura no està tractament malament des del punt de vista compositiu, sinó que es fa d'una manera en certa manera “amagada”, com a notes de pas, i brodadures, és a dir, en certa manera, com a excepcions, o casos que es podrien admetre des del punt de vista de la formalitat harmònica; el efecte final, novament, com a recurs plenament barroc, és el de una certa “ambigüitat”, potser (?), intencionada... I d'altra banda, a més, no és gratuït que això es produeixi on el text diu “al·leluia” i no en el text narratiu de l'antífona.

Davant d'aquesta diatriba, he optat per no intervenir en aquest passatge (suavitzant-lo per mitjà de la bemolització esmentada), i deixant-lo tal com es troba a la font. En aquest sentit, el Mi natural del tiple segon (en el c.64 i sobre tot, en el 65), produirà un efecte d'apertura al decurs melòdic de la peça, i fins i tot, al conjunt de la composició, de caràcter lluminós, colorista, tot obrint un nou paisatge sonor, un nou ambient.

### **Breu valoració de l'obra:**

En aquesta antífona mariana, Isidro Escorihuela presenta unes característiques que no s'havien trobat en les antífonas anteriors. Això és en l'aspecte de la distribució

de les parts del *Coro 1º*, aquest amb una plantilla de tres *Tiples* i un *Tenor*, que són les veus agudes dels dos registres (infants i homes) —tenint en compte que es tracta d’una obra a dos *coros*, i a quatre veus per *coro*—. En aquest *coro* ni s’hi troba ni l’*Alto* ni el *Bajo*. En l’obra Escorihuela adjudica a aquestes parts de *Tiples* la funció narrativa i “teatral” dels àngels que anuncien a Maria la resurrecció del seu “engendrat”. En les antífonas anteriors els “personatges” eren essers eteris, veus “en off”, masses humanes, etc.; però ara no, ara són esperits —els àngels— que, encara que personificats, narren a Maria i a l’oient el misteri de la resurrecció.

L’estructura de l’obra és un fet remarcable d’aquesta obra. L’autor la presenta en quatre blocs o seccions —A - B - C - D— que a la vegada les desdobla en parts més petites i independents entre elles —a - b - c - d - e - f - g - h—, i on hi conjumina diferents signes mètrics a les seccions —C -  $\phi^{3/2}$  - C -  $C^{3/2}$  - C -  $\phi^{3/2}$  - C -  $\phi^{3/2}$ — aportant, de manera ben palpable, la varietat dins de la unitat.

Un altre tret que destaca en la composició, és l’aspecte harmònic. Isidro Escorihuela ha creat una obra ben farcida d’alteracions, dissonàncies agosarades (dins el seu context) i una bona quantitat de notes estranyes, que tot plegat n’incrementa la tensió sonora, creant a la vegada un exalçament musical que va íntimament lligat amb el caràcter del text.

En aquesta mostra del bon “ofici” musical d’Escorihuela, un dels aspectes que, possiblement, estiguin poc acurats, o que a ulls d’avui dia puguin semblar poc elaborats, és el poc desenvolupament temàtic. Els vuit temes que es troben a les subseccions de l’obra —a - b - c - d - e - f - g - h— són un poc reduïts pel que fa a la seva extensió (son breus), ja que, veient la idea estructural tant àmplia i efectista de l’obra, el desenrotllament dels temes podria haver estat potser més ampli. Malgrat això, Escorihuela posa l’èmfasi en altres recursos, mantenint melodies breus que flueixen per

graus conjunts (sense salts ni massa pretensions) i que es mouen entre el que és habitual tant en les melodies gregorianes, com en les de caràcter més popular (senzilles, i fins i tot, una mica infantils o rudimentàries). Així, obté temes molt *cantabiles*, i que qualsevol podrà retenir a la memòria i reproduir amb posterioritat.



[9] - **Regina caeli, a 8 veus, de Pedro Juan Viñes (17. 2d)** [E: Bbc, M 1168, pp.415-416]. Aquesta antífona mariana es troba en disposició de partitura —com la resta de les composicions que conformen l'M 1168— i s'anota en format vertical (respecte a l'enquadernació del volum)<sup>676</sup>. L'antífona està escrita a vuit veus en dos cors: *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, *Alto* i *Tenor* pel que fa al *Coro 1º*; i *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo* pel que fa al *Coro 2º*; a més, la part de l'*acompañamiento* amb el baix continu.

L'obra es troba escrita en el to de Do, en claus altes, per natura, això és 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa), o 8è to (segons Nassarre). En la transcripció s'ha tingut en compte el transport a una cinquena baixa, a Fa, per bemoll.

---

<sup>676</sup> L'obra que precedeix a aquesta antífona al manuscrit verduní M 1168 és el salm *Nunc dimittis*, a 8 veus, de Miquel Selma [pp.410-414]; mentre que l'obra que la segueix és l'antífona *Alma Redemptoris mater*, a 8 veus, de Miquel Casals [pp.417-419].





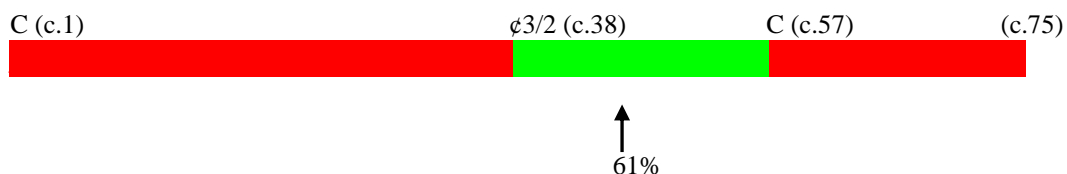
Fig.280. Inici i final de l'antífona, pp.563 i 565.

Pel que fa als signes de compàs en que es troba escrita l'obra, aquesta presenta els dos primers versets del text de l'antífona —incloent-hi els *al·leluies*— en compàs de mig cercle, “C” (compàs de *compasillo*, o *compasete*, o *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) —2/2 en la transcripció de l'obra—, corresponent-hi una *semibreu* per compàs —entre els compassos 1 i 37 de la transcripció—. El tercer verset i el seu corresponent *al·leluia* es troba escrit amb el signe “ $\phi 3/2$ ” (*compàs partit de proporció major* o “*tripla real*”) —en 3/1 a la transcripció— corresponent-hi tres *semibreus* per compàs —entre els compassos 38 i 56 de la transcripció—. En el quart verset de l'antífona, i per cloure l'obra, apareix de nou el signe “C” —entre els compassos 57 i 75 de la transcripció—.

En aquesta obra doncs, la successió de compassos esdevé com en altres antífones analitzades anteriorment, això és la successió de C -  $\phi 3/2$  - C. Vegeu en la figura

següent, i de manera proporcionada, la disposició i l'extensió dels signes de compàs que es troben a la composició —el signe de compàs “C”, en color vermell i el de “ $\phi 3/2$ ”, en color verd—.

**Gràfic 32**



En el gràfic es pot veure com l'obra consta d'un total de 75 compassos. Just a la meitat de la composició s'escau el primer canvi del signe mètric de compàs —això és, després dels 37 compassos en “C”—. El nou signe de compàs, ara en “ $\phi 3/2$ ”, té una extensió de 19 compassos (entre els compassos 38 i 56 de la transcripció); posteriorment, es retorna al signe de compàs “C”, aquest cop, i curiosament, també amb 19 compassos d'extensió. Així doncs, la composició presenta un equilibri gairebé perfecte pel que fa a la relació entre el nombre de compassos:  $37 + 19 + 19 = 75$  (similar a una relació entre les parts aproximada de  $2 + 1 + 1 = 4$ ); tanmateix si adicionem els dos darrers blocs de compassos — $19 + 19$ —, dóna la suma de 38 compassos, que com s'ha dit, correspon a la meitat de l'antífona ( $37 + 38 = 75$ ).

En aquesta composició es constata de nou la intencionalitat de per part dels compositors de les antífonas estudiades per tal de crear una estructura ben equilibrada entre les diferents parts de l'obra, una estructura on es reflecteixi un “desordre” ben organitzat i estructurat, un equilibri entre masses de formats —en aquest cas mètrics— desiguals per tal de donar una unitat compacta a l'obra, mostrant la relació intrínseca entre aquetes masses o blocs diferents.

Pedro Juan Viñes secciona l'antífona segons els versets del text del poema, com en l'antífona anterior d'Isidro Escorihuela, però amb menys elaboració. En el cas

d'Escorihuela, aquest diferencia cadascun dels versets i dels seus “al·leluies” per mitja de canvis mètrics; i en la present composició, Viñes unifica el primer i el segon verset —incloent-hi els “al·leluies”— sota el signe mètric de “C”. Viñes, a la vegada, dóna un tractament diferent al tercer verset —en “ $\phi 3/2$ ” (el verset que cita la resurrecció de Jesús)—, i clou l’obra amb el quart verset i el seu *al·leluia*, aquest altre cop sota el signe mètric de “C”.

Aquest tercer verset, i ara amb un tractament mètric ben diferenciat de la resta de l’obra, de nou ens apropa al simbolisme del nombre “3”: 1/ l’obra dividida en **tres** seccions —C -  $\phi 3/2$  - C—; 2/ el text del **tercer** verset —referint-se a la resurrecció—; 3/ la resurrecció al cap de **tres** dies d’haver mort; 4/ la inclusió del compàs “ $\phi 3/2$ ”, o el que esdevé 3:1, això és la “**Tripla** real”; i 5/ la relació gairebé sempre permanent amb la Santíssima Trinitat —**tres** en un de sol—, altre cop 3:1. Com es pot comprovar, i en aquesta obra n’és un bon exponent, el simbolisme ternari apareix d’una manera ben destacada en la present antífona, una antífona destinada a la llaor i la devoció a la Mare de Déu, però amb un component cristològic molt destacat i amb una planificació ben elaborada al respecte.

Fray Pedro Juan Viñes estructura l’antífona en quatre grans seccions temàtiques —A - B - C i D— segons els versets del text, i donant-los-hi un tractament musical diferent a cadascuna d’elles. En la següent taula es veu la distribució del text en les quatre seccions esmentades. Es pot veure que la primera secció —amb la lletra A— té una extensió de 25 compassos; la segona secció —la B—, de 12 compassos; la tercera —la C—, de 18 compassos; i la quarta —la D—, altre cop de 18 compassos.

En la taula es pot veure clarament que la secció “A” dobla el nombre de compassos de la secció “B” (això és 25 *versus* 12), justament en 2:1 (relació del compàs binari). A la vegada, també en sobresurt una certa relació entre les “señales indiciales”

(els tipus de compàs) que es troben a la composició: C - C -  $\phi 3/2$  - C; això és una relació que presenta **tres** cops el signe “C” per un sol cop el signe  $\phi 3/2$ , que en el fons vindria a ser la representació de 3:1, la proporció “**tripla** real”.

**Taula 38**

A	B	C	D
<i>Regina caeli laetare, alleluia:</i>	<i>Quia quem meruisti portare, alleluia:</i>	<i>Resurrexit sicut dixit, alleluia:</i>	<i>Ora pro nobis Deum, alleluia.</i>
25cc.	12cc.	18cc.	18cc.
cc.1-25	cc.25-37	cc.38-56	cc.57-75
C	C	$\phi 3/2$	C

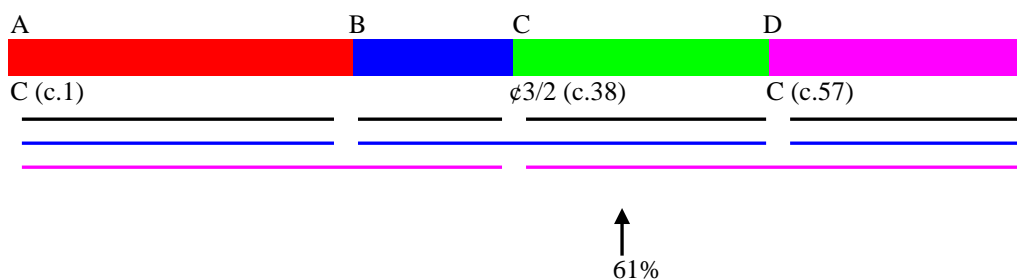
Cal tenir present però que la composició es centra en dos aspectes principals: 1/ la lloança a Maria —*Regina caeli laetare* (Reina del cel, alegre’t)—, i 2/ la súplica final —*Ora pro nobis Deum* (prega a Déu per nosaltres)—. Aquests dos aspectes es poden condensar en un de sol, com a síntesi general de l’obra; això és: “Reina del cel (...) prega per nosaltres”.

En les dues antífoes anteriors —de Joan Prim i d’Isidro Escorihuela— ja s’ha fet notar la importància que es donava a la musicalització del primer, tercer i quart versets. I els tres autors coincideixen en ressaltar musicalment el tercer verset —*Resurrexit sicut dixit*—, un verset què dona un destacat missatge cristològic: “la resurrecció”, com a centre de la fe i de l’esperança cristiana. Una resurrecció esdevé al **tercer** dia, i és justament en el **tercer** verset de l’antífona on es manifesta el fet d’ella resurrecció, altre cop se’ns presenta l’element trinitari, el **tres**.

A la vegada, l’estructura de la composició de fra Pedro Juan Viñes presenta tres possibilitats —com es pot veure al gràfic següent—, aquestes són: **1/** una obra pensada

en les quatre seccions del text —fet que ja s’ha plantejat anteriorment—, essent A - B - C i D (de 25 - 12 - 18 i 18 compassos); al gràfic es representa amb una línia negra. **2/** agrupant-ne les dues seccions centrals per tal de trobar-li un equilibri estructural ternari / trinitari, essent A - B + C - D (de 25 - 30 i 18 compassos), el text és el de “Regina caeli laetare, alleluia”, “Quia quem meruisti portare, alleluia: Resurrexit sicut dixit, alleluia”, i “Ora pro nobis Deum, alleluia”, representat al gràfic següent amb una línia blava. **3/** agrupant-lo en dues grans seccions A B + C D (de 37 i 36 compassos), on el text diu “Regina caeli laetare, alleluia: Quia quem meruisti portare, alleluia” i “Resurrexit sicut dixit, alleluia: Ora pro nobis Deum, alleluia”, representat amb una línia fúcsia al gràfic.

**Gràfic 33**



Òbviament, veient el que s’acaba de plantejar, sembla més lògic que la divisió estructural, segons el caràcter i la intencionalitat del text, pogués ser la tercera opció (A - B + C - D), ja que és la que sembla ser més equilibrada (de 37 - 38 compassos) —la que està assenyalada amb les línies rosades al gràfic—. A la vegada, en el gràfic es mostra el punt on correspon la secció àuria de l’obra, el seu 61%, i aquest es troba justament abans dels “al·leluies” del tercer verset, en el moment culminant de l’obra, en l’aclamació joiosa de la resurrecció, una resurrecció que ja havia estat anunciada pel mateix Jesús. No sembla casualitat que la convergència de l’aclamació joiosa de l’*al·leluia* coincideixi gairebé en el punt de la secció àuria de la composició, sinó que,

més bé, sembla un fet ben pensat i dut a la pràctica pel mateix compositor Pedro Juan Viñes. Per altra banda, l'autor presenta la musicalització d'aquesta tercera aclamació de l'*al·leluia* —que coincideix just en la secció àuria—, en notes un poc més agudes que en les musicalitzacions —en compàs de *tripla real*— dels tres *al·leluies* restants, amb la clara idea de que en ressalti musicalment per damunt de les altres tres manifestacions de joia.

Observant la disposició de les parts que intervenen a la composició, es pot veure que ens trobem davant d'una obra amb unes característiques similars a l'antífona anterior, la d'Isidro Escorihuela, això és: dues parts o veus de *Tiple*, una part d'*Alto*, i la part del *Tenor* al *Coro 1º*; i les quatre parts o veus habituals en el *Coro 2º* —cal recordar que a l'obra d'Escorihuela eren tres parts de *Tiple* i una de *Tenor* al *Coro 1º*, i les quatre parts habituals al *Coro 2º*—. En aquest sentit, ja s'ha comentat anteriorment que aquestes disposicions del *Coro 1º* amb més participació de veus de *Tiple* trenca l'esquema en que habitualment —sobretot al segle XVIII— es troben les obres a vuit veus en dos cors —*Tiple, Alto, Tenor, i Bajo* pel que fa al *Coro 1º*, i *Tiple, Alto, Tenor i Bajo* pel que fa al *Coro 2º*—. Sembla ser, que amb aquesta disposició de les veus —i tal com s'ha vist en l'obra d'Escorihuela—, Pedro Juan Viñes va voler donar també un color particular al conjunt, predominant per damunt de tot les veus de *Tiple*, presentant un cert desequilibri de cinc veus —tres *Tiples* i dos *Altos*— contra tres —dos *Tenors* i un *Bajo*—, fet que a nivell auditiu, en la interpretació de l'obra, no ha de passar desapercbut.

En aquest sentit, i tal i com ja s'ha esmentat en l'antífona anterior, cal tenir present el fet que el text és un "l'anunci" per part dels àngels que estaven al sepulcre de Jesús, fent-li saber a les dones que anaren de bon matí al sepulcre, entre elles, Maria, que el seu fill ha ressuscitat. És com si en aquesta obra de Viñes, fossin els propis

àngels també els qui saludessin i donessin a Maria, i com en l'antífona d'Escorihuela, ho narren les veus solistes del *Coro 1º*.

Els àmbits de les parts vocals i instrumentals que intervenen a l'obra són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple 1º:</i>	Si 3 - La 4	Mi 3 - Re 4	setena menor
<i>Tiple 2º:</i>	La 3 - La 4	Re 3 - Re 4	vuitena justa
<i>Alto:</i>	Mi 3 - Do 4	La 2 - Fa 3	sisena menor
<i>Tenor:</i>	Mi 1 - Sol 3	La 1 - Do 3	desena menor
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	Si 3 - Sol 4	Mi 3 - Do 4	sisena menor
<i>Alto:</i>	Do 3 - Do 4	Fa 2 - Fa 3	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	Do 3 - La 4	Fa 2 - Re 3	sisena major
<i>Bajo:</i>	Do 2 - Do 3	Fa 1 - Fa 2	vuitena justa
<i>acompañamiento:</i>	Do 2 - Re 3	Fa 1 - Sol 2	novena major

Pel que respecta a les tessitures de les parts que intervenen a l'obra, es destaca també pel seu àmbit més aviat reduït: totes les veus giren al redós de l'interval de vuitena, fet que sembla que l'autor hagi volgut donar un color uniforme al conjunt de les parts. Tot i així, tres de les veus —l'*Alto* del *Coro 1º*, i el *Tiple* i el *Tenor* del *Coro 2º*— presenten un àmbit força reduït, de sisena. Observant les parts del *Coro 1º*, es torna a al·ludir de nou a una de les tècniques compositives característiques del període barroc, el trio barroc, i on s'evidencia una clara jerarquitització del bloc sonor: d'una banda, la “zona” més aguda dels dos *Tibles*, i per sota, la “zona” més greu, el *Tenor*, què, en realitat duu a terme una funció de baix “real” del *coro*, i entre mig, la part de l'*Alto*, que en aquest cas presenta una tessitura una mica més àmplia que en altres obres verdunines —una sisena menor—. No deixa d'estranyar que la part del *Tiple 2º* tingui una extensió un poc més àmplia que el *Tiple 1º* —una setena menor per al *Tiple 1º*, i una vuitena justa per al *Tiple 2º*—, la qual cosa suggereix que Viñes no pensava en una escriptura per al conjunt de Tiples jerarquitzada (a més, cal tenir present que, en l'època, els diferents Tiples es podien situar en indrets separats dins el temple...). En canvi, el *Tenor*

del *Coro 1º* destaca per presentar justament l'àmbit més ampli de tota la composició, una desena menor, realitzant la funció més aviat d'un "bajete" (com a sosteniment del bloc que suposa tot aquest cor), que la d'un tenor —amb un àmbit que va des del La 1 fins a Do 3—, donant així el suport harmònic a la resta de veus del *Coro 1º*.

Pel que fa al *Coro 2º*, aquest presenta les seves veus d'una manera particular, les parts del *Tiple* i del *Tenor* —amb un àmbit de sisena menor i de sisena major respectivament— es veuen superades per les veus de l'*Alto* i del *Bajo* —amb una vuitena justa a les dues veus—. Aquesta particularitat no deixa de sorprendre ja que la part de l'*Alto*, una veu poc avesada a destacar presenta un àmbit força més ampli que la del *Tiple*, la veu que habitualment, per la seva tessitura més aguda, els compositors li han donat un paper més destacable a les composicions vocals. Això podria suggerir que el compositor hagués comptat per a l'ocasió amb un bon Contralt i que, per tant, li hagués volgut donar una mica més de protagonisme. Tot i que el so més agut de cadascuna d'elles —del *Tiple* i de l'*Alto*— esdevé un Do 4 i un Fa 3, això és una distància de cinquena. En aquest sentit, la mateixa característica que la part de l'*Alto* presenta el *Bajo* del mateix *Coro 2º*, una vuitena justa, un interval un poc més ampli que la veu del *Tenor* del mateix *Coro*. Pel que fa a l'àmbit de l'*acompañamiento* —que no duu xifrat anotat—, presenta un àmbit força reduït per tractar-se d'una part instrumental, tan sols una novena major; una part que ben bé podria correspondre's a un orgue de reduïdes possibilitats tècniques, com un orgue positiu, o inclús un baixó que fes la funció del *basso seguente*. Tal i com passa en les obres anteriors —les antífonas marianes majors estudiades—, en aquesta antífona es denota també es denota una clara intenció per part de l'autor de buscar un reduït i compacte equilibri sonor al conjunt vocal / instrumental.



Sembla ser que fray Pedro Juan Viñes ha escrit una obra on no ha fet ressaltar l'amplitud de les veus, les ha deixades dins una tessitura còmoda, reduïda, fins i tot estàtica o restringida, fent denotar un cert equilibri sonor. A la vegada, totes les parts o veus presenten la característica de ser poc agudes, més aviat assoleixen un registre que gira cap al greu; en el cas dels *Tiples*, aquests arriben fins al Re 4 com a so més agut, els *Altos* fins a Fa 3, i els *Tenors*, fins al Re 3. Sembla evident la clara intencionalitat de l'autor per presentar una contenció en l'àmbit sonor de les veus, una contenció que contrasta amb el caràcter joiós del text: cal recordar que a més de la salutació mariana —*Regina caeli laetare*— i la súplica final —*Ora pro nobis Deum*—, l'autor incideix en ressaltar, tal com ja s'ha mostrat, en l'aspecte de la joia de la resurrecció —*Resurrexit sicut dixit*— .

Pel que fa a les alteracions que es troben a l'obra, aquestes són ben poques, tan sols s'hi troba un Mi b —als compassos 28 i 35 de la transcripció—, abans del tercer bloc —en C, on es troba el text de *Resurrexit sicut dixit*—, i un Do # —al compàs 65—, justa al darrer bloc —el D, on el text diu *Ora pro nobis*—. Això dóna a entendre que ens trobem davant d'una obra sense giris o canvis tonals i harmònics, sinó que es manté dins de la modalitat —encara que hi apareguin breument les alteracions citades— i que tota ella oscil·la dins el mateix “color” tonal, un tret què, pel que s'ha anat veient fins ara en les obres analitzades, és encara habitual en aquest tipus de composicions —les antífones marianes majors— en l'època que estem tractant, la segona meitat del segle XVII.

En la còpia de l'obra a l'M 1168, el copista mossèn Josep Segarra va deixar d'anotar-hi el text a les parts del *Tiple*, *Alto* i *Tenor* del *Coro 2º*, durant tota l'extensió de l'obra. Mentre que al *Coro 1º*, no va anotar el text dels dos *tiples* —cc.12-13, 32-37 i 65-75—; del *Tiple 2º* —cc.9-57— i de l'*Alto* —cc.10-57 i 65-75—.

La font original duu certs ennegriments en algunes de les figures, ennegriments què, a la transcripció, s'han mantingut fidels aplicant-hi les lligadures i assenyalat la seva situació amb uns petits angles a la part superior del pentagrama. Els ennegriments —hemiòlies o síncofes— es troben a totes les parts o veus entre els compassos 39 i 50 de la transcripció (vegeu la figura següent), això és a la tercera secció —C—, on es troba el signe mètric de “ $\phi 3/2$ ” i quan el text diu “Resurexit sicut dixit”. Després d'aquest verset del text li segueix el mot “al·leluia”, i curiosament, tot i tractar-se del mateix signe de compàs, ja no s'hi troben més ennegriments. Els ennegriments ens presenten una característica del pols binari dins del ternari, una sensació que reforça el component “humà”, el binari, el nombre 2, enfront del ternari, el component “trinitari” i “diví”, el nombre 3, creant un trencament en el pols mètric del fragment. Això succeeix justament quan el text diu “i ressuscità tal com va dir”, això és quan el Jesús “humà”, el Jesús “home”, passa a ser el Jesús “diví”. En aquest cas, els ennegriments presenten a l'oient i al fidel una sensació de trencament, de sacseig rítmic provocat per la repetició sistemàtica durant onze<sup>677</sup> vegades la cèl·lula rítmica *semibreu - breu* i justament durant dotze compassos —això és quatre cops la cèl·lula rítmica, un compàs sense ennegriments (compàs 43) i després set cops el mateix ritme—. Això és els onze apòstols que participen de la resurrecció de Jesús, però que, a la vegada ens recorda que primerament eren dotze, sembla que es tracti d'una clara al·lusió als dotze d'abans de la mort enfront dels onze de després de la resurrecció (o els onze, més Crist). En aquest cas, el compositor, Pedro Juan Viñes, n'explota els moviments sincopats canviant-ne l'accent prosòdic del text per tal de crear una tensió que fa avançar l'obra recordant gairebé “l'exasperació”, coincidint, a més, just en aquest punt, on es troba la secció

---

<sup>677</sup> En aquest sentit, i fent referència al nombre “onze”, vegeu la nota 621, en l'anàlisi de l'antífona *Alma Redemptoris mater* de Miquel Casals.

àuria, el punt culminant de l'obra, exactament cap al final d'aquest increment de la tensió en l'obra.

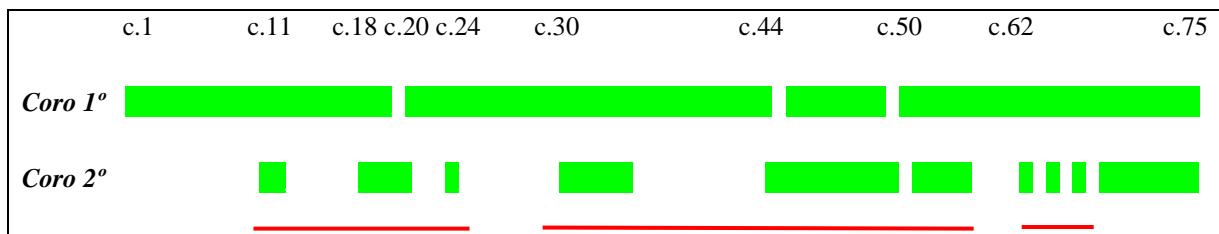


Fig.281. Ennegriments en la partitura original (cc.38-51 de la transcripció).

En el següent gràfic es mostra el desenvolupament dels dos *coros*, així com també les seves intervencions i participació en l'antífona. A més, es detalla que la participació del *Coro 1º* esdevé pràcticament seguida, tan sols amb **tres** pauses breus entremig de **quatre** llargues intervencions —la proporció de la *sesquitèrcia*—. En canvi, el *Coro 2º* s'inicia amb poca activitat però passada la meitat de l'obra, les seves intervencions esdevenen cada cop més compactes i ràpides a mesura que es va aproximant al final de la composició. A la vegada, el *Coro 2º* presenta **tres** blocs de **tres** intervencions cadascun —assenyalades amb línies vermelles—, i amb **nou** pauses entremig (3 x 3), i amb una síntesi final de **sis** compassos (3 x 2) que aglutina de manera

homofònica els dos *coros*. De nou, en aquesta composició en ressalta el número **tres**, el número perfecte, el número que com s'ha dit i mostrat a bastament, conté un ple sentit cristià i trinitari.

**Gràfic 34**



Igual que en l'antífona anterior, la d'Isidro Escorihuela, tota l'obra és la representació de l'anunci de la resurrecció a Maria i a la humanitat per part dels àngels; essent el *Coro 1º* l'encarregat de donar la “nova”; mentre que el *Coro 2º*, amb una participació més aviat minsa, fa la funció de “poble”, de “massa”, reafirmant el missatge del text. De la mateixa manera que a Escorihuela, a Pedro Juan Viñes li interessava ressaltar el missatge del text i, teatralitzar-ne la interpretació per part del *Coro 1º*, tal i com si es tractessin dels personatges de la narració, fent d'anunciadors i suplicant a Maria per la humanitat.

El tractament que Viñes dóna a cadascun dels dos *coros* és ben diferenciat. El *Coro 1º* té una textura canònic-imitativa —essent les parts dels *Tiples* qui inicien els quatre motius temàtics de cadascuna de les seccions—, això és: la 1a secció, el *Tiple 2º*, i les tres seccions restants, el *Tiple 1º*. En aquest aspecte se'ns mostra de nou la relació 1 a 3 (una secció / tres seccions), altre cop la relació trinitària (Déu és **un** i **tres**). Pel que fa al *Coro 2º*, sempre amb intervencions homofòniques, es limita a respondre els al·leluies de les quatre seccions, a més de respondre a manera de diàleg al *Coro 1º* el text de “Resurrexit sicut dixit”. Aquest és l'únic moment en que el *Coro 2º* articula una frase sencera del text, l'única frase que no és un “al·leluia”; es tracta del moment de

l'aclamació joiosa de la “resurrecció”, un dels motius rellevants de l’obra i que, musicalment, es manifesta (com ja s’ha vist) amb força intencionalitat.

A continuació s’exposen els cinc temes que es troben al llarg de l’obra, temes però que l’autor no desenvolupa ni fa variar, senzillament, es repeteixen imitant-se canònicament a quarta o cinquena de l’original (vegeu com en l’inici de la primera figura, les tres figures inicials —Fa – Sol - Fa— recorden breument el començament de l’antífona en cant pla, presentat aquí com un senzill recordatori de la melodia de cara als fidels i oients.



**Fig.282.** *Tiple 2º del Coro 1º (cc.1-5 de la transcripció).*



**Fig.283.** *Tiple 1º del Coro 1º (cc.13-17 de la transcripció).*



**Fig.284.** *Tiple 1º del Coro 1º (cc.25-29 de la transcripció).*



**Fig.285.** *Tiple 1º del Coro 1º (cc.38-41 de la transcripció).*



**Fig.286.** *Tiple 1º del Coro 1º (cc.57-59 de la transcripció).*

En algunes veus s'hi troba una petita cèl·lula melòdica com a preparació del final d'una petita frase. Aquest fet, sense massa importància, es presenta en diversos moments de l'obra, concretament: al *Tiple 1º del Coro 1º*, als compassos 19 i 62-63; al *Tiple 2º del Coro 1º*, als compassos 10-11 i 12-13; i al *Tiple del Coro 2º*, als compassos 11-12 i 36-37. Vegeu a la figura següent la successió dels compassos 10-13, on aquesta cèl·lula melòdica apareix tres cops i de manera dialogada durant **tres** compassos consecutius i en només dues veus, el *Tiple 2º del Coro 1º* i el *Tiple del Coro 2º*.

The image shows a musical score for measures 10-13. The score is written for two voices: the Tiple 2º del Coro 1º (Tenor) and the Tiple del Coro 2º (Bass). The lyrics are: "cae - li lac - ta - re, \* [al - le - lu - ia,] Re - gi - na" (measure 10), "li lac - ta - re, \* [al - le - lu - ia,]" (measure 11), "lac - ta - re, lac - ta - re, al - le - lu - ia," (measure 12), and "re, lac - ta - re, al - le - lu - ia," (measure 13). The melodic cell in question is a sequence of four eighth notes: G4, A4, B4, and C5. This cell is circled in red in three instances: once in measure 10 (Tenor part), once in measure 11 (Tenor part), and once in measure 12 (Bass part). The score is numbered 10 at the top left.

**Fig.287.** Compassos 10-13 de la transcripció.

### **Breu valoració de l'obra:**

L'antífona de fra Pedro Juan Viñes presenta certes característiques que ja s'han trobat en l'antífona anterior d'Isidro Escorihuela, això és, el tractament que dona al primer dels dos *coros* un destacat paper enfront del segon *coro*. L'autor té present la funció narrativa i “teatral” dels personatges —els àngels— que anuncien a Maria la resurrecció de Crist, reforçant a la vegada el significat conceptual del text.

L'antífona presenta alguns dels aspectes que recorden les composicions del que s'anomena la “polifonia clàssica”, la música litúrgica d'època anterior a la que ara tractem, com ara: la textura contrapuntística, les imitacions canòniques gairebé contínues, el limitat ús de les alteracions accidentals, les reduïdes dissonàncies, l'ús d'abundants hemiòlies en alguns moments concrets, un àmbit similar —no molt destacable— en totes les veus o parts, les dissonàncies tractades a nivell de notes de pas i brodadures, les contraposicions, etc.

El compositor, a la vegada, en aquesta antífona ha volgut destacar el tercer verset fent-ne una musicalització contrastant, i creant un interès per part de l'oient i del fidel, a la vegada que els permetia de manera més acurada l'assimilació del missatge de la “resurrecció”, la idea fonamental i principal del text de l'antífona.



### **Breu valoració de les *Regina caeli laetare* del fons verduní.**

L'antífona *Regina caeli laetare*, és possiblement, de les quatre antífones marianes majors, l'antífona amb “menys” lloança mariana, i això és degut a que el text realça i emfatitza més l'anunci de la resurrecció que els propis atributs marians, fet que

en les altres tres antífones sí que és dóna aquesta exaltació mariana. En les tres obres analitzades, es veu clarament que els tres compositors —Joan Prim, Isidro Escorihuela i Pedro Juan Viñes— no en desaprofiten en absolut la idea de la resurrecció, ans al contrari, la potencien en més gran mesura que la resta de versets de l’obra.

Els tres autors realcen musicalment el sentit del text dins la pràctica de la tècnica bicoral: exploten emfàtica i simbòlicament les intervencions dels diferents blocs corals, sobre tot del *Coro I<sup>o</sup>*, alternant-ho amb canvis mètrics aplicats en funció del contingut conceptual del text —C [2/2] /  $\phi$ 3/2 [3/1] i C32 [3/2]—; cercant també un equilibri i una estructura sonora, i elaborant les distàncies intervàliques de la melodia juntament amb els cromatismes, per tal de subratllar certs aspectes que estan íntimament relacionats amb el text i el seu contingut semàntic. Cadascun dels tres autors hi aporten el seu bon “saber fer” personal i la seva particular forma d’entendre aquesta antífona mariana.

Val a dir que els autors, apart de Prim, no insereixen en l’inici de les seves antífones el tema de l’antífona gregoriana; tota l’obra està articulada des de la seva pròpia creació. Tot i així, Prim, tracta el tema inicial de cant pla de manera molt fragmentada, tan sols insinuant el tema de l’antífona gregoriana com un lleuger recordatori per a l’oient i el fidel.

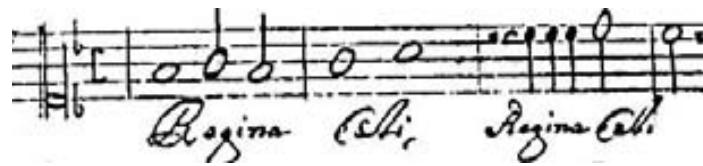
Un tret comú a totes les tres composicions és el predomini de la tècnica del contrapunt imitatiu a l’inici de les obres; posteriorment, la textura musical es decanta cap al diàleg entre els diversos blocs sonors —*coros*— que conformen l’obra, però amb una línia quasi continuada, pràcticament sense interrupcions, del *Coro I<sup>o</sup>*, incloent-hi l’obra de Prim que, tot i tractar-se de 5 veus en un sol *coro*, està tractada com si fossin dos *coros* reals.

Tot seguit es presenten, tal com ja s’ha fet en les antífones anteriors —*Alma Redemptoris mater* i *Ave Regina caelorum*— els *incipits* de les antífones *Regina caeli*

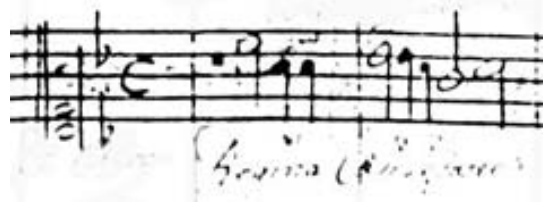


*laetare* que es troben als manuscrits M 1168 i M 1638 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya<sup>678</sup>. Aquestes mostres de les altres antífones verdunines ajuden a tenir una visió més àmplia i general de les antífones marianes a finals del segle XVII.

**Taula 39. Incipits de les *Regina caeli laetare* de l’M 1168 i M 1638**



1/ Joan Prim, *Regina caeli laetare*, a 5 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1168, pp.773-774].



2/ Magí Nuet, *Regina caeli laetare*, a 6 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1168, pp.188-190].



3/ Francesc Soler, *Regina caeli laetare*, a 8 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1638, pp.135-136].



4/ Francesc Soler, *Regina caeli laetare*, a 6 [Tiple Coro 1<sup>o</sup>] [M 1638, pp.440-442].

Pel que respecta al to o mode en que estan escrites aquestes obres, es pot esmentar que quatre de les set *Regina caeli laetare* de l’M 1168 i l’M 1638 estan

<sup>678</sup> Ja s’ha esmentat i raonat amplament, que en aquesta comparativa s’ha prescindit de les antífones que es troben a l’M 1637 del mateix fons musical.

escrites en 6è to (segons Nassarre) o en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) —en Fa, per bemoll i en claus baixes—. Mentre que la resta de les *Regina caeli laetare* existents es troben escrites en altres tons: una en el to de *segundillo* (segons Nassarre) o bé en 5è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) —en Si per bemoll i en claus altes—; una altra en 5è to (segons Nassarre) o en 9è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) —en La, per natura i en claus altes—; i la setena *Regina caeli laetare* es troba escrita en 8è to (segons Nassarre), o en 12è to (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa).

A la vegada, pel que fa a les antífonas *Regina caeli laetare* que es troben a l'M 1637 —totes elles en partícels i moltes incompletes, fet que, com ja s'ha dit anteriorment, en dificulta la seva identificació tonal i modal— s'hi troba d'Anton Font i Guixà una antífona *Regina caeli laetare*, a 9 veus [incomplet] [M 1637-III-IV-V-VI-VII] en 6è to (segons Nassarre), en Fa, en claus baixes, per bemoll, o en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). De Francesc Soler, una altra *Regina caeli laetare*, a 8 veus [M 1637-IV], també en 6è to (segons Nassarre), en Fa, en claus baixes, per bemoll, o en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). De Lluís Torres, una altra *Regina caeli laetare*, a 9 veus [M 1637-IV], en Si, en claus altes, per bemoll, o en 6è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa). D'aquest manuscrit —M 1637— en resten sis *Regina caeli laetare* de les que, degut a al seu estat incomplet esdevé difícil asseverar-ne el seu mode musical. Referent als modes del *Regina caeli laetare* que es troba al fons verduní, vegeu la taula següent.

**Taula 40. Els tons a les *Regina caeli laetare* del “Fons Verdú”**

<b>Tons i modes</b>	<b><i>Regina caeli laetare</i></b>
5è to transportat, Si b, claus baixes, per bemoll (transportat 5 <sup>a</sup> baixa de Fa)	1
6è to transportat, Si b, claus altes, Per bemoll (transportat 4a alta de Fa)	1
9è to, La, claus altes, per natura	1
12è to, Do, claus altes, per natura	1
12è to transportat, Fa, claus baixes, per bemoll (transportat una 5a baixa de Do)	6

Aquest breu mostreig ens porta a pensar que a aquesta antífona, i com s’ha dit, pel que fa a les obres verdunines, hi havia la preferència d’escriure-les en 6è to (segons Nassarre), en Fa, en claus baixes, per bemoll, o en 12è to transportat (segons Cerone, Lorente, Valls i Rabassa) —sis antífones—, ja que la majoria de les *Regina caeli laetare* verdunines es mostren en aquest to. Com es pot veure en la taula anterior, altres quatre antífones estan cadascuna d’elles en un to diferent: una en el 5è to transportat, una altre en el 6è transportat, altra en 9è to i una darrera en 12è to —això sense comptabilitzar les sis antífones que no es poden identificar tonalment—.

Aquest fet ve a significar, que a l’hora de compondre musicalitzacions per a l’antífona en qüestió es tenia una certa “preferència” —com es ressalta a la taula anterior— per uns tons o modes concrets, abans que per uns altres, i aquest cas concret, amb el 12è to transportat. Si prenem com a referència els models de cant pla o gregorià de l’antífona *Regina caeli laetare*, models que s’han presentat cronològicament i que s’estudien al capítol titulat “Al redós de les partitures objecte d’estudi” d’aquesta mateixa tesi, veurem que aquestes antífones s’han anat escrivint en el decurs del temps

en l'11è mode (segons Cerone<sup>679</sup>, Lorente, Valls i Rabassa), o bé en 5è mode (segons Nassarre), en definitiva sempre dins el mode de Fa. En aquest sentit, el mateix Pablo Nassarre ho manifesta en la primera part de la seva obra *Escuela Música*<sup>680</sup>:

“Para conocer los tonos, ò composiciones de todas estas, digo, que las de nuestra Senyora, que se cantan al concluir el Oficio, el modo para saber que tono sea, ha de ser por su composicion, atendiendo à lo que sube, y lo que baja, segun la regla que dixè en el Capitulo doze de este Libro, aunque digo, que la *Salve Regina* es primer tono generalmente. *Alma Redemptoris Mater* se halla con alguna variedad, aunque comunmente, y mas general es ser quinto, *Ave Regina Caelorum* sexto, ***Regina Caeli laetare primero en algunos Libros, y en otros octavo, ò sexto.*** El motivo que tengo para dezir los tonos de estas Antiphonas, es, que en muchas Iglesias de las que se cantan, alterna el Organò en ellas, y con esto sabrà el Organista el tono que son; aunque hay Iglesias, que siempre las dizen rezadas”.

En aquest sentit doncs, crida l'atenció que, tot i que la majoria dels compositors a l'hora de compondre les antífones no hagin pres com a model melòdic les antífones gregorianes, en canvi, sí que han mantingut en les seves composicions polifòniques el mode originari en que l'església durant el decurs del temps l'ha anat usant.



[10]<sup>681</sup> - *Salve Regina*, a 4 veus, de Miguel Tello (fl. 1657; †1690) [E: Bbc, M 1168, pp.628-630]. Aquesta antífona —com la resta de les composicions de l'M 1168—

---

<sup>679</sup> Ja s'ha esmentat anteriorment que l'11 to transportat era un dels tons més usats en les composicions de les antífones marianes *Alma Redemptoris mater* i *Regina caeli*. Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Ob. Cit.*, p.893.

<sup>680</sup> Veure: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob. cit.*, primera parte, libro II, cap.XVII, p.180.

<sup>681</sup> En la present antífona i les que segueixen, presentaré les anàlisis d'una manera més esquemàtica del que fins aquí s'ha dut a terme (una vegada ben exposat ja el plantejament general per a cada composició), fent referència tan sols al que consideri més important i rellevant de l'obra. El motiu és per no fer l'anàlisi de les composicions excessivament llarg i farragós, tenint present, a més, que l'extensió de les *Salve Regina* excedeix en bona mesura a les altres antífones presentades. La metodologia que s'usaria en les anàlisis vindria a ser idèntica a les antífones ja exposades fins aquí, per tant doncs, el criteri de treball que s'ha vist anteriorment seria prou vàlid en les cinc antífones que segueixen, però, per aquesta raó, i en

també es troba en disposició de partitura i s'anota en format vertical (segons l'enquadració del volum)<sup>682</sup>. L'obra està escrita a quatre veus en un sol *coro*: *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, *Tiple 3º* i *Tenor*. Pel que fa a l'*acompañamiento*, aquest fa la funció de baix continu sense especificar quin instrument duu a terme aquesta part.

En la totalitat del fons musical verduní —M 1168, M 1637 i M 1638—, de les gairebé 560 composicions que conté el fons, 59 són obres escrites a 4 veus en disposició monocoral, això és un 10% del total del fons. D'aquestes 59 composicions, 29 d'elles, gairebé la meitat, són de caràcter litúrgic (un 49% de les 59 obres), mentre que de la resta 24 són paralitúrgiques —*villancicos* i *goigs*— (un 41%) i 6 són *a lo humano* (un 10%). Aquestes 59 obres a 4 veus són un nombre de composicions prou destacable si es comparen amb les 80 obres escrites a 5 veus —això és un 14,1% del total de fons—; o bé, si es comparen també amb les 133 composicions escrites a 8 veus —un 23,5% del total de fons verduní—.

Interessa molt, ja que de vegades és una qüestió en la que no es sol reparar, diferenciar bé les parts “reals” de la composició, en el sentit de si son parts vocals o instrumentals, ja què, moltes vegades, el nombre de parts o veus que s'anotava al títol de qualsevol obra a l'època, no es corresponia necessàriament amb el nombre de parts reals: és a dir, què, del fet de que una composició digui que és per exemple per a 8 veus, no es desprèn necessàriament que sigui per a vuit veus, sinó que ben bé pot ser per a només set veus “reals”, més una altra, la vuitena, que no porti text, i què, per tant, hagi estat concebuda, des del principi, per un instrument. Casos com aquest, n'hi ha molts, i això implica que s'ha de veure cadascun de manera detinguda, tenint a la vista els manuscrits. Així, si ens centrem en les antífones marianes majors que es troben a l'M

---

vistes a acotar l'extensió de la present tesi, em centraré tan sols en el que consideri més destacat de cadascuna de les antífones següents.

<sup>682</sup> L'obra que al manuscrit verduní precedeix a la *Salve Regina* de Miguel Tello, és el salm *Nunc dimittis*, a 9 veus, de Josep Boldú [pp.625-627]; mentre que l'obra que segueix a l'antífona, és una *missa*, a 5 veus, de Joan Cererols [pp.631-636].

1168 i l'M 1638<sup>683</sup> del fons musical verduní i la seva disposició en veus i instruments, —sense tenir present l'*acompañamiento*—, es veurà que, de les 37 antífones que s'hi troben, predominen les obres a diverses veus o parts vocals —això és de 4 fins a 10 veus—. En aquest sentit, són 31 les obres escrites per a cantors, mentre que les obres que contenen instruments —xeremies, sacabutx i baixó—, són tan sols 6, i totes elles, menys una, copiades a l'M 1638 —un volum iniciat el 1702—.

A la taula que segueix es mostren les parts que intervenen a cadascuna de les antífones marianes majors, això és, les veus reals i les parts instrumentals; a més, també s'hi mostren les disposicions de les plantilles vocals / instrumentals.

**Taula 41**

<b>Parts (segons el títol)</b>	<b>Disposició vocal / instrumental</b>	<b>Veus</b>	<b>Instruments</b>	<b>Obres</b>
4	<i>Coro</i> : Ti, Ti, Ti, T; acomp.	4		1
5	<i>Coro 1º</i> : Ti; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	5		4
6	<i>Coro 1º</i> : Ti, T; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	6		11
7	<i>Coro 1º</i> : Ti, A, T; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	7		1
8	<i>Coro 1º</i> : Ti,Ti, A, T; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	8		8
8	<i>Coro 1º</i> : Ti,Ti,Ti, T; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	8		1
8	<i>Coro 1º</i> : Ti, A, T, B; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	8		3
8	<i>Coro 1º</i> : Ti, A, T, B; <i>Coro 2º</i> : xe 1a, xe 2a, sacabutx, baixó; acomp.	4	4	3
8	<i>Coro 1º</i> : Ti, <i>Coro 2º</i> : xe 1a, xe 2a, baixó; <i>Coro 3º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	5	3	1
9	<i>Coro 1º</i> : Ti, T; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T; <i>Coro 3º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	9		1
9	<i>Coro 1º</i> : Ti, T; <i>Coro 2º</i> : Ti, A, T, B; <i>Coro 3º</i> : xe 1a, xe 2a, baixó; acomp.	6	3	2
10	<i>Coro 1º</i> : Ti, T; <i>Coro 2º</i> : A, T; <i>Coro 3º</i> : Ti, B; <i>Coro 4º</i> : Ti, A, T, B; acomp.	10		1

D'aquesta taula es desprèn que: 1/ en un principi sembla ser que mossèn Segarra i Colom no disposava —o no va copiar— les antífones amb la participació d'instruments —a part de l'*acompañamiento*—. Això podria ser degut a la possible

<sup>683</sup> En aquest cas no es té present les obres de l'M 1637. Això, és degut a que moltes d'aquestes composicions estan incompletes, i conseqüentment, es fa difícil conèixer-ne cadascuna de les seves parts, ja siguin vocals com instrumentals.

manca dels instruments —xeremies i sacabutx— que en aquell moment podia disposar la capella verdunina<sup>684</sup>; per tant, mossèn Segarra copia les obres que necessita per al seu possible ús pràctic, tot i que, sembla desprendre's, que sí disposa de varietat en les parts vocals (només cal veure les diferents disposicions vocals que permeten les antífones de la següent taula). **2/** Que les sis obres amb instruments pertanyen en concret a tres autors —quatre obres de Francesc Soler [aquest autor té nou antífones al fons verduní], una de Rafel Simón [la seva única antífona al fons], i la darrera de Lluís Torres [d'aquest autor hi ha dues antífones al fons]—<sup>685</sup>. Aquets fet pot remetre a la possibilitat que les obres en qüestió haguessin arribat a les mans de mossèn Segarra per blocs o per autors, fet que comportaria que les còpies que contenen parts per a instruments a l'M 1638, haguessin arribat posteriorment a la resta d'obres sense instruments. **3/** Que les obres amb instruments estan escrites per a 8 i 9 veus, mentre que no hi ha obres a menor nombre de veus on hi hagi una presència instrumental<sup>686</sup>. Així doncs, el paper principal en l'antífona correspon pràcticament sempre a les veus —les parts que canten el text—. Aquest fet es veu clarament reflectit en les plantilles de les tres disposicions finals de la taula anterior, això és: *a)* al *Coro 1º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo*; al *Coro 2º: xeremia 1a, xeremia 2a, sacabutx, baixó*; i l'*acompañamiento*, en definitiva són quatre parts vocals *versus* quatre parts instrumentals. *b)* al *Coro 1º: Tiple*; al *Coro 2º: xeremia 1a, xeremia 2a, baixó*; al *Coro 3º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo*; i l'*acompañamiento*, això és cinc parts

---

<sup>684</sup> Cal tenir present però que el moment econòmic que es vivia en el darrer terç del segle XVII a les petites poblacions, com ara Verdú, no era la més idònia; la raó és que feia poc temps que s'havia sortit d'un conflicte bèl·lic —la guerra de secessió més coneguda com la guerra dels Segadors (1640-1652)—, de la qual la població i els diversos estaments n'havien resultat molt mal parats.

<sup>685</sup> Reparis en que tots tres autors no estan particularment relacionats amb Verdú, desenvolupant la seva carrera professional fora de la vila: F. Soler a Girona, R. Simón a Barcelona i Ll. Torres [?]. Això podria justificar el seu ús d'instruments, no especialment utilitzat dins la vila.

<sup>686</sup> Això vol dir que els instruments s'utilitzen amb una funció no de suplir les veus, de cobrir possibles buits a la capella de música, sinó que s'utilitzaven amb una idea d'espectacularitat, d'oferir una certa pompa i lluïment a les funcions religioses, per tal d'augmentar la potència sonora i la vistositat plàstica afegida pel element musical. A més, s'ha de tenir en compte que la seva presència està associada a festivitats destacades del calendari litúrgic, ja que aquests instruments (la participació dels seus sonadors) s'havia de llogar...

vocals *versus* tres d'instrumentals. c) al *Coro 1º: Tiple, Tenor*; al *Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor, Bajo*; al *Coro 3º: xeremia 1a, xeremia 2a, baixó*; i l'*acompañamiento*, un total de sis parts vocals *versus* tres d'instrumentals.

L'agrupament dels instruments en un "cor" específic, recorda clarament l'agrupament típic barroc del cors vocals, disposant dos xeremies i un baixó, como si fossin dos Tiples i un Tenor (o Tiple-Alto i Tenor), mentre que el cor amb dos xeremies, sacabutx i baixó suggereix un cor vocal a 4, amb dos Tiples, Alto i Tenor, o bé, amb Tiple-Alto, Tenor i Baix. És a dir, que el tractament dels instruments, és, encara, clarament "vocal" (no idiomàtic, amb una escriptura que podria ser perfectament per a veus), de manera que el contrast tímbric entre veus i instruments es fa a la manera dels "concerti grossi", amb dos blocs concertatos o contrastants, que poden dialogar entre sí.

Tornant de nou a l'antífona que ens ocupa, la *Salve Regina* de Miguel Tello, i veient el nombre d'obres monocorals, bicorals i policorals, recopilades pel prevere mossèn Josep Segarra i Colom, bé ens podem donar compte de la rellevància que tenien a les celebracions religioses la interpretació de les obres a 4 veus. I en aquest sentit, si es compara amb el destacat nombre de composicions escrites a 8 veus —**133** composicions— enfront de les obres a 4 veus —**59** obres—, gairebé la meitat de les obres a 8 veus. En tot cas, en ple barroc musical, i tenint present la policoralitat com un element destacat de l'època que es tracta, es continua trobant un nombre prou considerable de composicions escrites a 4 veus, encara que concebudes de manera ja diferent a la del cor "standard" del segle XVI, ara tractat "a la barroca". Es tracta, així d'un conjunt més aviat reduït, però aquest conjunt, que en un temps anterior al que estem tractant seria el de *Tiple, Alto, Tenor* i *Bajo*, ara es presenta en combinacions de veus ben diferenciades —com la que aquí ens ocupa, *Tiple 1º, Tiple 2º, Tiple 3º* i



*Tenor*—. Així doncs, no es tractaria d'un nombre concret de veus o parts —a 4—, sinó de la manera d'organitzar els recursos sonors d'aquest conjunt vocal / instrumental per part del compositor per tal d'aconseguir-ne un efecte sonor ben particular i desitjat en cada cas, tal i com es pot veure en les variants presentades a la taula anterior. En aquest sentit, i només com a petit mostreig, si es cerca les composicions a 4 veus que es troben en els dos volums manuscrits de música litúrgica del “Fons Verdú “ de la Biblioteca de Catalunya —l'M 1168 i l'M 1638—, es veurà que de les catorze obres a 4 veus que contenen els dos còdex, set d'aquestes composicions estan escrites per a la formació de *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, *Alto* i *Tenor*; mentre que altres quatre obres ho estan per a *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*; i tres més (entre elles la de Tello que aquí s'analitza) per a *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, *Tiple 3º* i *Tenor*. Per tant, la diversitat que ofereix la combinació de les parts de les obres a 4 veus en un sol cor és, novament, un element destacat, que conviu amb la manera de concebre qualsevol nombre de veus (de parts vocals i instrumentals), fins i tot, que conviu amb la bicoralitat i la policoralitat, de manera que sempre s'estarà buscant una combinació novadora de veus i de cors: l'interessant ja no és el nombre de veus, sinó com es combinen aquestes, i la varietat entre les diverses composicions que en aquest sentit poden integrar un programa, per tal d'aportar varietat (és a dir, que si un mestre de capella havia de compondre una sèrie de villancets per a una festivitat, com per exemple el dia de Nadal, tractaria d'oferir varietat en la manera de combinar el nombre tancat de cantors de que disposés en aquell moment, tot agrupant ara tres *Tiples* i un *Tenor*, o utilitzant només tres cantors, o dos, o afegint a les diverses combinacions algun instrument, etc.).

És arrel d'aquest plantejament de les obres a 4 veus que en la present tesi doctoral s'ha tingut en compte aquesta antifona de Miguel Tello a l'hora de fer un

mostreig de les antífones verdunines i ampliar-ne així el coneixement de les composicions musicals de les antífones marianes.



Fig.288. Inici i final de l'antífona, pp.628 i 630.

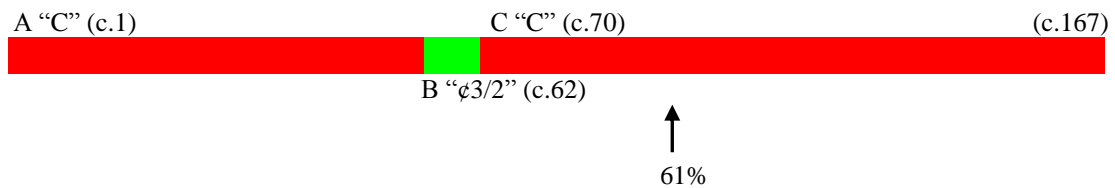
L'antífona està escrita en to de Re, per natura i en claus baixes; això és en 1r to, i que, de fet, el to d'aquesta composició coincideix amb el to en que està escrita l'antífona *solemne* en cant pla, antífona que de temps ençà s'ha anat cantant en les celebracions litúrgiques conjuntament amb la musicalització de l'antífona del mateix nom que es coneix com a *simple*, aquesta però, en 5è to.

Al manuscrit original, l'obra està escrita en claus baixes i per natura. Així doncs no ha calgut transportar-la en el moment de fer la transcripció; per tant, l'antífona es presenta tal i com es troba copiada al còdex original.

Tenint present els canvis de signe de compàs que es troben a la composició, aquesta s'ha dividit en tres blocs. El primer bloc —A— s'enceta en compàs de "C" (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) [al següent gràfic, en color vermell]. Al compàs 62 de la transcripció s'inicia el bloc B, just on es troba el signe de " $\wp 3/2$ " —*compàs partit de proporció major* o "*tripla real*"—,

resultant a la transcripció el trencat 3/1 [al següent gràfic, en color verd]. Posteriorment, al compàs 70 s'enceta el tercer bloc —C— on es retorna al signe “C”, com al inici de l'obra —[al següent gràfic, en color vermell]. Vegeu en el gràfic que segueix, i de manera proporcionada, la disposició i l'extensió dels tres blocs i els seus signes de compàs.

**Gràfic 35**



En el gràfic, pràcticament tot ell de caire monocolor; del total de 167 compassos de la composició, en destaca els 61 compassos del bloc A (dividia en dues subseccions de 29 i 32 compassos segons l'aplicació del text tal i com es veurà seguidament) i els 97 del bloc C (dividia en tres subseccions de 31, 36 i 31 compassos segons l'aplicació del text), tots ells en el signe indicial “C”. A més, en ressalta també, en aquest cas per la seva minsa —però destacable— intervenció els 8 compassos centrals en “3/2” (el bloc B). Aquest equilibri de compassos de 61 *versus* 97 s'aproxima a la proporció 2:3 (l'interval de 5a), la relació entre la “humanitat” —el 2— i la “divinitat” —el 3—, o per altra banda el que seria la proporció *sesquialtera* de 3 contra 2. En definitiva esdevé: A (29 + 32 = 62) / C (31 + 36 + 31 = 97), i què, com sempre, es troba la preeminència del nombre trinitari per excel·lència, el número **3**.

Crida la atenció el tractament que el compositor dóna al compàs “3/2” —bloc B—, just en el punt del trencament de la proporció 2:3 i entremig dels blocs A i C, aquests en compàs de “C”. El bloc B apareix de manera molt breu, tan sols amb una

extensió de 8 compassos, i on justament es troba el text “exules filii Hevae” (els desterrats fills d’Eva).

Aquest fet arriba a plantejar tres lectures: **1**/ un trencament en el sentit del text de la *Salve*, això és, en el primer bloc —A— es troba la salutació mariana “Salve Regina, mater misericordiae” (Salve, Reina, mare de misericòrdia) seguit de les lloances “Vita dulcedo, et spes nostra, salve” (vida, dolçor i esperança nostra, salve), continuant amb “ad te clamamus” (a tu clamem) com una intersecció en el transcurs del text. En aquest punt és on apareix el text “exsules, filii Hevae” (els desterrats fills d’Eva) en  $\phi 3/2$ . I després s’inicia la part rogativa de l’antífona “Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende” (A tu sospirem, gemegant i plorant en aquesta vall de llàgrimes. Així, doncs, advocada nostra, gira cap a nosaltres els teus ulls misericordiosos. I després d’aquest desterrament, mostra’ns Jesús, fruit beneït del teu ventre); per tornar a tall de cloenda amb la lloança final a Maria “O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria” (Oh clementíssima, Oh piadosa, Oh dolça Verge Maria). Aquí, el text presenta un trencament en la seva intencionalitat, un trencament entre la salutació i la súplica, un moment en que es fa la única referència a la humanitat, la referència als “fills d’Eva”, a tots els homes i dones del món que saluden i després clamen a la Mare de Déu. Aquests homes i dones que formen part de la humanitat plena de pecat; els homes i dones que foren desterrats del paradís, els que no signifiquen res i que clamen la gràcia i el perdó celestial. Uns homes i dones que són insignificants davant Déu, per això ocupen tant poc espai, tan sols vuit compassos; tot i així estan “emparats” per Déu, és a dir, per la Santíssima Trinitat, per totes les tres Persones, sota el signe de *tripla real* —això és 3:1, altre cop el símbol trinitari, **tres** en un de **sol**, Déu és “uno y trino”, **tres i un**—.

2/ Que Miguel Tello volgués donar una destacada importància a aquesta part més relacionada amb la “humanitat”, trobant-li a més, un destacat contingut teològic — el que parla d’Eva, de la “primera dona”, de la “dona nova” com a símbol de la “nova església” i també com a símbol de Maria, la “nova Eva”; en aquest sentit cal tenir present el joc de paraules “EVA = AVE”, com Maria passa a ser la primera dona de la humanitat (essent Eva, a l’Antic Testament, la seva primera prefiguració), com la “mare” de tots els homes i dones.

3/ És el concepte teològic de l’església que neix del costat de Crist amb el cop de llança, i d’on brolla sang i aigua (el símbol del sacrifici de Crist en la seva mort, la sang i l’aigua, la referència a la mort i al baptisme). Com també la simbiosi que l’antiga Eva surt de l’endormiscat Adam (partint del sacrifici del costat d’Adam extraient-li una costella), neix aquesta “primera dona”, aquesta “nova Església” que surt del costat de Jesús. Per tant, en aquest sentit, Eva és el simbolisme de l’església renovada. Pel que fa als desterrats —els apartats, els allunyats— els que encara no estan sota el mantell d’aquesta “nova Església” de “salvació”. Tanmateix, Jesús és considerat el “nou Adam”, i l’església, com a esposa de Crist, es considera la “nova Eva”; el “primer Adam i la primera Eva” foren la causa de tota desgràcia, i ara, el “nou Adam i la nova Eva” són la raó de la “salvació humana”<sup>687</sup>. Per tant doncs, el fragment en qüestió ens apropa a aquest concepte de “nova església”, la de tots.

Per tant, en els vuit compassos de la secció C, i amb el text de “exsules filii Hevae”, segueixen tenint preeminència els simbolismes marians i trinitaris, així com la semblança del binomi entre Eva / Maria esdevé ben elaborada. A la vegada, el trencament que comporta el canvi mètric de “C” a “ $\phi 3/2$ ” per passar altre cop a “C”, reforça el missatge marià i de salvació, donant-li un a nova empenta a la composició.

---

<sup>687</sup> Vegeu: –LÉON-DUFOUR, Xavier: *Vocabulario de Teología Bíblica. Ob. cit.*, p.409.

Els àmbits de les parts que intervenen a l'antífona són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<i>Tiple 1º:</i>	Re 3 - La 4	Re 3 - La 4	dotzena justa
<i>Tiple 2º:</i>	La 2 - Sol 4	La 2 - Sol 4	catorzena menor
<i>Tiple 3º:</i>	La 2 - Sol 4	La 2 - Sol 4	catorzena menor
<i>Tenor:</i>	La 1 - Fa 3	La 1 - Fa 3	tretzena menor
<i>acompañamiento:</i>	Fa 1 - La 2	Fa 1 - La 2	desena major

Observant les tessitures de les parts que intervenen a la composició, en destaca la seva extensió —una dotzena justa, dues catorzenes menors i una tretzena menor—, en aquest cas, i comparant-les les altres antífones analitzades anteriorment es veurà que en aquesta antífona les tessitures superen amplement a les altres composicions ja vistes. Això vol dir que la composició serà una mica més brillant, més espectacular, amb més pretensions artístiques potser. Els extensos àmbits d'aquestes tessitures venen a mostrar que Tello disposava d'uns cantors amb una destacada extensió vocal, gairebé de dues octaves en els cas dels *Tiples 2º* i *3º*; això és un bon registre vocal, que en un *Tiple* (amb veu de noiet) sembla que presenti una certa dificultat, no en canvi si es tractava d'un, o d'uns, *Tiples* capons, que en aquest cas sí que la seva veu podria haver donat aquesta tessitura tant àmplia. En aquest sentit, es coneix que Miguel Tello exercí de mestre de capella a les catedrals de Terol, Múrcia, a la metropolitana de Sevilla i a la Capella Reial, centres on podia disposar de bons i ben preparats cantors. En canvi, la tessitura de l'*acompañamiento*, no difereix del de les altres antífones ja estudiades; en el present cas, es tracta d'una desena major. Així doncs, aquesta part ben bé podria anar destinada a un instrument amb un àmbit no massa gran, com ara un orgue positiu o un baixó.

Miguel Tello estructura el text de l'antífona en sis grans seccions —A - B - C - D - E i F—, donant-li un tractament musical diferent a cadascuna d'elles. En la següent taula es veu la distribució del text en les sis seccions.

**Taula 42**

A	B	C	D	E	F
<i>Salve Regina,</i>	<i>mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus,</i>	<i>exsules, filii Hevae.</i>	<i>Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i>	<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>	<i>O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria.</i>
29cc.	32cc.	8cc.	31cc.	36cc.	31cc.
cc.1-29	cc.30-61	cc.62-69	cc.70-100	cc.101-136	cc.137-167
C	C	$\text{♩}3/2$	C	C	C

Com es pot veure a la taula anterior, totes les seccions —A - B - D - E i F— exceptuant-ne la tercera —C— tenen un número de compassos aproximat, al redós dels 30 compassos —29, 32, 31, 36 i 31 compassos—. Així doncs, aquest fet mostra un equilibri mesurat pel que fa a l’extensió del nombre de compassos per part del compositor, exceptuant-ne la tercera secció —C—, amb tan sols 8 compassos —aquesta secció però és la que presenta el canvi mètric en “ $\text{♩}3/2$ ”—, fet que li permet una diferenciació de les altres cinc seccions o blocs en que s’ha dividit l’obra, aportant-li un caràcter diferent a l’evolució de l’obra.

En la primera secció de l’obra —A—, i durant 29 compassos (del compàs 1 al 29), Miguel Tello desenvolupa en les quatre veus del *coro* de manera extensa i elaborada, la salutació mariana “Salve Regina” (Salve, Reina), fent sentir en disset cops les quatre musicalitzacions de la paraula “Salve”, i les nou musicalitzacions dels setze cops de la paraula “Regina”. En la segona secció —B—, i ara durant 32 compassos (del compàs 30 al 61), el compositor n’articula en valors més breus el text exhortatiu de “mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus” (mare de misericòrdia, vida, dolçor i esperança nostra, salve. A tu clamem). En aquest cas, Miguel Tello, amb molt més text que en la secció anterior, empra tan sols tres

compassos més que en aquella, venint a ressaltar la condensació de les frases i dels motius temàtics.

Pel que fa a la tercera secció —C—, i durant 8 compassos (del compàs 62 al 69), el text que es presenta és el de “exsules, filii Hevae” (els desterrats fills d’Eva). Ja s’ha esmentat que en aquesta secció hi ha un canvi en el compàs, ara passa a ser el de “ $\phi 3/2$ ”. En aquest bloc, les tres parts de *Tiple* interpreten dues vegades cadascuna la frase del text, mentre que el *Tenor* només ho fa un sol cop. Així doncs, són set les vegades que s’interpreta aquesta frase de text, i ja s’ha esmentat anteriorment la relació entre Eva i l’església, per tant en aquest punt i fent referència al simbolisme del número set i el significat de la seva perfecció, fent-ne una simbiosi d’aquests elements, ben bé pot relacionar-se com a simbolisme de “l’església perfecta”.

A la quarta secció —la D—, amb una extensió de 31 compassos (del compàs 70 al 100), s’hi troba el text de “Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle” (A tu sospirem, gemegant i plorant en aquesta vall de llàgrimes). En aquest punt i ara altre cop en compàs “C”, Miguel Tello torna a equilibrar les seccions en un nombre similar de compassos —sobre la trentena—. En aquesta secció, l’autor destaca les musicalitzacions sobre les paraules “suspiramus” i “et flentes” emfatitzant el sentit retòric d’aquests mots mitjançant les diverses cèl·lules musicals que hi aplica.

A la cinquena secció —la E—, es troba el fragment més llarg del text musicat, en aquest cas, són 36 els compassos musicats (del compàs 101 al 136). El text diu justament “Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende” (Així, doncs, advocada nostra, gira cap a nosaltres els teus ulls misericordiosos. I després d’aquest desterrament, mostra’ns Jesús, fruit beneït del teu ventre). Aquesta secció que justament té el guarisme de compassos més gran coincideix justament amb el punt de la secció



àuria, exactament en el compàs 101, quan s’inicia la secció, que a la vegada és quan apareix la súplica envers Maria, la “nostra advocada” i se li demana que amb els seus ulls misericordiosos miri al fidel i al creient que es postra als seus peus.

La sisena i darrera secció —la F—, amb 31 compassos (del compàs 137 al 167), clou la composició musical. En aquesta secció es presenta de nou, i ara de manera comprimida en tres petites exhortacions, l’exaltació final a Maria “O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria” (Oh clementíssima, Oh piadosa, Oh dolça Verge Maria). En aquest cas la musicalització del text es presenta d’una manera força particular, vegeu la taula següent.

**Taula 43**

<i>O clemens</i>	<i>O pia</i>	-	<i>O dulcis</i>	<i>Virgo Maria</i>
6cc.	6cc.	1c.	6cc.	12cc.
cc.137-142	cc.143-148	c.149	cc.150-155	cc.156-167

Tello a cadascuna de les tres aclamacions marianes finals —“O clemens: O pia: O dulcis”—, com es pot veure a la taula precedent, els dóna una musicalització de sis compassos a cadascuna (3 + 3), exceptuant-ne el compàs 149, on totes les veus fan un silenci expressiu i sobtat, per cloure amb el “Virgo Maria”, aquest amb 12 compassos (el doble de 6); sumant un total de 31 compassos. Pel que fa a les intervencions de les parts del cor en aquesta darrera secció, es pot veure que pel que fa al “O clemens”, aquest s’interpreta deu cops entre les quatre veus del *coro*; en el “O pia” següent, també s’interpreta deu cops; ara bé, el “O dulcis”, només quatre cops; i pel que respecta a “Virgo Maria”, s’interpreta nou vegades entre totes les veus (**3** vegades **3**, el nombre trinitari). En total aquestes esdevenen trenta-tres intervencions (10 + 10 + 4 + 9 = **33**), nombre què ja s’ha aparegut en altres antífones i que coincideix en els anys de Crist en

el moment de la seva mort. Així doncs, en aquesta secció les quatre veus del *coro* intervenen **33** cops en un total de 31 compassos, el que destaca però és que en les intervencions que fa el *coro* en “O clemens”, “O pia” i “O dulcis”, totes elles contenint tan sols **3** síl·labes. En aquest sentit, Miguel Tello dóna un realç imitatiu a les dues primeres aclamacions, amb 10 cops cada aclamació i durant 6 compassos cadascuna — el que seria la proporció 10:6 o la *superbiparcentetercia*<sup>688</sup>—, mentre que a la tercera aclamació només s’interpretin 4 cops també durant 6 compassos—la proporció *sesquialtera*—, aquest darrer cop però donant un caràcter més melismàtic que reforcen la idea de “dolçor” que esmenta el text —fent ús de la retòrica musical— a les figures que hi apareixen.

A la vegada, el compàs d’espera que es troba en totes les veus menys en l’*acompañamiento* (compàs 149), potencia i prepara amb una certa tensió el final de la composició. El silenci crea una petita ruptura expressiva que serveix a la vegada com a diferenciador dels 6 + 6 compassos (múltiples de **3**) —“O clemens” i “O pia”—, dels 6 + 12 (també múltiples de **3**), on el text cita “O dulcis: Virgo Maria”, i que en el fons esdevé la relació de 3:2, la proporció *sesquialtera*<sup>689</sup>, ja citada anteriorment com a “divina / humana”.

Observant els diversos motius o temes que es troben a l’obra, l’antífona mostra que Miguel Tello va compondre l’obra usant d’una destacada diversitat temàtica, justament, empra vint-i-tres temes ben diferenciats, repartits entre les sis seccions o blocs:

---

<sup>688</sup> Sobre aquesta proporció Pedro Cerone diu: “La Superbiparcentetercia (que es la prim. esp. del gen. Superpaciente) es quando el numero mayor comparado al menor, lo contiene una vez y mas dos partes suyas (es a sauer dos tercias partes del menor) como de 5 à 3, de 10 à 6 &c.” Vegeu: -CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Ob. cit.*, p.989.

<sup>689</sup> Segons Cerone: “Sexquialtera (que es la prim. esp. del gen. Superpart.) se causa quando el numero mayor contiene al menor una vez, y mas la mitad”. Vegeu -CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Op. cit.*, p.986.

Secció A: temes 1, 2 i 3 (tres temes)

Secció B: temes 4, 5, 6, 7 i 8 (cinc temes)

Secció C: temes 9 (un tema)




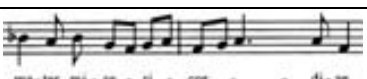


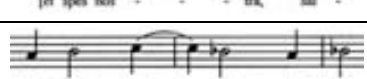

Secció D: temes 10, 11, 12 i (tres temes)


Secció E: temes 13, 14, 15, 16, 17, 18, i 19 (set temes)




Secció F: temes 20, 21, 22 i 23 (quatre temes)

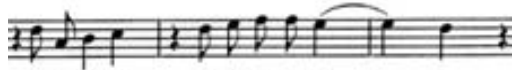





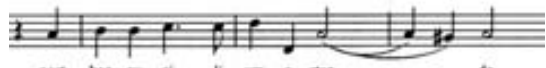
Com es pot veure en la relació anterior, l'obra presenta una oscil·lació pel que fa al nombre de temes de cadascuna de les seccions, això és: 3 - 5 - 1 - 3 - 7 - 4 = 23 temes). A la vegada, hi ha un increment de temes en la secció E que és just quan s'inicia la secció àuria de l'obra aportant així un destacat ventall temàtic a la composició.





**Taula 44**

Secció A, 29 cc. (cc.1-29)		
Tema 1 (c.1)	<i>Salve Regina</i>	 Sal - - - - ve.
Tema 2 (c.1)	<i>Salve</i>	(Tiple 2º)  Sal - - - - ve.
Tema 3 (c.16)	<i>Regina</i>	(Tiple 1º)  Re - gi - - - na.
Secció B, 32 cc. (cc.30-61)		
Tema 4 (c.30)	<i>mater misericordiae</i>	(Tiple 2º)  ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae.
Tema 5 (c.34)	<i>vita, dulcedo</i>	(Tiple 1º)  Vi-ta,] dul-ce- - - do,
Tema 6 (c.44)	<i>et spes nostra, salve</i>	(Tiple 3º)  [et spes nos- - - tra, sal- - - ve,
Tema 7 (c.46)	<i>et spes nostra, salve</i>	(Tiple 2º)  [et spes nos- - - tra, sal- - - ve,
Tema 8 (c.52)	<i>at te clamamus</i>	(Tiple 1º)  Ad te cla- ma- - - mus. cla- ma- - - mus.

Secció C, 8 cc. (cc.62-69)		
Tema 9 (c.62)	<i>exsules filii Hevae,</i>	(Tiple 1º)  ex - su - les fi - li - i He - vae,

Secció D, 31 cc. (cc.70-100)		
Tema 10 (c.70)	<i>Ad te suspiramus</i>	(Tiple 1º)  Ad te su - spi - ra - mus, su - spi - ra - - - mus,
Tema 11 (c.80)	<i>gementes et fientes,</i>	(Tiple 3º)  ge - men - - - - - tes,
Tema 12 (c.89)	<i>in hac, lacrimarum valle</i>	(Tiple 2º)  in hac lac - ri - ma - rum val - le,

Secció E, 36 cc. (cc.101-136)		
Tema 13 (c.101)	<i>Eia ergo, advocata nostra,</i>	(Tiple 2º)  E - ia er - go, ad - vo - ca - ta nos - tra
Tema 14 (c.105)	<i>illos tuos miseriordes oculos</i>	(Tiple 1º)  il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los,] e - ia er - go, e - ia er - go,
Tema 15 (c.114)	<i>ad nos converte</i>	(Tenor)  ad nos con - ver - - te
Tema 16 (c.121)	<i>Et Jesum, benedictum, fructum ventris tui</i>	(Tiple 2º)  Et le - - sum, be - - - ne - di - ctum
Tema 17 (c.122)	<i>Et Jesum, benedictum, fructum ventris tui</i>	(Tiple 1º)  Et le - - - sum, be - - ne - di - - - ctum,
Tema 18 (c.128)	<i>nobis post hoc exsilium ostende.</i>	(Tenor)  no - bis post hoc ex - si - li - um, post hoc ex - si - li - um o - - - - - sten - - - - - de.
Tema 19 (c.128)	<i>post hoc exsilium ostende.</i>	(Tiple 2º)  post hoc ex - si - li - um o - sten - - - - - de,

Secció F, 31 cc. (cc.137-167)		
Tema 20 (c.137)	<i>O clemens, o pia:</i>	(Tiple 3 <sup>o</sup> ) 
Tema 21 (c.137)	<i>O clemens, o pia:</i>	(Tenor) 
Tema 22 (c.150)	<i>O dulcis,</i>	(Tenor) 
Tema 23 (c.156)	<i>Virgo Maria</i>	(Tiple 3 <sup>o</sup> ) 

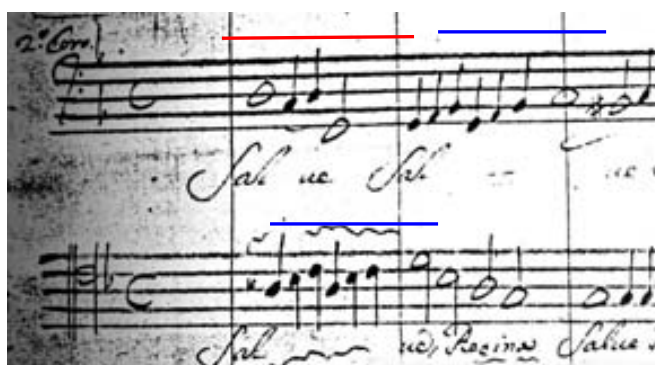
En la primera secció de l'obra —secció A— el *Tiple 1<sup>o</sup>* presenta el primer tema —1— que esdevé pràcticament idèntic a l'incipit de la melodia gregoriana solemne, ara però amb un sostingut a la segona figura: La - **Sol#** - La - Re (fig.289) (assenyalat amb una línia en color vermell); mentre que en l'inici de l'antífona gregoriana les figures són La - **Sol** - La - Re (fig.290). Mentre el *Tiple 1<sup>o</sup>* encara interpreta el tema, és el *Tenor* qui, de manera idèntica, el presenta al cap de dos compassos. Just a l'inici de l'obra el *Tiple 2<sup>o</sup>* enceta el tema 2 (assenyalat amb una línia en color blau), aquest amb una figuració ascendent que la imita el *Tiple 3<sup>o</sup>* al cap de dos compassos també, ara però una cinquena alta de l'original.

Fig.289. Compassos 1-4 de la transcripció.

Fig.290. Inici de la *Salve* gregoriana solemne.

En aquest inici de l'antífona hi convergeixen dos temes ben diferents: el tema de la *Salve* en gregorià, i un motiu melòdic ascendent en valors breus. Aquesta dualitat temàtica no és exclusiva d'aquesta antífona de Miguel Tello, sinó que altres autors de l'època també la presenten, com és el cas de Joan Cererols en la seva *Salve Regina* “conecos”, a 8 que també es troba en el volum verduní M 1168<sup>690</sup>. Vegeu a la figura següent el tema de l'antífona gregoriana (assenyalat amb una línia vermella) al *Bajo* del *Coro* 2<sup>o</sup>; i el motiu ascendent en semimínimes (assenyalat amb una línia blava) al *Tenor* del mateix *Coro* 2<sup>o</sup>.

<sup>690</sup> Aquesta antífona de Joan Cererols es troba a les pàgines 292-296 de l'M 1168 del “Fons Verdú”. És una obra escrita a vuit veus o parts (*Coro* 1<sup>o</sup> amb les parts de *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*; i *Coro* 2<sup>o</sup> amb les parts també de *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*) i l'acompañamiento. Aquesta obra té una particularitat que, juntament amb una altra *Salve Regina* del mateix Cererols [al mateix volum manuscrit, i a les pàgines 63-71], les veus que les conformen es troben escrites en forma de mirall, és a dir que l'ordre de les parts en sentit descendent és: *Coro* 1<sup>o</sup> —*Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*—, *Coro* 2<sup>o</sup> —*Bajo*, *Tenor*, *Alto* i *Tiple*— i *acompañamiento*.



**Fig.291.** *Bajo i Tenor del Coro 2º.* Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 8 veus, a l'M 1168, p.292, de Joan Cererols.

Curiosament, veiem dos autors coetanis —Miguel Tello i Joan Cererols—, tots dos actius en algun moment en territoris comuns (a Catalunya, o a Castella), que utilitzen els mateixos motius en les seves respectives *Salve Regina*<sup>691</sup>. En aquest sentit es podria arribar a pensar que la convergència dels dos motius no deuria ser un fet aïllat, sinó que possiblement hauria estat aplicat en obres de d'altres compositors, i que possiblement fossin conegudes pels dos autors esmentats [?].

El que sí és una evidència són la confluència dels dos motius —el gregorià i el motiu ascendent— que es troben en els inicis de les *Salve Regina* de l'M 1168 i M 1638 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya. A més de les dues *Salve Regina* exposades —de Miguel Tello i de Joan Cererols—, a l'M 1168 s'hi troben onze *Salve Regina* —a la vegada també s'hi troben dues *Salve Regina* en romanç i llatí (tropades) que no estan comptabilitzades en aquest paràgraf—. D'aquestes onze *Salve Regina*, nou d'elles duen el motiu gregorià a l'inici, i d'aquestes nou, sis inicien en una altra veu un motiu ascendent. Mentre que, a l'M 1638, s'hi troben quatre antífones *Salve Regina* —

<sup>691</sup> Sobre Miguel Tello, vegeu el Capítol “Els autors de les antífones marianes” concretament a les pp.429-431. Es coneix que Tello exercí el magisteri a Terol (1652), Múrcia (1657), Sevilla (1673-1674), de nou a Múrcia (1675), altre cop a Sevilla (1684), i també a la Reial Capella (?). En canvi, Joan Cererols (\*1618; †1680), es formà al monestir de Montserrat, al Montserratico de Madrid (1648), torna a Montserrat com a mestre de capella (1653). Sobre aquest autor montserratí, vegeu la nota 257, al capítol “El Fons Verdú. Trajectòria i problemàtica” en aquesta mateixa tesi doctoral, concretament la p.245.

mes una cinquena en romanç i llatí que tampoc està comptabilitzada—; d'aquestes quatre, tan sols una duu el motiu gregorià. Així doncs, en resum, de les quinze *Salve Regina* que hi ha en total en els dos volums —sense comptabilitzar les tres en romanç i llatí—, nou duen el motiu gregorià, i sis els dos motius, el gregorià i l'ascendent.

Aquestes dades són prou significatives, ja que vindrien a dir que la majoria dels compositors de les *Salve Regina* —almenys pel que respecta al fons musical verduní, amb autors que exerciren a diversos indrets de la península, preferentment vers l'àrea mediterrània— usaren de manera prou comuna la confluència dels dos motius —el gregorià i l'ascendent—, aportant així un traça que, a vista del que es presenta en aquestes pàgines, sembla ser que era un fet prou habitual en la música litúrgica de la segona meitat del XVII a les nostres terres.

Tot seguit s'exposen els motius inicials de les *Salve Regina* —en aquest cas, no s'exposen les *Salve Regina* de Miguel Tello i de Joan Cererols—.

1/ d'Anton Font, *Salve Regina*, a 9 veus [M 1168, p.24]<sup>692</sup>. Aquesta obra presenta el motiu gregorià amb l'interval de semitò (cercle en vermell) a la part del *Tenor del Coro 1º*, i seguit immediatament per un motiu ascendent (cercle en blau) en la mateixa veu.

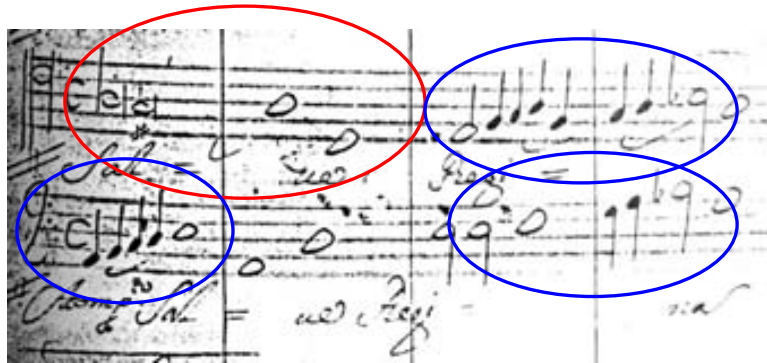


**Fig.292.** *Tenor del Coro 1º.* Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 9 veus, d'Anton Font [M 1168, p.292].

<sup>692</sup> Aquesta antífona d'Anton Font s'analitza més endavant en aquest mateix capítol, justament a partir de la p.862.

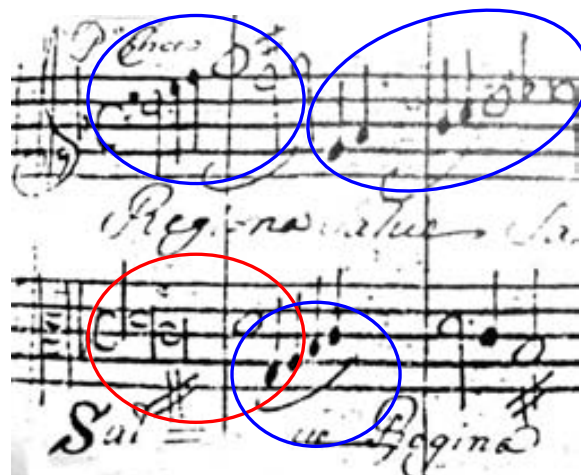


2/ de Joan Cererols, *Salve Regina*, a 8 veus [M 1168, p.63]. Aquesta antífona presenta el motiu gregorià amb l'interval de semitò també (cercle en vermell) a la part del *Tenor* del *Coro 1º*, seguit immediatament per un motiu ascendent (cercle en blau) en la mateixa veu; a la vegada que, el *Bajo* interpreta a l'inici de l'obra el motiu ascendent.



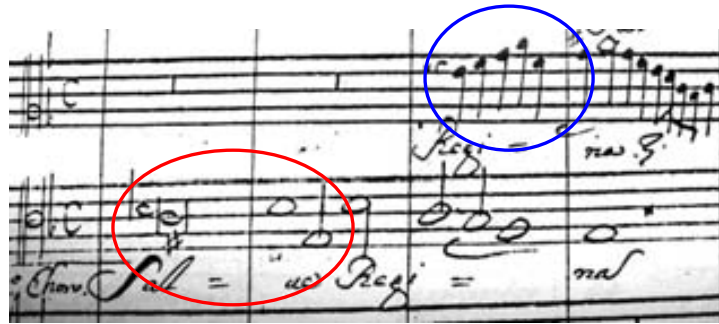
**Fig.293.** *Tenor i Bajo del Coro 1º.* Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 8 veus, de Joan Cererols [M 1168, p.63].

3/ de Magí Nuet, *Salve Regina*, a 6 veus [M 1168, p.174]. En aquesta antífona el motiu gregorià, altre cop amb l'interval de semitò (cercle en vermell) es presenta a la part del *Tenor* del *Coro 1º*, seguit immediatament per un motiu ascendent (cercle en blau) en la mateixa veu; a la vegada que, el *Tiple* interpreta de manera repetida el motiu ascendent.



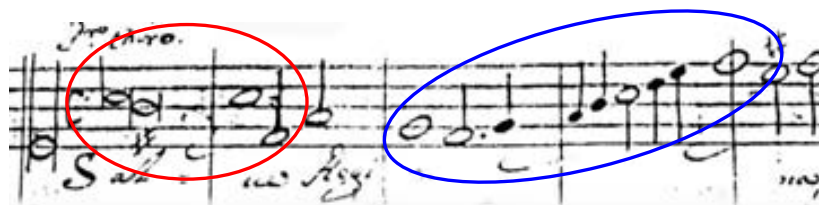
**Fig.294.** *Tiple i Tenor del Coro 1º.* Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 6 veus, de Magí Nuet [M 1168, p.174].

4/ de Miquel Selma, *Salve Regina*, a 8 veus [M 1168, p.296]<sup>693</sup>. En aquesta antífona el motiu gregorià és presenta altre cop amb l'interval de semitò (cercle en vermell) a la veu del *Tenor del Coro 1º*, seguit poc després per un motiu ascendent (cercle en blau) a la part de l'*Alto*.



**Fig.295.** *Alto i Tenor del Coro 1º.* Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 8 veus, de Miquel Selma [M 1168, p.296].

5/ d'Anton Font, *Salve Regina*, a 8 veus [M 1168, p.302]. En aquesta antífona és la part del *Tiple del Coro 1º* qui presenta els dos motius successius, primer el motiu gregorià, i després un llarg motiu ascendent.

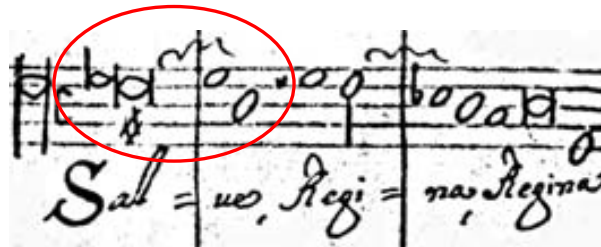


**Fig.296.** *Tiple del Coro 1º.* Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 8 veus, d'Anton Font [M 1168, p.302].

6/ de Benet Buscarons, *Salve Regina*, a 8 veus [M 1168, p.374]. En aquesta obra és el *Tenor del Coro 1º* qui presenta el motiu gregorià, també a distància de semitò; en aquest

<sup>693</sup> Aquesta antífona de Miquel Selma s'analitza més endavant en aquest mateix capítol, justament a partir de la p.785.

però l'interval descendent primigeni de cinquena (La - Sol - **La** - **Re**), es converteix en un interval de quarta descendent (Re - Do # - **Re** - **La**). En aquest cas no hi ha un motiu ascendent com en les antífoes anteriors.



**Fig.297.** Tenor del Coro 1°. Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 8 veus, de Benet Buscarons [M 1168, p.374].

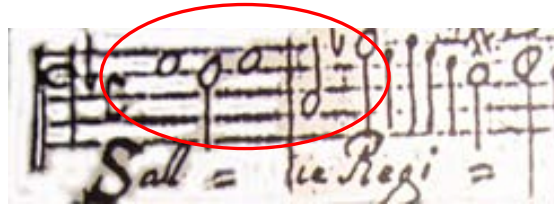
7/ de Pedro Juan Viñes, *Salve Regina*, a 8 veus [M 1168, p.422]<sup>694</sup>. En aquesta obra, el Tiple del Coro 1° presenta el motiu gregorià, ara sense l'alteració a la segona figura, com a l'original gregorià. A la vegada, el Tenor del mateix Coro inicia la seva interpretació amb un llarg motiu ascendent de nou semimínimes.



**Fig.298.** Tiple i Tenor del Coro 1°. Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 8 veus, de Pedro Juan Viñes [M 1168, p.422].

<sup>694</sup> Aquesta antífona de fra Pedro Juan Viñes s'analitza més endavant en aquest mateix capítol, justament a partir de la p.834.

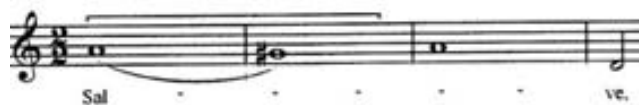
8/ de Francesc Soler, *Salve Regina*, a 6 veus [M 1638, p.439]. En aquesta antífona es presenta només el tema gregorià, també sense l'alteració a la segona figura a la part del *Tenor del Coro 1º*.



**Fig.299.** *Tenor del Coro 1º*. Inici de l'antífona *Salve Regina*, a 6 veus, de Francesc Soler [M 1638, p.439].

Aquests exemples mostren com a característica comuna el fet d'utilitzar l'incipit gregorià de l'antífona solemne, tal i com es presenta en la versió original, o bé alterant-ne alguna de les seves figures. A la vegada, el fet del motiu ascendent que conviu amb l'incipit gregorià mostra una aclamació que s'eleva, una aclamació de cara a Maria, situada en un pla per damunt dels homes que es dirigeixen a ella; i en el fons, els dos motius no deixen de ser una clara salutació / lloança envers Maria com a redemptora de la humanitat.

A més dels dos temes inicials de la composició també s'hi troba en la primera secció —A— un tercer tema en sentit descendent sobre la paraula “Regina”. Es pot veure que el tema 1 apareix cinc cops de manera idèntica, i una sisena vegada amb una lleugera variant, on el *Tiple 3º*, al compàs 20 en lloc de dur a terme un interval de vuitena el fa de cinquena.




**Fig.300.** *Tiple 1º del Coro 1º*. Tema 1 (cc.1-4 de la transcripció).

Pel que fa al tema 2, aquest apareix deu cops dins la primera secció —A—, i ho fa de manera organitzada per mitjà de salts de cinquena entre les seves imitacions.



**Fig.301.** Tiple 2º del Coro 1º. Tema 1 (cc.1-4 de la transcripció).

Els intervals de cinquena que generen la primera figura de cada imitació d'aquest tema, imiten, en aquest cas, un moviment de mirall de tres cinquenes ascendents —de Re a Si— i tres cinquenes descendents —de Si a Re—, seguint-li tres imitacions més. Vegeu l'esquema i la figura següent (les tres imitacions darreres no es presenten encerclades en les imatges que segueixen:

  
 Re - La - Mi - Si - Mi - La - Re [- La - Re - Re]



The image displays a musical score for five staves, likely representing different voices or instruments. The score is divided into three systems, with measures 10, 15, and 20 marked at the beginning of each system. The lyrics are written below the notes. Red circles and arrows are used to highlight specific notes and their imitations across the staves. The notes are circled in red, and red arrows point from one circled note to another, indicating the imitative relationship. The notes are primarily quarter and eighth notes, often grouped in pairs or groups of five. The lyrics include words like "na", "sal", "ve", "Re", "gi", and "na".

**Fig.302.** Imitacions del tema 2 (cc.1-22 de la transcripció).

Aquesta successió de cinques (un senzill inici, si es vol, del simbòlic “cercle de quintes”), mostra un cert aspecte de complexitat tècnica compositiva, i és a base d’imitacions canòniques o d’entrades contrapuntístiques de manera imitativa a diferents

altures del tema 2, per les quals Miguel Tello aporta una destacada dosi d'èmfasi a tota la secció inicial de la composició.

Aquest mateix tema 2 es troba també de forma oposada al *Tiple 1<sup>o</sup>* (tal i com es mostra a la figura següent) entre els compassos 20 i 24; primer en sentit ascendent — Re, Mi, Fa - Re, Mi, Fa, Sol— (assenyalat amb dues línies vermelles), i després en sentit descendent —Sol, Fa, Mi - Fa, Mi, Re, Do#— (assenyalat amb dues línies blaves).

**Fig.303.** Tema 2 (cc.20-26 de la transcripció).

En la següent figura es mostren els tres temes que es troben en la primera secció —A, de 29 compassos, del compàs 1 al 29— de l'obra, així com les diverses variants dels temes. El tema 1 es mostra en línies de color vermell; el tema 2, en blau; i el tema 3 en línies de color verd. Les diverses variants o *anaphores* que s'hi troben —unes figures retòrico-musicals repetides constantment durant el transcurs de l'obra— es mostren en línies discontinües dels mateixos colors, tret aquest que se seguirà mantenint durant tota l'anàlisi de l'obra.

Sal . . . . . ve. Re - gi - . . .

Sal . . . . . ve. sal . . . . .

Sal . . . . .

Sal . . . . .

Sal . . . . .

Sal . . . . .

- na. sal - . . . . . ve. Re - gi - . . .

ve. sal . . . . .

- ve. sal . . . . .

- ve. Re - gi - . . . - na. Re - gi - . . . - na.

- na. sal - . . . . . ve. Re - . . . - gi - . . . - na.

- ve. sal . . . . . ve. Re - gi - . . .

- ve. sal . . . . . ve. sal . . . . .

sal . . . . . ve. Re - gi - . . . - na. Re - . . .



**Fig.304.** Secció A (cc.1-29 de la transcripció).

A més, en aquesta secció —just entre els compassos 1 i 28— s’hi troben un bon nombre d’interval dissonants, alguns d’aquests interval es presenten de forma contundent, encara que, segons sembla, intencionada. És el cas de l’entonació gregoriana de la Salve, La-Sol-La-Re en la seva versió “original”, però que, ornamentada “alla barocca” afegeix el sostingut sobre el Sol. Aquest afegit, clarament intencionat, provoca una sèrie de xocs i dissonàncies, que, potser, s’endolcirien en el cas de no utilitzar el sostingut, que produeix xocs com en el cas del Sol - Sol#, o Sol# - La —el que seria la figuració intervàlica de *parrhesia*—, que aporten un ambient musical molt particular i, fins i tot, “dur” a nivell auditiu, a aquest inici de l’obra. Es podria

haver suprimit el Sol#, però, aquest sostingut és clarament anotat a la font, i en més d'una ocasió; en tal cas, s'haurien d'afegir altres sostinguts en altres notes Sol (i fins i tot, Fa i Do), però això comportaria un canvi d'ambient que no sembla desitjat i què, a la vegada, provoca noves dissonàncies, al mateix temps que ens allunyaria del mode propi de l'antifona, apropant-nos a un estrany per l'època i "modern" centre tonal. En definitiva, es desplega aquí una ambigüitat intencionada, en qualsevol cas, de difícil resolució.

D'altra banda, la ubicació de les veus en llocs diferents del temple, així com aquests passatges dissonants, contundents, crea una certa tensió, que sura a l'ambient i provoca una inquietud, potser adequada per una salutació amb un cert halo sobrenatural.

A les altres seccions de l'obra, si es compara amb aquesta primera, les dissonàncies que s'hi troben són més aviat poques.

Les dissonàncies que apareixen a la primera secció —conjuntament com altres aspectes retòrico-musicals que aniran sorgint a la composició— mostren a Miguel Tello com un compositor ben sabedor del que escrivia, un autor que —segons el que mostra aquesta antifona—, tenia un ple domini de la tècnica compositiva i una bona capacitat per tal d'extreure'n els resultats desitjats en l'obra. Així doncs, Miguel Tello va escriure un destacat nombre de dissonàncies per tal de realçar la importància del motiu de la salutació de l'home a Maria —de l'home, de la humanitat pecadora que demanarà la clemència i el favor de la Mare de Déu—. El fet però, d'aquest "desajustament tonal" que venen a produir les dissonàncies en la interpretació de l'antifona en la celebració litúrgica, es podria veure mitigat i/o en certa manera reduït, si es tingués present la possibilitat que les quatre parts del *coro* —els tres *Tiples* i el *Tenor*— estiguessin situades cadascuna en un indret diferent del temple —a la manera dels *cori spezzati*—,

fet aquest què, aprofitant l'espai se'n realçaria encara més la salutació “universal” a Maria.

A la vegada, la intencionalitat d'aquet seguit de dissonàncies —algunes d'elles prou contundents—, ens presenta l'inici de l'obra com un clam ple de tensió i angoixa (“Salve Regina”) i que, en el fons, aquesta tensió resol en la dolçor, la delicadesa i la tendresa de la darrera de les seccions —secció F— (“O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria”), passant per tot el llarg desenvolupament central. Així doncs, aquesta primera secció se'ns mostra l'home turmentat, l'home que clama a la Mare de Déu, a la Mare celestial i que es mostra ple de tensions i compungiment per tal d'assolir el favor celestial de la intercessora de la humanitat. A la figura següent es mostren algunes de les dissonàncies consecutives esmentades.



The image shows a musical score snippet for the beginning of 'Salve Regina'. It consists of five staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo part. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'Salve Regina'. Red lines and vertical bars highlight specific dissonances between the vocal parts and the basso continuo. The dissonances occur in the second and third measures, where the vocal parts have notes that do not harmonize with the basso continuo notes, creating a sense of tension and dissonance.

10

10

-na sal - - - ve, Re - gi - -

ve. sal - - -

-ve, sal - - -

-ve. Re - gi - - na. Re - gi - - na,

Detailed description: This system contains measures 10-13. It features four vocal staves and a bass line. The lyrics are: "-na sal - - - ve, Re - gi - -" (top staff), "ve. sal - - -" (second staff), "-ve, sal - - -" (third staff), and "-ve. Re - gi - - na. Re - gi - - na," (bottom staff). Red lines connect the lyrics to the notes in the vocal staves.

13

13

-na, sal - - - ve, Re - - gi - - na,

ve. sal - - - ve, Re - gi -

-ve, sal - - - e, sal - - -

sal - - - ve, Re - gi - - na, Re -

Detailed description: This system contains measures 13-16. It features four vocal staves and a bass line. The lyrics are: "-na, sal - - - ve, Re - - gi - - na," (top staff), "ve. sal - - - ve, Re - gi -" (second staff), "-ve, sal - - - e, sal - - -" (third staff), and "sal - - - ve, Re - gi - - na, Re -" (bottom staff). Red lines connect the lyrics to the notes in the vocal staves.

20

20

sal - - - ve, Re - gi - na,

-na, Re - gi - na, Re - - gi - - na, Re -

-ve, sal - - - ve, Re - gi - na, [sal - - - ve,

-gi - - - na, sal - - - ve,

Detailed description: This system contains measures 20-23. It features four vocal staves and a bass line. The lyrics are: "sal - - - ve, Re - gi - na," (top staff), "-na, Re - gi - na, Re - - gi - - na, Re -" (second staff), "-ve, sal - - - ve, Re - gi - na, [sal - - - ve," (third staff), and "-gi - - - na, sal - - - ve," (bottom staff). Red lines connect the lyrics to the notes in the vocal staves.



**Fig.305.** Secció A (cc.1-29 de la transcripció).

En aquesta secció, també és destacable el salt melòdic del *Tenor* dels compassos 8-9 de la transcripció, un salt de 13a menor, en la repetició de la paraula “Regina”. Aquest salt, tot i estar separat per una pausa de *mínima*, crea una certa vitalitat i un destacat canvi de color al fragment, donant a entendre per mitjà d’aquest impuls la reialesa de Maria, tant a la terra —representat en el motiu en notes més greus— com al cel —representat per la figuració més aguda—, tal i com es presenta a la figura següent. Resulta evident que el compositor comptava amb un bon Tenor i, en general, amb uns bons cantors, ja que, com s’ha vist, almenys la primera secció, amb tantes dissonàncies, resulta difícil d’afinar.



**Fig.306.** *Tenor* (cc.6-11 de la transcripció).

A la segona secció —secció B, de 32 compassos, del compàs 30 al 61—, s’hi troben cinc temes ben diferenciats tal i com es presenten en la figura següent en línies vermelles el tema 4; amb línies blaves, el tema 5; amb línies verdes, el 6, de color groc,

el 7; i de color marró, el 8. A la vegada, també hi apareix un motiu que recorda el tema de la *Salve Regina* en gregorià, aquest assenyalat en color morat.

39

ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, ma-ter mi-se-ri-cor-di-

ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, ma-ter mi-se-ri-cor-di-

ma-ter mi-se-ri-cor-di-

ma-ter mi-se-ri-cor-di-

This musical score features four vocal staves and a basso continuo staff. The lyrics are 'ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, ma-ter mi-se-ri-cor-di-'. Red dashed lines are drawn across the staves, and a solid red line is drawn above the first two staves. The music is in a minor key and features a melodic line that is highlighted in red.

40

-ae: Vi-ta,] dul-ce-do, Vi-

-ae: Vi-ta, vi-ta, vi-ta,] dul-ce-

-ae: Vi-ta, Vi-ta, vi-ta, dul-ce-do, dul-ce-

-ae: [Vi-ta, dul-ce-do,

This musical score features four vocal staves and a basso continuo staff. The lyrics are '-ae: Vi-ta,] dul-ce-do, Vi-', '-ae: Vi-ta, vi-ta, vi-ta,] dul-ce-', '-ae: Vi-ta, Vi-ta, vi-ta, dul-ce-do, dul-ce-', and '-ae: [Vi-ta, dul-ce-do,'. Blue dashed lines are drawn across the staves, and a solid blue line is drawn above the first two staves. Purple dashed lines are drawn across the staves, and a solid purple line is drawn above the third and fourth staves. The music is in a minor key and features a melodic line that is highlighted in blue and purple.

-ta dul - ce - do, et spei nos - tra, sal - ve, sal -  
 do, dul - ce - do, [et spei nos - tra, sal - ve,  
 do, [et spei nos - tra, sal - ve, sal -  
 dul - ce - do.] spei nos - tra sal - ve,

- ve, [sal - ve.] Ad te cla - ma - mus, cla - ma -  
 sal - ve, sal - ve, sal - ve. Ad te cla -  
 ve, et spei nos - tra - sal - ve.] Cla - ma - mus,  
 sal - ve. Cla -

\*Al m.: ♭ (de precaució)

6

mus, ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus  
 - ma - mus.] cla - ma - mus, ad te cla - ma - mus  
 [ad te cla - ma - mus] ad te cla - ma - mus  
 - ma - mus, ad te cla - ma - mus, cla - ma - mus

Fig.307. Secció B (cc.30-62 de la transcripció).

El tema 5 sobre les paraules “vita, dulcedo” mostra dos apartats, el primer la sincopa sobre “vita” (la qual cosa aporta moviment, “vida”, a més, accentuant la primera síl·laba, més llarga), i l’altre de manera melismàtica sobre “dulcedo” (dul-éeee-do) a la manera de *circulatio* i reforçant el caràcter de dolçor que esmenta el text. En realitat, es tracta d’un passatge en el que es reforça emfàticament un text “declamat”, teatralitzat (víii-ta dul-céeee-do) —essent també la paraula “dulcedo” anotada en sincopa i amb durada llarga, per tal de remarcar la seva importància i la seva dolçor que gira a l’entorn d’un eix—. Aquest tema es troba als compassos 34-38 i 48-51 de la transcripció.



**Fig.308.** *Tiple 1º.* Tema 5 (cc.34-38 de la transcripció).

L’inici del tema és aprofitat pels *Tiples 2º* i *3º* com a mitjà expressiu en el fragment en forma de breu aclamació seguint un sentit descendent (assenyalat a continuació amb una línia vermella). En aquest fragment, el conjunt de les parts que canten el “víii-ta” recorden, en certa manera, l’aclamació i la devoció massiva i popular que es troba a les processons de Setmana Santa del sud de la península, en concret a Andalusia, quan s’exclamen lloances i “vives” i “guapas” al pas d’algunes de les Mares de Déu amb més devoció dels “passos” del Tridu Sacre —en aquest sentit, cal recordar que Tello estigué exercint com a mestre de capella a les catedrals de Múrcia i Sevilla—. Aquest fet implica una certa complicitat entre l’autor / l’obra / la devoció popular / i els fidels, per tal que l’assimilació del missatge de la composició mariana pugui arribar a ser més intens tant a nivell personal com col·lectiu, a la vegada que n’incorpora unes subtils pinzellades d’algunes de les tradicions més popularitzades.



Tanmateix, el *Tiple 3º* i el *Tenor* en aquest mateix punt fan un lleuger recordatori de l'incipit gregorià (assenyalat ara amb una línia blava). Curiosament, aquest disseny gregorià, ja no tornarà a aparèixer, de manera que, aquí, tot relacionant “Salve” i “vita” (= hola / vida) mitjançant el dibuix melòdic gregorià, “a la barroca”, amb el sostingut, i ara variant l'última nota (Re - Do# - Re - Sol / Re - Do# - Re - La), s'entrellaça amb l'idea descendent, de manera que resol en el cinquè grau de la tonalitat (primer to, Re, cinquè grau, La —assenyalat pel final de les línies blaves—, que culminen en un acord La - Do - Mi), per tal de suggerir manca de resolució, tensió, quelcom que sura, que es queda suspès, com surant en l'ambient (assenyalat amb una fletxa a la figura següent). Així, aquest “hola, vida” esdevé una súplica cap al cel en sí mateixa.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are:
   
Soprano: Vi - ta,] dul - ce - - - do,
   
Alto: Vi - ta, vi - ta, vi - ta,]
   
Tenor: Vi - - - ta, Vi - ta, vi - ta,
   
Bass: [Vi - - - - - ta,
   
The score features several annotations: red horizontal lines above notes in the Soprano and Alto parts; blue horizontal lines below notes in the Tenor and Bass parts; and two black arrows pointing down to specific notes in the Soprano part.

**Fig.309.** Tema 5 (cc.34-38 de la transcripció).

Pel que fa al tema 6, en color groc (“et spes nostra salve”), els tres *Tiples* el presenten en *circulatio*, realçant així la dolçor i la tendresa que desprèn el text de “i esperança nostra” (en la figura següent, “nós --- tra” ), en aquest cas reforçant per alna sincopa (assenyalat amb ovals en color verd i en fletxetes en vermell); a la vegada que, els *Tiples 1* i *2*, durant els cinc compassos següents clouen la frase amb la paraula



En aquesta secció, on justament es troba el canvi del signe “indicial”, Miguel Tello tracta les **tres** paraules del text —“Exules filii Hevae” (els desterrats fills d’Eva)— en un principi en sentit ascendent i després en sentit descendent. Curiosament, les tres parts de *Tiple* interpreten dos cops cadascuna el text —una de manera ascendent i l’altra descendent— , això és **3** veus amb **2** motius cadascuna (el símbol 3:2, altre cop la simbologia “celestial *versus* la terrenal”, o el que seria també la *sesquialtera*). En el cas del *Tenor*, aquest ho interpreta tan sols un cop les tres paraules del text repetint la darrera —“Hevae”— , i o en surt representat altre cop el símbol 3:1, la relació trinitària per excel·lència. El sentit dels “desterrats”, dels “apartats” dels “allunyats” (expulsats del paradís pel seu pecat), queda ben reflectit en les quatre veus, però molt especialment en la veu del *Tiple 3º*, entre els compassos 66 i 69, on les tres paraules del text emprenen un llarg moviment descendent —de desterrament, d’allunyament— que arriba fins a l’8a (encerclat amb color verd a la figura anterior, en el que suposa una clara figura retórico-musical de *catàbasi*).

Per cloure aquesta secció, Miguel Tello empra a la manera d’*interrogatio* una cadència frígia —coneguda també com a “cadència andalusa”—, precedida en pràcticament totes les veus per la *catàbasi*, creant una sensació de cloenda suspensiva o de punt d’inflexió que s’escau plenament amb el sentit del text (els desterrats fills d’Eva), i a partir de la qual s’inicia una nova secció.

La quarta secció —D, de 31 compassos, del compàs 70 al 100— conté tres temes ben diferenciats; aquests temes reflecteixen el sentit de les paraules de l’antífona, justament quan el text diu: “a tu sospirem, gemegant i plorant, en aquesta vall de llàgrimes”. En aquest cas, Miguel Tello dóna un tractament ben diferenciat a cadascuna de les parts del text: “ad te suspiramus” —tema 10, en color vermell—; repetint i

emfatitzant diversos cops la paraula “suspiramus”, i donant un recurs expressiu a les dues corxeres / semimínima / mínima fent sincopa / semimínima / semibreu on es troba dit “suspiramus” —a més de d’altres variants—; el segon tema —l’11—, sobre la paraula “gementes et flentes”, ara assenyalat en blau, aquest tema conviu amb un altre tema o motiu que li és subordinat i contrastant (aquest en discontinúes); i un llarg tercer tema —el 12— a la part del *Tenor*, quan el text diu “in hac, lacrimarum valle”, ara assenyalat en color verd.

Aquest darrer tema, a la part del *Tenor* duu a terme un moviment descendent de setena (del Re 3 al Do 2, als compassos 90-96 de la transcripció) tornant a reprendre després el moviment ascendent i arribant a donar la sensació de la figuració d’una extensa vall “de llàgrimes” —assenyalat amb un oval en color groc—; de la mateixa manera que el *Tiple 3º* en el mateix lloc abasta un moviment descendent de d’onzena justa (del Re 4 al La 2, als compassos 92-95) en una llarga *catabasis* reforçant la idea de la “gran vall”. Just al compàs 95, i de nou al·ludint a la figuració de la “vall de llàgrimes”, s’hi troba una distància de dues octaves entre el *Tiple 1º* i el *Tiple 3º* —de La 4 a La 2 respectivament— assenyalat a la figura següent amb una línia morada. En aquest sentit, Miguel Tello, entre les dues parts de *Tiples*, empra la figura descriptiva d’*hipotiposi* per tal d’il·lustrar musicalment la imatge de la “gran vall”, a la vegada que emfatitza les paraules “in hac” i les tracta de manera independent del tema —assenyalat ara en color marró—.

[c]

Ad te su-spi-ra - mus, su-spi-ra - mus, su-spi-ra - mus,  
Su-spi-ra - mus, ad te su-spi-ra - mus,  
Ad te su-spi-ra - mus,  
Su-spi-ra - mus, ad

su-spi-ra - mus, su-spi-ra - mus, [ge - men - - -  
su-spi-ra - mus, [ge - men - - -  
su-spi-ra - mus, su-spi-ra - mus, [mus, ge - men - - -  
te su-spi-ra - mus, su-spi-ra - mus, ge - men - - -

33

tes, et fien - tes] in  
tes, et fien - tes] in  
tes, et fien - tes, in  
tes et fien - tes in

Fig.312. Secció D (cc.70-100 de la transcripció).

La cinquena secció —E, de 36 compassos, del compàs 101 al 136— conté set temes ben diferenciats. És a l'inici d'aquesta secció quan es troba la secció àuria de l'obra, on apareix un canvi rítmic, i a la vegada, on el fidel suplica a Maria, de manera decidida i clara, la seva intercessió (“així doncs, advocada nostra, els teus ulls misericordiosos gira cap a nosaltres. Mostra'ns Jesús, fruit beneït del teu ventre, i després d'aquest desterrament”). A més, en aquesta secció, per dues vegades, i reforçant la súplica a Maria, Miguel Tello dona al *coro* una textura homofònica, a la manera de *noema*, realçant el text de “illos tuos misericordes oculos” emfatitzant-ne encara més la

súplica mariana, als compassos 105-107 i 112-114, assenyalats entre grans claudàtors a la figura següent; a més al fragment es repeteix dues vegades per tal de refermar de manera clara la súplica a Maria.

El tema 13 —assenyalat amb un línia vermella— el presenta el *Tiple 2º*, però el *Tiple 3º* i el *Tenor* reforcen de manera repetitiva la paraula “advocata”, fent al·lusió al paper de Maria com a intercessora de la humanitat —encerclat en vermell—. En total són set les vegades que apareix la paraula “advocata” en aquest fragment; ja s’ha vist anteriorment el simbolisme cristià d’aquest número [la totalitat, l’esperit i el cos (tres + quatre), els set dies de la creació, els braços del canelobre hebreu, les esglésies d’Àsia Menor, les set darreres paraules de Crist a la creu, etc.]. El tema 14 —assenyalat en blau— fa referència als ulls misericordiosos de Maria, i com s’ha dit, Tello emfatitza el moment fent-ne repeticions i a la vegada donant-li un color harmònic diferent amb el Si b, el Fa # i el Do # al compàs 108. El tema 15 (“ad nos converte”) presenta diverses variants que es troben en sentit descendent, de la “Maria celestial” cap a la humanitat —que a la figura següent es mostren en color verd—; concretament, la suma de totes les variants esdevé 9 (3 + 3 + 3), de nou amb un clar exponent trinitari; a la vegada, també hi ha dos motius ascendents que no són tractats com a temes propis sinó com a oposició ascendent del tema —en color groc—, presentant el motiu de girar els ulls envers la humanitat i a la vegada cap a la divinitat celestial, fent referència altre cop al paper d’intercessora que té Maria. Els temes 16 i 17 —en marró i en morat—, ambdós sobre el mateix text (“Et Iesum, benedictum fructum ventris tui”) presenten una dualitat temàtica, tot i que el tema 17 tan sols apareix un sol cop i en un registre més agut que la resta, com si es tractés del “beneit”, d’un “escollit” que sobresurt per damunt dels altres temes, per damunt de la “humanitat”. Els temes 18 i 19 —les línies de color turquesa i verd oliva— són dos temes que convergeixen on el text cita “nobis post hoc exilium

ostende” (després d’aquest desterrament). El llarg motiu del tema 18 a la part de *Tenor*, indica justament “llarg desterrament” en sentit descendent, tal i com també ho fan de manera subtil la resta de les veus.

[c]

E - ia er - go, ad - vo - ca - tra nos -  
 E - ia er - go, ad - vo - ca - ta nos - tra ad - vo -  
 E - ia er - go, ad - vo - ca - ta, ad - vo - ca - ta  
 E - ia er - go, ad - vo - ca - ta, ad - vo - ca - ta

*rit*

tra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los,] e - ia er - go, e - ia er - go,  
 - ca - ta nos - tra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los e - ia er - go,  
 nos - tra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los,] e - ia er - go, e - ia er - go, ad - vo - ca - ta nos -  
 nos - tra, il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los, e - ia er - go, ad - vo -



110

ad-vo-ca-ta, ad-vo-ca-ta nos - tra, il - los tu - os mi se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con-ver -

115

120

- te, ad nos, - - - ad nos con ver - - - te.

nos con-ver - te, ad nos, ad nos con-ver - - - te. Et le -

nos con-ver - te, ad nos con-ver - te.

- te, ad nos con-ver - te, ad nos con-ver - te. Et le -

123

Et le - - - sum, be - ne - di - - - ctum, fru - - -

- sum, be - - - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

Et le - sum, be - ne - di - - - ctum fru -

- sum, be - ne - di - ctum fru - - - ctum ven - tris

Fig.313. Secció E (cc.101-136 de la transcripció).

La darrera secció de l'obra —la F, amb 31 compassos, això és del compàs 137 al 167— mostra el retoc final a l'antífona exalçant a la Verge Maria com la “clement”, la “dolça” i la “piadosa”. En aquesta secció s’hi troben quatre motius o temes: dos de diferents —el 20 i el 21— sobre les paraules “O clemens” i “O pia”; el llarg tema 22 sobre les paraules “O dulcis”; i per acabar l’obra, el tema 23, aquest sobre “Virgo Maria”. Vegeu a la figura següent els quatre temes, el 20 en línies vermelles; el 21, en blaves; el 22, en color verd; i el 23 en color groc. El que sobta és que sobre dues paraules diferents —“O clemens” i “O pia”— utilitzi els mateixos temes 20 i 21 i

segueixi la mateixa estructura motívica en la musicalització d'ambdós textos, just entre els compassos 137 i 148 (ja s'ha esmentat que eren dotze compassos), just abans del compàs on es troba la pausa emfàtica —l'*abruptio* del compàs 149<sup>695</sup>—, de les quatre veus, exceptuant-ne però la part de l'*acompañamiento* que anticipa el motiu que poc després cantarà el *Tenor*.

A musical score snippet showing four vocal staves. The lyrics are "O cle - mens, o". The top staff has a blue dashed line above it. The second staff has a red dashed line above it. The third staff has a red solid line below it. The fourth staff has a blue solid line below it. The bottom staff is a basso continuo line.

A musical score snippet showing five vocal staves. The lyrics are "o cle - mens, o pi - a, o". The top staff has a blue dashed line above it. The second staff has a red dashed line above it. The third staff has a red dashed line above it. The fourth staff has a blue dashed line above it. The bottom staff is a basso continuo line.

<sup>695</sup> Referent a la pausa general i altres elements destacables i efectistes de la música del barroc hispànic, vegeu: -QUEROL GAVALDÀ, Miquel: *Polifonía Policoral Litúrgica. Ob. cit.*, pp.XIII-XIV.

130

o pi - a, o pi - a, o pi - a, o pi - a, O dul -

134

cis, cis, dul - cis, cis, Vir - Vir -

140

go, Vir go, go, go, Vir go, go, Ma go Ma - ri - a, Vir go, Vir - go

Fig.314. Secció F (cc.137-163 de la transcripció).

### **Tècnica de la composició:**

L'antífona de Miguel Tello presenta una certa diversitat pel que fa al nombre de temes o motius temàtics —23 en total—, tots ells de factura bastant curta o reduïda, no són llargs temes que tinguin una llarga extensió. Aquest fet es conjumina en que, cada secció en que es divideix l'obra —sis en total—, li correspon un cert nombre de petits temes o motius: en aquest sentit, la composició presenta tota ella un cert toc de fragmentació, com si es tractés d'una obra de tècnica “puntillista” de manera atomitzada però que dóna una destacada unitat a l'obra. Miguel Tello, a més, en cadascun dels temes en desenvolupa petites variacions que donen diversitat a cadascuna de les seccions, fent sentir de manera aïllada el recordatori del motiu gregorià de l'inici de la *Salve Regina* solemne. Si una de les funcions que es poden atribuir a un tema és que aquest sigui un motiu de recordatori, la present obra, amb la diversitat de les variacions que s'hi troben, sembla que no tingui aquesta presumpció, sinó que tota ella és una exposició continuada fent ressaltar musicalment les intencionalitats semàntiques del text. A la vegada, Miguel Tello presenta a l'inici en la seva composició, a més del incipit de la *Salve Regina* en gregorià, la convivència amb un altre tema que s'ha trobat també en altres musicalitzacions de la mateixa antífona.

L'obra presenta una disposició de la plantilla vocal de tres *Tiples* i un *Tenor*, ressaltant la intencionalitat existent en l'època que en ocupa —finals del segle XVII— pel que fa a la varietat en el “color” musical que els compositors cercaven en les seves obres. En aquest cas però, la formació, així com tota la composició, té un marcat caràcter trinitari —3:1—, fet aquest que traspua en diversos moments al llarg de tota l'obra.

Miguel Tello, com ja és un fet habitual en l'època, presenta canvis en el compàs —signes indicials— de l'obra, en aquest cas, tan sols un petit fragment de pocs

compassos permet un breu caire contrastant que, amb l'aplicació del text concret adquireix una rellevant força expressiva.

### **Breu valoració de l'obra:**

Miguel Tello mostra en aquesta antífona la seva capacitat de desenvolupar musicalment el sentit de les diferents frases del text, a la vegada utilitza els recursos i les figuracions retòrico-musicals de cadascuna de les frases de l'antífona per tal de realçar el missatge marià. En el fons, l'obra té la intencionalitat, en aquest cas, ben aconseguida, de fer entenedor el missatge fonamental, l'essència del text, usant uns recursos que estan al servei d'aquest missatge. En aquest cas, com en molts altres que es troben en les antífonas que es presenten, la grafia i els “dibuixos” musicals formen part també de la descripció retòrica del text, ja que la música, en aquest cas, està al servei del text, arribant a fer més entenedor el missatge d'aquest per part de l'oient i fidel.

L'obra presenta el traç d'un compositor ben format i capacitat, en el sentit de l'expressió semàntico-musical, i en crea una composició farcida a vessar d'elements expressius, explotant-ne aquests elements de manera suggerent i conscient dels materials en que treballa. A la vegada que l'ús de petits elements ben coneguts per l'autor, i també pels fidels assistents a les celebracions, com ara, certs recordatoris de caire més “andalús” —cal recordar que Miguel Tello exercí, entre altres llocs, com a mestre de capella a la metropolitana catedral “hispalense”—. Així doncs, la *Salve Regina* de Miguel Tello és una destacada composició que mostra, en bona mesura, la tècnica compositiva, dramàtica i expressiva del barroc musical hispànic de la segona meitat del segle XVII.



[11] - *Salve Regina*, a 8 veus (1683), de Miquel Selma (\*1622; †1667) [E: Bbc, M 1168, pp.296-302]. Aquesta antífona es troba al volum M 1168 de la Biblioteca de Catalunya, i com la resta d'obres que el conformen dit còdex musical, la composició està escrita en disposició de partitura, anotant-se en format apaïsat (segons l'enquadració del volum)<sup>696</sup>. Tot i que l'obra du la data, pòstuma, de 1683<sup>697</sup>, molt possiblement es tracti d'una composició escrita en l'últim període de la seva vida, quan Miquel Selma exercia de mestre de capella a la catedral metropolitana de Barcelona; això és, entre 1664 i 1667, tot i que anteriorment, a partir de l'any 1656, havia conduït la capella de la catedral de Sogorb. L'obra està escrita a vuit veus en dos *coros*. Al *Coro 1º* s'hi troben les parts de *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, *Alto* i *Tenor*, i al *Coro 2º*, les parts de *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*. La part de l'*acompañamiento* fa la funció de baix continu sense especificar quin instrument duu a terme aquesta part.

L'antífona, al document original està escrita en to de Re, per bemoll i en claus altes; això és en 10è to transportat (segons Cerone, Valls i Rabassa), o el que vindria a ser el 4t to "accidental", La per bemoll i en claus altes (segons Lorente), així doncs, en fer la transcripció ha calgut transportar-la una quarta baixa, a La per natura.

Pel que fa al signe de compàs o "signo indicial", l'obra està escrita en compàs de "C" (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*), per tant doncs, en aquest cas, i no com en les anteriors composicions, l'autor emprà tan sols un signe de compàs durant els cent cinquanta-tres compassos que conté la composició, la qual cosa denota una intenció d'uniformitat, que casa bé amb l'esperit de l'antífona.

---

<sup>696</sup> L'obra que al manuscrit verduni precedeix a la *Salve Regina* de Miquel Selma, és una *Salve Regina*, a 8 veus, de Joan Cererols [pp.292-296]; mentre que l'obra que segueix a l'antífona de Selma, és una altra *Salve Regina*, a 8 veus també, en aquest cas, d'Anton Font [pp.302-307].

<sup>697</sup> Sembla evident que aquesta data no correspon a l'any de composició —ja que Miquel Selma morí l'agost de 1667, tretze anys abans de la data que es troba escrita a la partitura—, sinó que possiblement pugui tractar-se de la data de la còpia feta per mossèn Josep Segarra i Colom.



Fig.315. Inici i final de l'antífona, pp.296 i 302.

Els àmbits de les parts que intervenen a l'antífona són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple 1º:</i>	Sol 3 - Si b 4	Re 3 - Fa 4	desena menor
<i>Tiple 2º:</i>	Sol 3 - Si b 4	Re 3 - Fa 4	desena menor
<i>Alto:</i>	Re 3 - Re 4	La 2 - La 3	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	Do 2 - Si b 3	Sol 1 - Fa 3	catorzena menor
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	Sol 3 - Si b 4	Re 3 - Fa 4	desena menor
<i>Alto:</i>	Re 3 - Re 4	La 2 - La 3	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	La 1 - Do 3	Re 2 - Fa 3	desena menor
<i>Bajo:</i>	Do 1 - Sol 2	Fa 1 - Do 3	dotzena justa
<i>acompañamiento:</i>	La -1 - Fa 3	Re 1 - Si 3	tretzena menor

Veient els àmbits de les parts que intervenen a la composició, en destaca en aquest cas també la seva extensió, això és: una catorzena menor, una tretzena menor, una dotzena justa i quatre desenes justes. En aquest cas, la composició es presenta amb un caire una mica més brillant que en altres composicions ja analitzades, amb una mica



més de pretensions sonores. Els àmbits més o menys amples d'aquestes parts vocals i instrumentals venen a mostrar que Miquel Selma, a la catedral de Barcelona, i parlant d'una manera flexible, bé deuria disposar d'uns cantors amb una extensió vocal que possibilités superar la mitjana vocal de quasi qualsevol persona, al voltant d'una octava. Entre totes les parts, en sobresurt la del *Tenor del Coro 1º*, ja que aquest té una tessitura d'una catorzena menor, amb un bon registre vocal, gairebé dues octaves; així com també se'n destaca la part del *Bajo*, aquest amb una tessitura d'una dotzena justa, sobrepassant també tot l'espai del pentagrama. A la vegada, cal tenir present també les parts dels *Tiples*, que curiosament tots tenen la mateixa tessitura (de Re 3 a Fa 4), això és una desena menor.

Per tant doncs, sembla ser que Miquel Selma volia donar la mateixa importància a les tres parts dels *Tiples* amb la idea d'aconseguir un color més mantingut i homogeni en aquestes tres parts. També en destaquen per la seva ampla tessitura les dues parts de l'*Alto*, ja que ambdues tenen la mateixa extensió, una vuitena justa (de La 2 a La 3). Per tant doncs, Miquel Selma, en aquesta obra requereix unes tessitures força amples i pròximes entre elles, sobretot a les parts dels *Tiples* i els *Altos*, destacant-ne per la seva extensió el *Tenor del Coro 1º*; en aquest sentit, a part de evidenciar que la seva capella disposava de cantors competents, l'autor presenta una composició brillant i amb unes veus amb certes possibilitats tímbriques i melòdiques. Igual que la resta d'antífoes estudiades, la amplada de l'*acompañamiento*, no difereix en excés de l'àmbit de les altres composicions presentades; en aquest cas, es tracta d'una tretzena menor, tot i així és un poc superior a les altres antífoes. Així doncs, aquesta part instrumental també aniria destinada a un instrument amb un àmbit no massa gran, podria tractar-se d'un orgue positiu o un baixó. [Així doncs, hem vist una intenció per part de Selma

d'uniformitzar el tipus de compàs (el metre), i també, la relació, pel que fa a les seves extensions melòdiques, entre les diferents parts vocals i instrumentals].

Miquel Selma n'estructura el text de l'antífona en quatre grans seccions —A - B - C i D—, donant-li un tractament musical diferent a cadascuna d'elles. En la següent taula es veu la distribució del text en dites quatre seccions. Cal fixar-se que en la darrera secció (la D) el text es presenta incomplet, justament hi falta l'aclamació “O pia”. Aquest fet no deixa d'estranyar, ja que no es tracta d'un text creat pel mateix autor, o d'un text popularitzat el qual es pugui modificar a conveniència, sinó tot lo contrari, es tracta d'un text usat des de l'antigor i sempre sota el manament d'una versió “oficial” pel que fa a les oracions i els textos destinats a la litúrgia. Per tant, per quina raó s'exclou de la seva *Salve Regina* aquest fragment que n'exalça la pietat de Maria?

Tenim la partitura general a l'M 1168 (i solament això d'aquesta font), mentre que tenim les partícels de la mateixa antífona, però només en disposició de partícels a l'M 1637<sup>698</sup>. A on una versió (M 1168) diu “O Clemens” (cc.120-123), l'altra versió (M 1637) diu “O Pia” (cc.120-123, també). Però: a la primera versió, manca el text “O Pia”, i a la segona versió manca el text “O Clemens”. Sorpren el fet de que, en un mateix disseny melòdic, una versió digui “O Clemens”, mentre l'altra diu “O Pia”. A quina raó pot ser degut això?

Sembla ser que aquesta problemàtica sobre la manca d'aquesta part del text sorgeix a partir de la transcripció de l'obra per part de mossèn Josep Segarra. L'explicació es podria deure al següent: que a la primera versió, com que ja s'ha cantat el text “O Clemens” just abans al *Coro 2º* (cc.117-120), quan apareix de nou el mateix text “O Clemens” al *Coro 1º* (cc.120-123), per a continuar amb el text “O Dulcis”

---

<sup>698</sup> M 1637-I/17 (*Tiple 1º del Coro 1º*) i M 1637-IV/ 16 i 17 (*Bajo del Coro 2º*, i *Tiple i Alto del Coro 2º* respectivament). [Són moltes les obres, principalment composicions de caire litúrgic, contingudes a l'M 1637 que es troben incompletes, fet que, com ja s'ha esmentat anteriorment, se'n dificulta el seu estudi].

(cc.124-128), el passatge central esmentat, que repeteix un text, deuria dir el text “O Pia” que li manca a la font.

Segons aquesta perspectiva, les partícels, a on el text apareix correctament aplicat, complet, podrien: 1/ Haver-se copiat abans de copiar la partitura general (la qual cosa no sembla molt probable); o 2/ Haver-se copiat després de copiar la partitura general, i al adonar-se de la manca del text “O Pia”, haver-la afegit sense corregir la partitura (que hi es anotada en un llibre enquadernat, copiat “en net”, etc.).

Des d'aquest darrer punt de vista, potser més plausible, tindriem les següents conseqüències, de molta importància amb caràcter general per a l'estudi d'aquestes fonts verdunines: a/ El llibre (és a dir, la partitura) no s'hauria utilitzat per a la pràctica musical, per a l'execució (ja que, si no, s'hagués, molt probablement, corregit aquesta manca de text); b/ Segurament, el llibre hauria estat utilitzat, amb posterioritat a la seva còpia, per a extreure'n les corresponents partícels per a la pràctica (amb la qual cosa, les partícels serien “còpies de còpia”, donat el cas de que el llibre, com sembla, hagués estat copiat d'altres fonts “primàries” i potser originals, que no s'han conservat a Verdú (o, en qualsevol cas, no s'han pogut identificar com a tals).

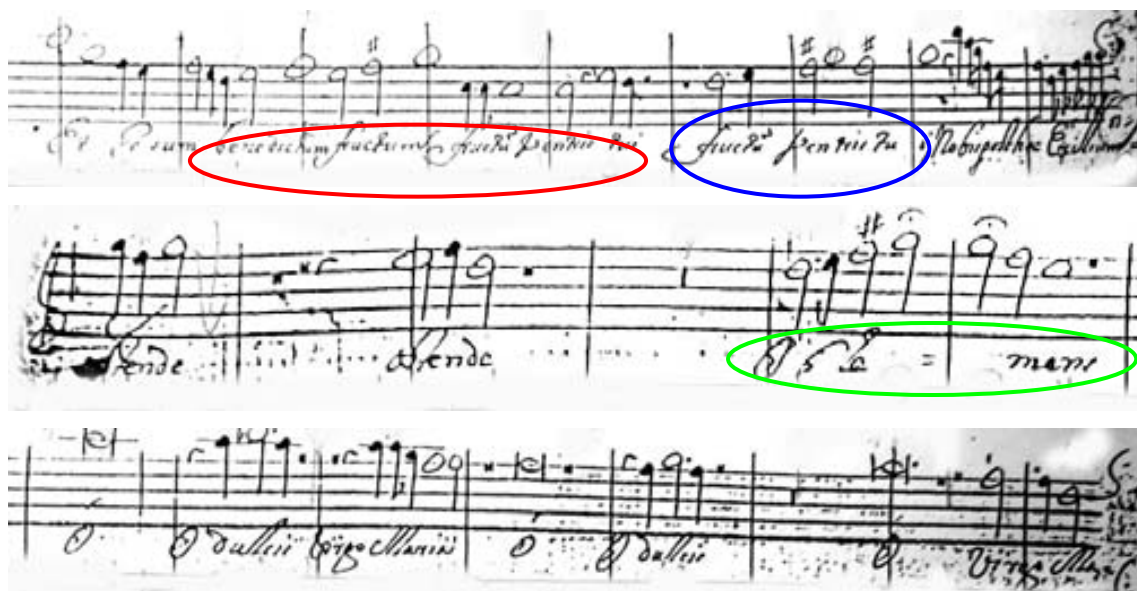
De les tres parts conservades a l'M 1637, és tan sols la part del *Tiple 1º del Coro 1º* la que presenta tres diferències textuais amb l'obra copiada en partitura a l'M 1168. A les figures següents es presenten les tres diferències existents entre les dues còpies. Aquestes són: 1/ a l'M 1168 s'hi troba escrit “benedictum **fructum, fructum** ventris tui”, mentre que a l'M 1637-1/17, s'hi troba “**benedictum, benedictum** fructum”<sup>699</sup> (assenyalat amb un oval vermell a les dues figures següents); 2/ a l'M 1168 s'hi troba

---

<sup>699</sup> Aquest tipus de repeticions de text (assenyalades en negretes, “fructum-fructum / benedictum-benedictum”), per a una composició llatina utilitzada al costat de la litúrgia, com és conegut, varen ser molt criticades pels teòlegs de l'època, que advocaven per la correcta declamació del text, sense repeticions, així com per l'intel·ligibilitat contínua i constant del text (cosa que es tractaria molt amplament dins el context reformista luterà, i molt temps després, dins l'Església catòlica, de la qual cosa es tractaria en alguns escrits pontificals, com ara en l'encíclica “Annus qui” de Benet XIV, 1749). L'idea era no donar lloc a l'inclusió d'efectes teatrals mitjançant una repetició textual inapropiada, de la qual, en el cas que s'abusés, podia conduir, fins i tot, a una certa comicitat, burla o irreverència, dins el temple.

“fructum ventris tui”, i a l’M 1637, “nobis” (assenyalat amb un oval blau a les dues figures següents) eludint-ne la part de “fructum ventris tui” del text original; i 3/ a l’M 1168 s’hi troba “O clemens”, i a l’M 1637, “O pia” (assenyalat amb un oval verd). Així doncs, les dues còpies presenten certes diferències textuais.

En el cas de la primera diferència —l’assenyalada en color vermell—, no comporta massa problemàtica, a part de la rítmica, ja que es tracta del canvi de la repetició de “fructum” per “benedictum”. Ara bé, el segon cas és més destacable, ja que s’eludeix una part del text (“fructum ventris tui”) i es canvia per una paraula que després es repeteix (“nobis”). Tot i així, el conflicte més destacat el segueix presentant “O pia”, que en la partitura de l’M 1168 no s’hi troba, mentre que a la de l’M 1167 sí; i per contra, en aquesta darrera no s’hi troba “O clemens” i en el seu lloc hi apareix “O pia” (les assenyalades en l’oval verd).



**Fig.316.** Tiple 1<sup>o</sup> del Coro 1<sup>o</sup> (M 1168, pp.300-301).



Fig.317. Particel·la del Tiple 1º del Coro 1º (M 1637-V17).

#### Taula 45

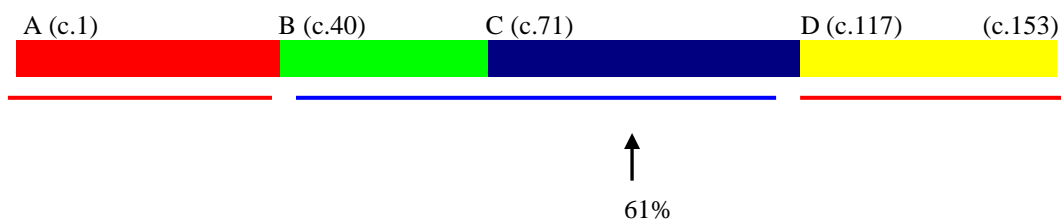
A	B	C	D
<i>Salve Regina, mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i>	<i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle</i>	<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>	<i>O clemens: [O pia] O dulcis, Virgo Maria.</i>
39cc.	31cc.	45cc.	37cc.
cc.1-39	cc.40-70	cc.71-116	cc.117-153

Com es pot veure a la taula anterior, totes les seccions en que s'ha dividit la composició tenen un número de compassos bastant aproximat (nou símptoma d'uniformitat: compàs, àmbit i tractament del text), entre 31 i 45 compassos —39, 31, 45 i 37 compassos—. Així doncs, l'obra segueix l'estructura equilibrada que s'ha vist en les antífones marianes majors analitzades fins aquí, un equilibri ben mesurat pel que fa a l'extensió del nombre de compassos. Ara bé, el que sorprèn és l'equilibri exacte que Miquel Selma mostra en l'addició de les seves seccions, això és l'addició entre les dues seccions extremes —seccions A + D—,  $39 + 37 = 76$ ; i l'addició entre les dues seccions centrals —seccions B + C—,  $31 + 45 = 76$  (la qual cosa denota una construcció

“simètrica”, coincidint justament el eix central de l’obra sobre el text “advocata nostra”, que realçaria el concepte com a intercessora dels homes cap a Déu; segons aquesta idea, tindriem a l’obra una *exposició* de salutació “Salve Regina”, un nus “advocata nostra” i un desenllaç “Virgo Maria” que subratllarien el més important, l’essència de la composició—).

En el fons, la composició cal observar-la des del punt de vista què la síntesi de la idea principal de l’antífona és una clara lloança a Maria. És en aquest sentit que Miquel Selma elabora, en major mesura, la salutació inicial (“Salve Regina [...] et spes nostra, salve”), amb 39 compassos, i la lloança final (“O clemens: O dulcis, Virgo Maria”), amb 37 compassos, de manera que la suma total esdevé de 76 compassos. Com ja s’ha dit, el mateix nombre de compassos —76— ocupen els dos blocs centrals de l’obra —B + C—, amb 31 compassos la secció B (“Ad te clamamus [...] in hac lacrimarum valle”), i 45 compassos la secció C (“Eia ergo, advocata nostra [...] post hoc exsilium ostende”). Per tant doncs, Miquel Selma ha volgut donar la mateixa proporció a la síntesi de l’obra —la salutació inicial i la lloança final— (al gràfic següent es mostren en línies vermelles) que a tota la part central, una part més aviat laudativa també (al gràfic següent amb una línia blava), però clarament descriptiva, destacant-ne però intencionadament les dues parts extremes. (I molt particularment, s’hauria de ressaltar la part final, D, ja que, amb molt poc text, aquest es desenvolupa musicalment mol més que la resta: 37 compassos, només per dir “O clemens, O dulcis Virgo Maria”, de manera que el resum de l’obra es deté en una exclamació final: de fet, així, tota l’obra esdevé una exclamació: Hola, oh verge.

### Gràfic 36



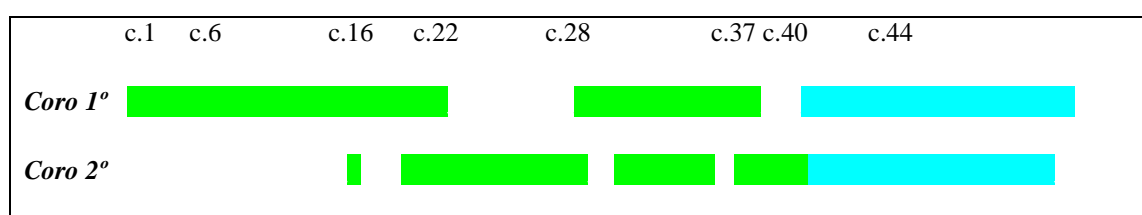
En aquest gràfic es troba de nou —tal i com es podia veure anteriors antífones— la proporció 4:3 (quatre seccions *versus* tres blocs) —la proporció *sexquitercia*, o el que seria l'interval de 4a, o *diatessaron*—, una proporció que en el fons es tradueix en 3:2 (tres blocs *versus* dues grans seccions) —la proporció *subdupla*, o el que vindria a ser l'interval de cinquena, o *diapente*—; o fins i tot el que seria el mateix, 2:1 (dues grans seccions *versus* una sola obra) —la proporció *dupla*, o el que vindria a ser l'interval de vuitena, o *diapason*—. Per tant, en aquesta distribució de la *Salve Regina* se'ns presenten **tres** diferents possibilitats íntimament relacionades entre si i en **una** sola obra (3:1), el que esdevé el simbolisme de la Santíssima Trinitat: “**Tres en Un** de sol” —la proporció *tripla*—. A la vegada, el número 76 (la suma dels dos blocs —A + D, o B + C—) es podria considerar com a un número amb connotacions simbòliques, i d'evocacions, fins i tot, potser relacionades amb la numerologia “divina”: això és, el 7 que s'hi troba al davant, número prim, com a nombre de la totalitat (4 + 3), de l'esperit i el cos, els set dies de la setmana, les set darreres paraules de Jesús a la creu, etc.; i per darrera, el 6, els sis dies de la creació, les sis hores de Jesús a la creu, el nombre del maligne, la suma del 1 més el 2 i el 3, el 2 tres vegades o el 3 dues vegades, etc. De nou, i com ja s'ha vist en les anteriors antífones, l'obra conté certes connotacions cabalístiques, això és, l'obra bella i misteriosa, ben explícita, però que a la vegada resta amagada als desconexedors; l'obra artístico-musical, on els simbolismes, la numerologia, la càbala i les proporcions matemàtiques hi prenen cos. Aquest “món”,

aparentment subtil, i a la vegada pensat, elaborat i ben estructurat (en els dos blocs esmentats, de 76 compassos cadascun), també aflora en aquesta *Salve Regina*, aportant-li un valor espiritual i musical ben elaborat per part de l'autor (76 = 76). Com s'ha vist, les diverses proporcions que hi coincideixen estan íntimament relacionades entre elles, i en el fons, venen a raure a la proporció divina per excel·lència, la de la Santíssima Trinitat, a la qual s'al·ludeix de manera constant en la música litúrgica del barroc hispànic.

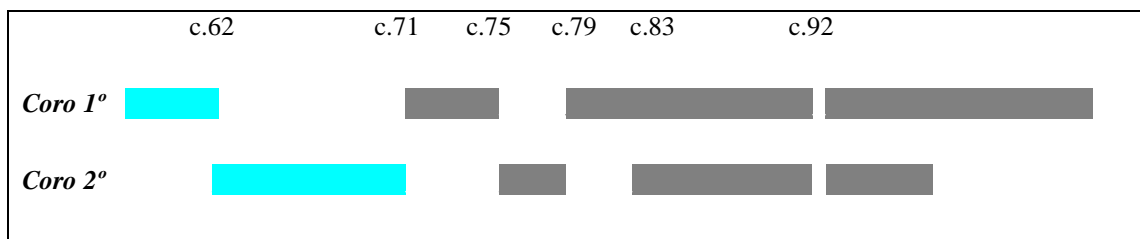
Al gràfic següent en poden veure les distintes intervencions dels dos *coros*. En ell, es veu clarament el paper ben diferenciat de cada cor, a la vegada que es mostra la participació d'aquests en cadascuna de les quatre seccions en que s'ha dividit l'obra (en color verd, la primera secció; en blau, la segona, en gris, la tercera; i en vermell, la quarta secció).

En cadascuna de les seccions es veuen les diferents intervencions dels dos cors; això és, intervencions més o menys llargues i equilibrades pel que fa al *Coro 1º*, mentre que el *Coro 2º* les presenta més irregulars pel que fa a la seva extensió. Mentre que a partir del compàs 104, i bàsicament en la darrera secció (en color vermell) hi ha un increment destacadíssim en les intervencions, que ara són molt més breus i més compactades, amb menys espais de silenci. Aquest darrer procediment accentua en l'oient una certa sensació “vertiginosa”, que troba el seu punt de repòs en la llarga intervenció final de cada cor, just quan el text diu “Virgo Maria”.

**Gràfic 37**







Curiosament, a la secció A (en color verd), el *Coro 1º* realitza dues intervencions, mentre que el *Coro 2º* en fa quatre (4:2), això és, sis en total. A la secció segona (en color blau), el *Coro 1º* n'articula dues intervencions, i el *Coro 2º* una (2:1), són tres en total. A la tercera secció (en color gris), el *Coro 1º* en fa quatre, mentre que el *Coro 2º*, en realitza sis (6:4), deu en total. I a la darrera secció (en color vermell), el *Coro 1º* n'articula set intervencions, mentre que el *Coro 2º* en fa sis (6:7), essent tretze en total. La suma final és de trenta dues articulacions, catorze per al *Coro 1º*, i divuit, per al *Coro 2º* (18:14).

Aquest fet no aniria més enllà si no coincidissin la quantitat d'intervencions dels dos *coros* amb algunes de les proporcions musicals usades i tractades amplament en l'època<sup>700</sup>. Aquestes són: a la primera secció, 4:2, el que és la proporció *dupla* [l'equivalent al doble de l'interval de vuitena, 2:1; és a dir, que 4:2 equivaldria a la **quincena**]; a la segona secció, 2:1, també en proporció *dupla* [l'interval de **vuitena**]; a la tercera secció, 6:4, el que és la proporció *sexquialtera* [en la seva reducció esdevindria 3:2, el que seria l'interval de **cinquena**]; i en la darrera secció, 7:6, el que

<sup>700</sup> En aquest sentit és ampli el tractament que en fan Pedro Cerone, Andrés Lorente, i Pablo Nassarre en les seves obres teòriques: -CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Ob. cit.*, pp.976-1027. -LORENTE, Andrés: *El Por qué de la Música. Ob. cit.*, pp.198-217. -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob. cit.*, primera parte, pp.360-495; i segunda parte, pp.339-344.

ve a ser la proporció *sexquisepta*<sup>701</sup>. Pel que fa a la suma final de cadascun dels dos *coros*, 18:14<sup>702</sup>, si aquest es reduís a la seva meitat, vindria a ser el la proporció de 9:7<sup>703</sup>, el que seria la proporció de *superbipacient septima*<sup>704</sup>.

<sup>701</sup> Sobre la proporció *sexquisepta*, són diversos els tractadistes, no tan sols de música, com els ja presentats en aquestes pàgines (Pedro Cerone, Andrés Lorente i Pablo Nassarre), sinó que també altres teòrics ja sigui de les arts figuratives —arquitectes, escultors, pintors...—, o de d'altres especialitats, com ara les geometria, aritmètica, etc. Com a referència dins d'aquests camps, cal tenir en compte les aportacions fetes per l'arquitecte fra Lorenzo de San Nicolás (\*Madrid, 1593; †*Ibid.*, 1679) que en el seu tractat d'arquitectura *Arte y uso de Arquitectura* esmenta la proporció de *sexquisepta*: “por quanto el denominador de la proporcion quadrupla **sexquisepta** correspondiente, es quatro y un sexto, multiplicaremos quatro; esto es, denominador de la proporcion multiplex en 6 esto es en el denominador de la fraccion llegada 7 al numero producto 24 tomaremos uno, à saber el numerador de la misma fraccion, para que todo el denominador quatro y un sexto, reduzgamos a la fraccion 25 cuyos terminos si entre si permutaren la orden; sera dicha esta fraccion seis veinte y cinco abos, por denominador de la proporcion subquadrupla sexquisepta”. Vegeu: -SAN NICOLAS, Lorenzo: *Arte y uso de Arquitectura*. Madrid, Manuel Román, 1736, libro v, p.225. A la vegada, l'escultor i orfebre Juan de Arfe y Villafañe (\*León, 1535; †*Ibid.*, 1603), en el seu tractat d'escultura i arquitectura cita: “Super particularis es, quando á una cantidad divisa en partes menores se les añade una parte de las menores; y así, quando á un quadrado diviso en dos medios se le añade medio mas, será sexquitercia, y una quarta parte mas, será sexquiquarta, y así de las demás partes se hará sexquiquinta, i **sexquisepta**: de suerte, que por contener una parte sola mas, se dice sexqui al principio, y al fin se añade altera o tercia, segun la parte que se le añadiere”. Vegeu: -ARFE Y VILLAFANE, Juan de: *Varia commensuración para escultura y arquitectura: por Juan de Arphe y Villafañe, natural de Leon, escultor de oro y plata. Añadido por Don Pedro Enguera, Maestro de Matemáticas que fué de los Caballeros Pages del Rey, el Relox Vertical, con declinacion y sin ella: puestos los signos. Septima Impresion. Arreglada a la primera hecha en Sevilla el año de 1585*. Madrid, Plácido Barco López, 1795 [revisió de la primera edició: Sevilla, Andrea Percioni y Juan de León, 1585], p.29. Seguint en aquesta mateixa línia, el pintor Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (\*Bujalance, Córdoba, 1655; †Madrid, 1726), en el seu tractat de pintura esmenta: “La que contiene un Quadrado, y además una tercia parte de èl, se llama *Proporcion Sexquitercia*: Y si es quarta parte mas, se llama *Sexquiquarta*: Y si es quinta parte, *Sexquiquinta*: Y si sexta, ***Sexquisepta***: Si septima, *Sexquiseptima*, &c. De suerte, que lo primero es, buscar el Quadrado, tomando por medida el ancho de la Superficie, que es la Línea menor, siendo Quadrángulo; y despues vèr lo que sobra; què parte es el Quadrado, para darle la Denominacion; añadiendo *Sexqui*, si es una, à el Nombre de la parte, que fuere; como *Alter*, si es mitad; *Tercia*, si es tercera parte; ó *Quarta*, &c.”. Vegeu: -PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictorico, y Escala Optica. Tomo I. Teórica de la Pintura, en que se describe su Origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquecen, è ilustran. Y se prueban, con demonstraciones [sic.] Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715, p.209. A la vegada, el matemàtic Juan Pérez de Moya, en el seu tractat diu així: “En los calculos triangulares ay otras quatro proporciones que son Sexquialtera, como 9 à 6 Sexquiquarta, como de 25 à 20 **Sexquisepta**, como de 49 à 42 Sexquioctava, como de 81 à 72”. Vegeu: -PÉREZ DE MOYA, Juan: *Arithmetica practica, y speculativa del Bachiller Juan Perez de Moya*. Salamanca, Matthias Gast, 1562, libro v, p.288 [les negretes són meves].

<sup>702</sup> Justament, sobre aquesta proporció és esmentada també per Pablo Nassarre (!?) quan tracta del número i les seves qualitats, qualificant-la, tal i com ho fa Salinas, com a segona especie: “La segunda especie, en que se divide el numero par, à la que llama Salinas igualmente desigual, es aquel numero, tan solamente se puede dividir una vez en partes iguales, como el 18 en dos vezes 9, que el 9 no se puede dividir yà en iguales partes, como el 14 en dos vezes 7 [...]”. Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob. cit.*, primera parte, p.369. Vegeu que 18:14 equival a 9:7...

<sup>703</sup> En aquest sentit, Pedro Cerone esmenta: “Noten que las dichas Proporciones, se pueden escribir con otros diferentes numeros, y sean siempre las mesmas; como por exemplo, quando diximos que la Octava esta en la proporcion Dupla de 2 à 1, tambien podriamos dezir, que esta en los numeros de 4 à 2, o de 8 à 4, &c.”. Vegeu: -CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Ob. cit.*, p.1012. En el mateix sentit s'expressa Pablo Nassarre: “Tambien advierto, que doblando los dos numeros de qualquiera especie de proporcion que sea, se hallará ser la misma, assi como la dupla se halla de 8 à 4, lo mismo de 16 à 8, de 32 à 16, de

Sembla evident, que Miquel Selma, en la composició d'aquesta antífona va tenir present les proporcions aritmètiques i matemàtiques a l'hora d'escriure'n la musicalització del text i aplicar-la en els dos *coros* d'una manera purament musical. Això és que Selma intentà donar un ordre, una relació numèrica i una proporció organitzada, una mesura, un equilibri a la seva obra<sup>705</sup>. Dins del que aparentment pugui semblar una certa successió o superposició d'intervencions per part dels dos *coros* amb les seves entrades i sortides "d'escena", en resulta un càlcul ben elaborat i meditat, un fet aquest, què només esdevenia entenedor per als sabedors de la matèria, i que en canvi, passava molt desapercebut per als no entesos, assistents a la celebració.

A més de la distribució en quatre grans seccions, cadascuna d'aquestes seccions es pot dividir en dues subseccions més petites, aquestes, elaborades segons la textura musical de l'obra. Així doncs, la *Salve Regina* es pot presentar tant a nivell temàtic com constructiu, de la següent manera: secció A, en a - b; secció B, en c - d; secció C, en e - f; i secció D, en g - h. En la taula i en el gràfic següents es pot veure la distribució de l'antífona en les seccions i subseccions esmentades.

---

64 à 32, de 128 à 64, &c. y lo mismo en todas las especies". Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob. cit.*, Lib.IV. Cap. IV, p.384.

<sup>704</sup> Referent a aquesta proporció, vegeu: -LORENTE, Andrés: *El Por qué de la Música. Ob. cit.*, p.208.

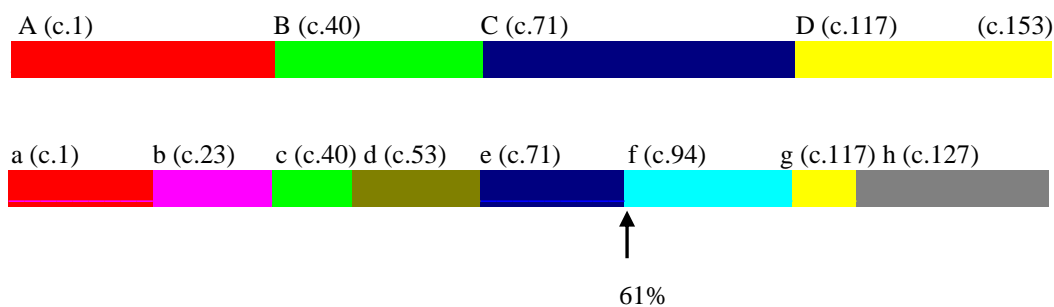
<sup>705</sup> Sobre els números i la proporció, Pedro Cerone esmenta en el seu cèlebre tractat: "*Musica est sciencia que in numeris, prortionibus, consonantÿs, mensuris, quantitibus consistit*. La Musica (dize esta deffinicion) es una Ciencia que consiste en numeros, proporciones, consonancias, medidas, y en cantidades. *Es ciencia pues, que considera los Numeros y las Proporciones*: mayormente se puede dar esta deffinicion, por quanto sabemos que de la primera origen deste Mundo (assí como se vee claramente, y los Phillosphos lo aproban) todas las cosas criadas de Dios, fueron ordenadas con numero. [...] *El Numero pues subutiliza el ingenio, confirma la memoria, endereça el entendimiento à las especulaciones: y conserva en su ser propio todas las cosas*. Que mas? Dios le dio al hombre, como instrumento necessario a toda su razon, y discurso". Vegeu: -CERONE, Pedro: *El melopeo y maestro. Ob. cit.*, p.1025.

**Taula 46**

A		B		C		D	
a	b	c	d	e	f	g	h
<i>Salve Regina, mater misericordiae:</i>	<i>Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i>	<i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus,</i>	<i>gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i>	<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>	<i>Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>	<i>O clemens:</i>	<i>O dulcis, Virgo Maria</i>
39cc.		31cc.		45 cc.		37 cc.	
cc.1-22	cc.23-39	cc.40-52	cc.53-70	cc.71-92	cc.94-116	cc.117-126	cc.127-153
22cc.	17cc.	13cc.	18cc.	22cc.	23cc.	10cc.	27cc.

A la primera fila del gràfic següent es mostra la distribució acolorida de les quatre seccions de l'obra, mentre que a sota, a la segona fila del gràfic, es mostren les vuit subseccions en que s'ha dividit la composició. Si a les seccions grans l'obra es podia equilibrar (76 = 76), en les diverses subseccions això no succeeix així, per tant doncs, sembla ser que Miquel Selma va poder musicalitzar l'antífona pensant més, potser, en les quatre seccions que no en les vuit subseccions. Tan sols hi ha un punt on sembla que l'autor sí que hi esmerça una certa consideració, i és on es troba la secció àuria, justament a l'inici de la sisena subsecció (f), on el text diu "Et Iesum benedictum". Pel que fa a la resta de subseccions, aquestes, com s'ha dit, no presenten cap certa relació-proporció entre elles.

**Gràfic 38**



A la primera secció —la A— en destaca l'ús del motiu de la *Salve Regina* solemne en gregorià. Aquest es presenta un poc més llarg que en l'antífona anterior, i ho canta la part del *Tenor* del *Coro 1º*; posteriorment, el repeteix el *Tiple 2º* del *Coro 1º* (assenyalats els dos amb una línia vermella a la figura següent). Mentre tant, les veus del *Tiple 1º*, l'*Alto* i posteriorment el *Tenor* i el *Tiple 2º*, repeteixen la paraula *Regina* emprant el motiu inicial ascendent ja esmentat en l'anàlisi de la *Salve Regina* de Miguel Tello (assenyalats amb unes línies blaves), ara presentant-se en *polypotons* i *synonymies* (en la mateixa i en diferent parts). La majoria de les variants musicals sobre la paraula *Regina* es mostren en *circulatio*, i en un àmbit reduït que dóna un caràcter dolç i melòdic al fragment. A la vegada, el joc de *circulatio*s dóna una sensació de continuïtat, com si es tractés de la perennitat de la reialesa de Maria, abastant un àmbit força ampli —per tal d'omplir el cel (les parts agudes del pentagrama) i la terra (les parts greus)— entre les diverses veus, des del Mi 4 del *Tiple 1º* al Re 2 del *Tenor*, passant pel La 2 de l'*Alto*, reforçant així la idea de la universalitat de Maria (vegeu la figura següent).

The image shows a musical score snippet with four staves. The lyrics are: "Sal - - - - - ve. Re - gi - - -". The Tenor and Tenor 2 parts are highlighted with a red line, and the Tiple 1, Alto, and Tiple 2 parts are highlighted with blue lines. The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3-measure rest followed by a melodic phrase.



parts del *Tiple 1º* i del *Tenor del Coro 1º* —i les altres parts posteriorment— presenten l'exaltació de “mare misericordiosa” en un motiu descendent, des de la Mare celestial —en notes agudes—, fins a la terra, fins al més baix de tots els homes —en notes greus—. Es tracta de l'expressió de la “Mare misericordiosa” damunt dels homes, duent a terme un moviment descendent de novena en el *Tenor*, del Re 3 al Do 2 (vegeu la figura següent).

The image shows a musical score for four voices in Coro 1º. The lyrics are: "ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, mi - se - ri - cor - di - ae, ma - ter, mi - se - ri - cor - di - ae, ma - ter, mi - se - ri - cor - di - ae, ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae, mi - se - ri - cor - di - ae,". The score is divided into two systems of two staves each. Red arrows highlight the descending melodic lines in each staff, illustrating the 'novena' movement from high to low notes.

**Fig.319.** *Coro 1º* (cc.1-15 de la transcripció).

En uns intervals reduïts presenta també Miquel Selma el text que segueix, el de “Vita dulcedo”. Ara però Selma emprà la part greu de cadascun dels dos *coros* —el *Tenor del Coro 1º*, i el *Bajo del Coro 2º*—com a *cantus firmus* presentant de nou el tema de la *Salve* gregoriana variant-lo musicalment —La - Sol# - La - Re; i Re - Sib - Do - Fa (tal i com es presenta a les dues figures següents)— i com a suport de la resta de veus de cada *coro*.



**Fig.320.** *Bajo del Coro 2º* (cc.24-28 de la transcripció).



**Fig.321.** *Tenor del Coro 1º* (cc.28-32 de la transcripció).

La secció primera clou amb la intervenció dels dos *coros*, aquets, per blocs homofònics i amb la inclusió de síncopes i pauses inesperades en *abruptio*, que acaben coincidint en l'aclamació “salve” de manera homofònica en totes les parts com si es tractés d’una salutació universal i festiva a Maria (vegeu la figura següent).

**Fig.322.** *Coro 1º i 2º* (cc.31-36 de la transcripció).



La segona secció de l'obra s'inicia en falsa resolució per el·lipsis —com si es tractés d'una mena de “frontissa” que uneix i enllaça els dos blocs—, amb la primera secció, enllaçant-ne les dues seccions, i presentant a la vegada i durant tota la meitat de la secció un dibuix rítmico-emfàtic que li és comú: es tracta d'una pausa de *semimínima* en la caiguda del compàs i davant de cadascuna de les intervencions dels dos *coro*. Aquesta pausa, a la manera de contratemp o d'inici acèfal, seguit de les intervencions homofòniques de cada *coro*, dóna una destacada mobilitat al fragment. En ressalta però, i usant el mateix recurs, els sis compassos on es troba el text de “ad te suspiramus”. Aquí Selma, de manera conglomerada presenta els dos *coros* homofònicament creant-ne a la vegada una certa oposició que es veu reforçada per les síncopes que s'hi troben, això és imitant les “masses” humanes, en aquest cas pels dos *coros* que aclamen “a tu, a tu, a tu sospirem”. Aquest clam cap “a tu”, cap a la reina intercessora, l'interpreta **tres** vegades —recordem aquí el simbolisme trinitari— cada *coro*, en total, sis vegades, i clou amb el “suspiramus” de totes les veus en sincopats i amb el “suspi-ramus” a la manera de figuració retòrica, en aquest cas, de *suspiratio* i *abruptio* (vegeu-ho la figura següent assenyalat en vermell i en blau respectivament). Les pauses que es troben als dos *coros* contenen una remarcada funció retòrica, a la vegada que generen inquietud, tensió i fins i tot, una certa incertesa, i preparen i en realcen el motiu del “sospir”. En aquest mateix fragment que s'exposa s'hi mostra clarament la preparació (cc.47-49), la tensió (c.50) i l'*abruptio* (cc.51-52), un fragment que aporta un cert toc de dramatisme al desenvolupament de l'obra, un tret ben característic de la música de l'època del barroc.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1º and Coro 2º, spanning measures 47 to 52. The score is presented in two systems. The first system (measures 47-52) consists of four staves, each representing a different vocal part. The lyrics are 'vae, ad te, ad te, ad te, su-spi-ra-mus'. Red vertical boxes are drawn around the first four measures of this system, highlighting specific rhythmic patterns. The second system (measures 53-58) also consists of four staves. The lyrics are 'Ad te, ad te, ad te, su-spi-ra-mus'. A blue rectangular box is drawn around the last two measures of this system, highlighting a specific rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with a '50' marking above the first measure of the second system.

**Fig.323.** *Coro 1º i 2º* (cc.47-52 de la transcripció).

Després de l’aclamació i del ”a tu sospirem” per part de la “humanitat”, Miquel Selma dóna protagonisme al *Coro 1º* amb el text de “gementes et flentes” i el desenvolupa en llargues melodies descendents a la manera de *catabasis* per part de les quatre veus, reforçat per les dissonàncies que s’hi troben a manera de *retards* o *apoiatures*, i deixant al *Coro 2º* que continuï amb la frase següent (“in hac lacrimarum valle”). Aquesta nova frase del text presenta una destacada textura i entremat en les veus degut a les llargues *catabasis* de les parts de l’*Alto* i del *Bajo* (presentades en color vermell a la següent figura) i reforçat a la vegada per l’*acompañamiento* i arribant les dues parts greus a un interval de 10a—. En aquest punt també s’hi troben les sincopes, que en aquest cas recorden la imatge dels sanglots de quan es plora —damunt de la paraula “lacrimarum” i “valle”— (en ovals vermells), a més dels salts descendents de

cinquena del *Tenor* i el *Tiple* que aporten la profunditat de la “vall” (en color verd), així com també el moviment en figuració melòdica de “vall” a la part del *Tiple* (en color blau). Es tracta d’un fragment dens que reflecteix descriptivament la sensació dels plors conjuminat amb les figuracions descriptives de la vall a manera d’*hypotyposis* i reforçat amplament per les llargues *catabasis* i que aporta a l’oient la sensació de tristesa i d’angoixa en que es troben els que clamen a Maria el seu favor i la seva gràcia (vegeu la figura següent).

Fig.324. Coro 2º (cc.62-70 de la transcripció).

A la tercera secció segueix el diàleg entre els dos *coros* ressaltant-ne el clam “ad nos” de manera consecutiva (fins a nou vegades, **tres** vegades **tres**, i on es realça el simbolisme trinitari) que suggereix una aclamació popular, universal (assenyalat en color vermell), per tal que Maria giri els ulls cap a nosaltres, així com les figuracions descendents, a la manera d’*hypotyposis* sobre la paraula “converte” (en color blau), com si Maria girés la seva mirada cap a la terra, cap a la humanitat, cap a “aquells” que li demanen la seva intercessió i la seva clemència (vegeu la figura següent) on es veu aquest motiu descendent del “converte”, a la vegada, en ressalta també del darrer [con]verte, que esdevé més llarg, recordant-ne la perennitat de la seva clemència.

The image shows a musical score for a choir, divided into two systems. Each system contains four staves. The lyrics are written below the staves. Red rectangular boxes highlight specific musical phrases across the staves. Blue arrows point from these boxes to other parts of the score, indicating relationships or continuations. The lyrics are: 'cu - los ad nos con - ver - te, ad nos ad nos con - ver - te, ad nos, ad nos con - ver - te.'

Fig.325. Coro 1º i 2º (cc.83-92 de la transcripció).

El fragment és seguit per un trencament en la narració de l'obra, un *abruptio* o pausa general d'un compàs, a partir del qual s'enceta una nova subsecció (compàs 94), que coincideix justament en el punt de la secció àuria de l'obra i on el text diu "Et Iesum, benedictum fructum ventris tui". Aquí és el primer *coro* qui musicalitza el text, ara en valors més llargs i per graus conjunts, cercant una proximitat entre les notes de la melodia per tal de crear una certa "dolçor" melòdica; a més es dona el cas que la majoria de figures són *semibreus* i *mínimes* (notes blanques, que no estan pintades en negre). Les figures més "blanques" de la notació aporten una visió molt més pura a la imatge gràfica de la partitura, de la mateixa manera que el cantor de la capella de Miquel Selma veia aquest fragment a la seva partícel·la, en notes blanques i netes. Aquest simbolisme gràfic és un fet recurrent, una *hypotyposis*, per tal de mostrar un caràcter més net i pur, més "blanquinós" de Jesús com a fruit beneït que surt del ventre

de la “pura” Maria, una “blancor”, una “immaculitat” gràfica que en reforça de manera visual la idea mental del Jesús fill de la dóna perfecta, sense màcula.

La tercera secció clou amb una petita intervenció entre el *Tiple 1º* del *Coro 1º* i la resta de les veus, i tot seguit imitat en diàleg pel *Tenor* del mateix *Coro 1º*. En aquest petit fragment es dóna un particular èmfasi per part de totes les veus a la paraula “ostende” (mostra’ns) (assenyalat amb un requadre vermell), després d’un petit descens melòdic (en color blau) del “nobis post hoc exilium” del *Tiple 1º* i del *Tenor* del *Coro 1º* (vegeu el fragment a la figura següent).

The image shows a musical score for a choir, specifically measures 111-116. The score is written for multiple voices, with lyrics in Latin. Two red boxes highlight the word "ostende" in different parts of the choir. Blue arrows point to specific melodic descents in the Tenor and Alto parts.

Fig.326. *Coro 1º* i *2º* (cc.111-116 de la transcripció).

La darrera i quarta secció de l’antífona s’enceta amb l’aclamació “O clemens” per part de *Coro 2º* i repetida posteriorment pel *Coro 1º* en valors llargs i amb el mateix

sentit que es pot donar a les notes blanques (*semibreus* i *mínimes*) esmentades anteriorment.

En les dues intervencions en destaca l'*anaphora en circulatio* que presenta el *Bajo del Coro 2º* (Re - Do# - Si - Do# - Re - La) i que es repetida a distància de cinquena superior pel *Tenor del Coro 1º* (assenyalat en color vermell a la figura següent). A més, totes les veus (llevat del *Tenor del Coro 2º*) es mouen per distància de graus conjunts o en llargues notes mantingudes (encerclades en blau), aportant una idea de clemència, tranquil·litat i serenor al fragment que exalta la “Verge clement”.

**Fig.327.** *Coro 1º i 2º* (cc.117-123 de la transcripció).

Ja s'ha esmentat que en aquest punt, a la partitura de l'M 1168 hi manca el text de “o pia”, mentre que per contra, es repeteix el de “o dulcis”. El tractament que Miquel Selma dóna a aquesta aclamació que es repeteix, arriba a tenir una certa simetria

(presentada a les dues figures següents), a la vegada que es diferencia totalment de l'aclamació anterior de "o clemens" (veure la figura anterior). En el primer cop que apareix el "o dulcis" (compassos 127-131), l'enceta el *Coro 1º*, seguit de *Coro 2º*, cloent el breu passatge el *Coro 1º*, ara però amb el text de "Virgo Maria". Mentre que a la segona vegada que apareix el fragment (compassos 135-139), ho fa primer el *Coro 2º*, passant després al *Coro 1º*, per tornar finalment al *Coro 2º* amb el respectiu "Virgo Maria". En aquest cas, Selma n'elabora unes figuracions o moviments melòdics per a cadascuna de les veus, i en la repetició, les canvia de *coro*, és a dir: que en la primera intervenció del "o dulcis", la part del *Tiple 1º* del *Coro 1º* passa a la part del *Tiple* del *Coro 2º*; la part del *Tiple 2º* del *Coro 1º*, passa a l'*Alto* del *Coro 2º*; la part de l'*Alto* del *Coro 1º*, passa al *Tenor* del *Coro 2º*; i la part del *Tenor* del *Coro 1º*, passa al *Bajo* del *Coro 2º*. Mentre que la intervenció del *Coro 2º* en aquest primer "o dulcis", passa respectivament al *Coro 1º* en la repetició del fragment (del *Tiple*, al *Tiple 1º*; de l'*Alto*, al *Tiple 2º*, del *Tenor*, a l'*Alto*; i del *Bajo*, al *Tenor*).

Ara bé, per tal de poder equilibrar les diferents altures melòdiques de les intervencions dels dos *coros*, Miquel Selma opta per transportar les melodies del *Coro 1º* de la primera intervenció del "o dulcis" una 5a baixa quan les ha d'interpretar el *Coro 2º* la segona vegada. Mentre que les melodies de la primera interpretació del "o dulcis" d'aquest *Coro 2º*, es transporten una 4a alta quan les ha d'interpretar el *Coro 1º* la segona vegada (vegeu les dues figures següents on a més s'hi ha afegit unes fletxes que mostren el que s'acaba de comentar). Posteriorment, i per cloure l'obra, es torna a interpretar un tercer "o dulcis Virgo Maria", aquest però amb un tractament diferent.

A la vegada, aquest moviment en les veus i el seu conseqüent transport mostren un moviment melòdic que reforça els centres tonals dels dos fragments, això és de Do a Fa, amb una 4a de diferència, fet aquest que es restarà potenciat posteriorment amb el

centre tonal de Si bemoll (que es trobarà en analitzar els tres “O” que apareixen al text). Per tant doncs, en aquest fragment final es troba un increment tonal per quarts o cinquenes (del cercle de quintes) que fa créixer la tensió de la música i que a la vegada es veu reforçada amplament pels canvis melòdics dels dos *coros*, tal i com s’acaba de presentar.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1º and Coro 2º, across two systems of staves. The lyrics are "o dul - cis, Vir - go Ma - ri - - a,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *ff*. Blue arrows point from the end of a phrase in the first system to the beginning of a phrase in the second system, indicating a melodic shift. Red arrows point to specific notes in the second system, likely highlighting the tonal changes mentioned in the text.

**Fig.328.** *Coro 1º i 2º* (cc.127-131, i 135-139 de la transcripció).

A la vegada, aquest increment de tensió és veu reforçat per les diverses i successives intervencions dels dos *coros*, ja s’ha esmentat anteriorment que en aquesta darrera secció el *Coro 1º* presenta set intervencions, mentre que el *Coro 2º* en fa sis, això són tretze en total, el nombre d’intervencions més nombrós de tota l’obra. Aquí torna a aparèixer de nou les proporcions aritmètico-matemàtico-musicals, és entre el 7 i el 6, es tracta de la proporció 7:6, el que seria la *sexquisexta*. A la vegada que també ens



presenta els simbolismes numèrics del 7 i del 6. Això és: el 7, com la suma del 3 + 4, l'esperit i el cos, la representació de l'home, la totalitat, la perfecció absoluta; i el 6, com la suma del 3 i el 3, els dies de la creació, la dona, etc. Així doncs, Miquel Selma presenta un seguit de destacats recursos per tal d'arribar a l'aclamació final de "Virgo Maria" en que clou l'antífona.

Tanmateix, l'autor, com a bon coneixedor dels recursos retòrico-musicals i de la força de l'expressió, distancia les aclamacions de "o clemens", i els tres "o dulcis Virgo Maria" mitjançant unes falques de **tres** —el nombre trinitari i perfecte— compassos (en la transcripció) en totes les veus, iniciant-se primerament en un *coro* i després afegint-s'hi l'altre *coro* al segon compàs. El primer sobre el centre tonal de Do, el segon sobre el centre tonal de Fa i el tercer sobre el centre tonal de Sib (tal i com es pot veure en les figures següents). En les dues falques primeres és el *Coro 2º* qui les inicia, mentre que en la tercera és el *Coro 1º*; aquest fet ve a simular la humanitat que aclama des de la terra a la Maria celestial, mentre que a la **tercera** vegada —altre cop el símbol trinitari i perfecte— l'inicia el *Coro 1º*, amb un clar dibuix contrastant i a la vegada és aclamada també des del cel; per tant doncs, Miquel Selma presenta unes exclamacions finals a manera d'admiració sobre "o" —duent a terme una *hypotyposis*— tant a la terra com al cel, aclamant a Maria "Reina i Mare". A més, aquestes exclamacions les presenta en valors gràfics llargs i "en blanc", altre cop com a símbol de la puresa de Maria, fet que no passava desapercbut per als cantors de l'obra (vegeu la figura següent on es mostren les tres aclamacions generals).

**Fig.329.** *Coro 1º i 2º* (cc.124-126, 132-134 i 140-142 de la transcripció).

L'obra es clou sobre el text final de “Virgo Maria”, també en valors llargs i en moviments melòdics de graus conjunts, i sobre figures blanques —la majoria d’elles—. A la vegada, i per tal de realçar el final simbòlic de la composició, les parts del *Tiple*, *Tenor* i *Bajo* del *Coro 2º*, quan interpreten la paraula “Maria”, aquesta té una extensió de set compassos (**set**, el nombre de la perfecció absoluta), tot plegat amb una clara intenció simbòlica mariana per realçar el caràcter de l’oració mariana.

**Breu valoració de l’obra:**

Ens trobem davant d’una obra musical ben estructurada i equilibrada on les proporcions aritmètiques i matemàtiques hi tenen un paper fonamental. Aquesta obra mostra a Miquel Selma com un autor ben coneixedor “d’allò” que està ocult, amagat, reservat tan sols per als entesos i no per als no coneixedors de la matèria musical, i què,

el mestre de capella barceloní desenvolupa d'una manera destra, aconseguint la seva finalitat: que la música sigui portadora del missatge del text de l'antífona.

A més, l'autor, esdevé també un bon coneixedor dels recursos retòrico-musicals i els utilitza de manera conscient, sense desmesura per tal que, amb el seu efecte, l'oient i l'assistent a la celebració litúrgica arribin a percebre el missatge religiós i marià, s'arriba al contingut conceptual, en aquest cas, per mitjà del símbol —les figures— s'accedeix també a la idea, de la mateixa manera que un senzill drap de colors ho associem amb una bandera, amb un país, les figures retòrico-musicals s'associen també a la idea i són un destacat mitjà per expressar aquesta idea..

Miquel Selma en l'antífona té consciència de les possibilitats que li permet l'ús de la bicoralitat i dels recursos expressius i idiomàtics, com ara: l'alternança dels diversos *coros*, les possibilitats tímbriques de cadascun dels dos *coros*, les repeticions, les imitacions, la insistència de certs grups rítmics i les figuracions retòriques i expressives, usant tots els recursos amb mesura i de manera conscient per tal que l'efecte sigui el de transmetre, de la forma més clara possible, el significat i l'essència de les paraules.



[12] - *Salve Regina*, a 8 veus (1684), de Lluís Torres (17. 2d) [E: *Bbc*, M 1168, pp.560-563].

Aquesta antífona —com la resta de les composicions de l'M 1168— també es troba en disposició de partitura i s'anota en format vertical (segons l'enquadernació del

volum)<sup>706</sup>. L'obra està escrita a vuit veus en tres *coros*, això és: al *Coro 1º*, *Tiple a solo*; al *coro 2º*, tiple 1º de chirimia, tiple 2º de chirimia i bajo de sacabuche<sup>707</sup>; i al *Coro 3º*, *Tiple*, *Alto*, *Tenor*, i *Bajo*. Pel que fa a l'*acompañamiento*, aquest fa la funció de baix continu sense especificar quin instrument el realitza.

L'obra es troba escrita en el to de Sol, en claus altes, per bemoll, això és el 1r to transportat, o accidental. En la transcripció s'ha transportat una quarta baixa, a Re, per natura.

Pel que fa al signe "indicial" de compàs en que es troba escrita l'obra, aquest és el de mig cercle "C" (compàs de *compasillo*, o *compasete*, o *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*) —2/2 en la transcripció de l'obra— corresponent-hi una *semibreu* per compàs.

La composició té una extensió de 96 compassos; així doncs, no presenta tanta durada com les dues *Salve Regina* anteriors —la *Salve Regina* de Miguel Tello té una extensió 167 compassos, i l'antífona de Miguel Selma 153 compassos—. En aquest sentit, Lluís Torres, fent ús de menys compassos que els altres dos compositors esmentats, musicalitza el text de l'antífona aconseguint, amb la combinació d'altres mitjans no vistos anteriorment en les altres antífonas analitzades —un *coro* instrumental— descriure musicalment la intencionalitat de l'antífona mariana: lloar, pregar i suplicar la intercessió de Maria, la Mare Redemptora.

---

<sup>706</sup> L'obra que al manuscrit verduní precedeix a la *Salve Regina* de Lluís Torres, és el salm *Dixit Dominus*, a 8 veus, de Josep Farrer [Ferrer] [pp.555-560]; mentre que l'obra que segueix a l'antífona, és el *Regina caeli*, a 8 veus, d'Isidro Escorihuela [pp.563-565].

<sup>707</sup> Al títol diplomàtic de l'obra ja s'especifica clarament la disposició dels *coros*: *Tiple Solo primero Choro Con Menestriles 2º Choro*. No s'esmenta però la disposició del *Coro 3º*, on s'hi troben les parts del *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*, així com també la part de l'*acompañamiento*. Referent a aquesta antífona, al manuscrit M 1637-VII del mateix fons verduní, s'hi troben les partícels del *Coro 2º* on s'especifica justament: *Tiple 1º*, *Tiple 2º*, i *Sacapuche*. Aquestes parts no duen el text aplicat, tan sols s'hi troben els mots *Salve Regina* a l'inici de cadascuna de les partícels, i al final de cadascuna s'hi troba la paraula *Maria*, aquesta també com a text sense aplicar.



Fig.330. Inici i final de l'antifona, pp.560 i 563.

L'obra duu anotada la data de 1684. Es desconeix si aquesta data correspon a la de composició o a la de còpia per part de mossèn Josep Segarra i Colom. El que sí es coneix, i dins del mateix fons verduní, són altres obres del mateix Torres i que també duen una data afegida. En aquest sentit, i seguint l'ordre cronològic de les obres datades d'aquest autor, s'hi troben: -*Missa*, a 8 veus (*Missa A 8 Vozes. Con menestriales al 2º Choro. 1674 P<sup>r</sup>. Tono. Del Maiestro Luis Torras Pres<sup>b</sup>.*), de **1674** [a l'M 1168]; -*Missa (de batalla)*, a 12 veus (*Missa de la Batalla A 12 A 4<sup>ro</sup> Choros Con memestriales al 3<sup>ro</sup> Choro del maiestro Luiz Torras. En el Año de 1682*), de **1682** [a l'M 1168]; -*Missa*, a 9 veus, amb ministrils [d'aquesta obra només s'ha conservat tres parts de les nou —o deu parts, tenint en compte l'acompañamiento— que la conformaven. Aquestes parts són: *Tiple i Tenor del Coro 1º i Tenor del Coro 3º*], de **1682** [a l'M 1637]; -*Villancico a Sant Flavià (Hoy es día de carambola)*, a 12 veus [*Villan<sup>co</sup> A Sant Flauia Martir A 12 Vozes Con Menestriales Luiz Torras 1683 Oy es dia de Carambola Al Arpa A 4<sup>ro</sup>. Choros*] [*Coro 1º: Tiple, Tenor; Coro 2: Tiple, Tenor; Coro 3º: tiple 1º, tiple 2º, tenor alto, bajo;*

Coro 4<sup>o</sup>: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento a l'arpa], de **1683** [a l'M 1637]; - Villancico a Sant Flavià (*No me vengan con roncás*), a 12 veus [Villan<sup>co</sup> A Sant Flauiano Martir A 12 Vozes Con Menestriles Luiz Torras No me vengan con roncás Al Arpa A 4<sup>ro</sup>. Choros 1683] [Coro 1<sup>o</sup>: Tiple, Tenor; Coro 2: Tiple, Tenor i Bajo; Coro 3<sup>o</sup>: tiple 1<sup>o</sup>, tiple 2<sup>o</sup>, ~~tenor~~ alto, bajo; Coro 4<sup>o</sup>: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento a l'arpa], de **1683** [a l'M 1637]; -Villancico a Sant Flavià (*Ola de la nave*), a 12 veus [Villan<sup>co</sup> A Sant Flauiano Martir A 4<sup>ro</sup>.Con Menestriles Choros A 12 Vozes del Maestro Lluís Torras Pres<sup>b</sup>. Ola de la Nave Al Arpa 1683] [Coro 1<sup>o</sup>: Tiple, Tenor; Coro 2: Tiple, Tenor; Coro 3<sup>o</sup>: tiple 1<sup>o</sup>, tiple 2<sup>o</sup>, ~~tenor~~ alto, bajo; Coro 4<sup>o</sup>: Tiple, Alto, Tenor, Bajo; acompañamiento a l'arpa], de **1683** [a l'M 1637]<sup>708</sup>.

En aquesta relació es veu clarament una successió pel que fa als anys que es troben a les obres de Lluís Torres en els manuscrits verdunins, això és: 1682 - 1683 i 1684 —a excepció de la primera que duu la data de 1674—. Aquest fet podria indicar la

---

<sup>708</sup> Cal fixar-se que en les fonts, el nom de Lluís Torres es troba escrit de tres maneres ben diferenciades: 1/ com a **Luiz Torras**, a: *Missa de Batalla*, a 12 veus [M 1168, pp.310-333]; *Regina caeli*, a 9 veus [M 1637 IV]; *Villancico a Sant Flavià, Hoy es dia de carambola*, a 12 veus [M 1637 II]; *Villancico a Sant Flavià, No me vengan con roncás*, a 12 veus [M 1637 II]. 2/ Com a **Lluís Torras**, a: *Missa*, a 8 veus [M 1168, pp.505-525]; *Salve Regina*, a 8 veus [M 1168, pp.560-563]; *Villancico a Sant Flavià, Ola de la nave* [M 1637 II]. 3/ Com a **Luis Torras**, a: *Missa*, a 9 veus [M 1637 IV-V-VI]. Aquest fet pot comportar certes confusions, ja que es podria tractar de la castellanització tant del nom com del cognom d'aquest compositor, fet prou habitual si es compara amb altres autors del fons verduní, com ara, el cas del mateix **Joan Prim**, nascut a Verdú i el qual exercí durant molts anys la seva tasca musical a l'església verdunina. En el cas de Prim, el seu nom també es troba castellanitzat com a **Juan Prim** en la majoria de les seves composicions, fet aquest que potser no hauria d'estanyar, ja que, a tall de dicció, es pronuncia Juan però s'escriu Joan, però tan sols en nou de les seves seixanta-dues composicions el seu nom es troba escrit com a **Joan**. En canvi en el cas de **Joan Pau Pujol**, aquest sí que resta escrit al document verduní tan sols com a **Joan Pujol**. O en el cas de Joan Barter, de les seves setze obres al fons verduní, en tan sols una composició consta com **Joan** [*Missa de difunts*, a 8 veus, M 1637 IV-VI], en les altres sempre ho fa com a **Juan**. O en el cas de Lluís Molins, mestre de capella a Verdú, el seu nom es troba escrit com a **Ludovico Molins** [*Missa Cum nobem bonitas*, a 9 veus M 1168 pp.28-40]; com a **Lluís Molins** [*Missa*, a 6 veus, M 1168, pp.127-137]; i com a **Luiz Molins** [psalm *Ecce nunc*, a 8 veus, M 1168, pp.408-410]. O també, en el cas de **Lluís Vicenç Gargallo**, aquest es troba escrit també com a **Luis Gargallo**, al psalm *Laudate Dominum*, a 10 veus [M 1168, pp.216-219]; psalm *Dixit Dominus*, a 8 veus [M 1168, pp.227-232]; *Dies Irae*, a 8 veus [M 1168, pp.665-672]; *Dies Irae*, a 8 veus [M 1637 IV-V-VI-VII]; psalm *Nunc dimittis*, a 9 veus [M 1638, pp.13-14]; absoluta *Liberame Domie*, a 8 veus [M 1638, pp.128-130]; *Dies irae*, a 6 veus [M 1638, pp.147-151]; psalm *Nunc dimittis* [M 1638, pp.197-200]; *Missa de difunts*, a 8 veus [M 1638, pp.216-224]; com a **Luiz Gargallo**, al psalm *Cum invocarem*, a 10 veus [M 1168, pp.220-226]; *Missa*, a 5 veus [M 1168, pp.817-825]; i com a **Lluís Gargallo**, a la *Missa de difunts*, a 8 veus [M 1637 VII]; psalm *Nunc dimittis*, a 12 veus [M 1637 III]. Tornant de nou al cognom del nostre compositor, i ara fixant-nos amb el nom de **Francesc Torres**, aquest, a les fonts verdunines, es troba escrit com a **Francisco Torras**, al psalm *Christus natus est*, a 2 veus [M 1168, pp.599-601]; a la *Missa* a 6 veus [M 1168, pp.691-700]; i al psalm a 8 veus [M 1637 VII]; i com a **Francesc Torres**, a la *Missa*, a 6 veus [M 1637 II].

possibilitat que hi hagués una certa relació entre l'autor i l'església, la universitat o la vila de Verdú<sup>709</sup>, ja que coincideix en el fet que composà tres *villancicos* destinats a la lloança de sant Flavià, el patró de la vila de Verdú. De tota manera, aquesta raó no vindria a ser del tot significativa, ja que, altres autors —alguns d'ells, en principi, o que es conegui, no relacionats amb Verdú— també varen escriure *villancicos* destinats a aquest sant amb devoció exclusivament local, compositors com: Joan Barter, Anton Font i Jaume Subias<sup>710</sup>. D'aquest autors, a excepció d'Anton Font —que era nascut a Verdú—, dels altres dos se'n desconeix la seva relació amb la vila. Així doncs, en tractar-se d'autors no relacionats directament amb la capella musical verdunina i tenint obres destinades a l'ús exclusiu d'aquesta —les obres a sant Flavià— bé es podria pensar que els tres *villancicos* de Lluís Torres, així com els *villancicos* dels autors més amunt esmentats, haguessin estat encàrrecs expressos per part de l'església o la universitat verdunina per a la celebració i el lluïment de la festa del patró local. Fet aquest que no seria d'estranyar, ja que, de la mateixa manera que es llogaven cantors i músics forasters, bé es podien encarregar sèries de *villancicos* a autors reconeguts de centres religiosos i musicals de l'època —Joan Barter, mestre de capella a les catedrals de Lleida i Barcelona; Anton Font, mestre de capella a Tàrrrega; i Jaume Subias, mestre de capella a la basílica de Santa Maria del Mar, a la seu de Manresa, a Vic i a Sant Joan de les Abadesses—.

---

<sup>709</sup> Ja s'ha esmentat anteriorment que Lluís Torres podria haver vingut de jovenet a la vila, fet que s'exposa al capítol III de la present tesi doctoral, on es tracta dels autors de les antifones marianes. Vegeu volum I, p.433.

<sup>710</sup> De Joan Barter: -*Villancico* a Sant Flavià (*Ha de la luz del dia*), a 11 veus (incomplet), amb ministrils (1694) [M 1637]. D'Anton Font: -*Villancico* a Sant Flavià (*De Flavian la palma*), a 9 veus (incomplet), amb ministrils (1676) [M 1637]; -*Villancico* a Sant Flavià (*Qué sonora y militar porfia*), a 9 veus (incomplet), amb ministrils (1676) [M 1637]; -*Villancico* a Sant Flavià (*Qué porfiado bélico sonido*), a 9 veus (incomplet) (1676) [M 1637]; -*Villancico* a Sant Flavià (*Aquella ave presurosa*), a 9 veus (incomplet), amb ministrils [M 1637]. I de Jaume Subias: -*Villancico* a Sant Flavià (*Para qué es la fiesta*), a 9 veus, amb ministrils (1693), d'aquesta obra també n'existeix una reducció a 6 veus datada el 1723 [M 1637].

Els àmbits de les parts que intervenen a l'antífona són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>coro 2º</b>			
tiple 1º:	Re 3 - Fa 4	La 2 - Do 4	desena menor
tiple 2º	Do 3 - Re 4	Sol 2 - La 3	novena major
bajo:	Sol 1 - Si b 2	Re 1 - Fa 2	desena menor
<b>Coro 1º</b>			
Tiple:	Si b 3 - Si b 4	Fa3 - Fa 4	vuitena justa
<b>Coro 3º</b>			
Tiple:	Si b 3 - Do 5	Fa 3 - Sol 4	novena major
Alto:	Fa 3 - Re 4	Do 3 - La 3	sisena major
Tenor:	Si b 2 - Si b 3	Fa 2 - Fa 3	vuitena justa
Bajo:	Re 2 - Fa 3	La 1 - Do 3	desena menor
<i>acompañamiento:</i>	Re 2 - Sol 3	La 1 - Re 3	onzena justa

Veient els àmbits de les parts que intervenen a la composició, en destaca la seva extensió, més aviat reduït, aquest està entre la sisena major i la desena menor, i pel que fa a l'*acompañamiento*, tan sols una onzena justa. En aquest sentit, els àmbits de les veus i instruments que es presenten a l'antífona és similar als àmbits de la majoria de les antífofes analitzades fins aquí; així doncs, referent a aquesta qüestió, és vàlid tot l'esmentat anteriorment en les altres antífofes.

Sembla ser doncs, que a Lluís Torres l'interessava més explotar els recursos tímbrics i contrastants de les veus i els instruments —amb el seu caràcter pompós i l'aportació i l'espectacularitat que afegien a la interpretació de l'obra— que no pas els propis àmbits de les veus que participen a l'obra. En aquest sentit, fins i tot el *coro 2º* —xeremia 1a, xeremia 2º i sacabutx— n'esdevé, en certa manera, contingut dins l'àmbit sonor, no arriba ni a la vuitena i mitja d'extensió, un àmbit adequat a uns instruments tècnicament no massa desenvolupats, donant-li al *coro* instrumental un tractament igual que a un *coro* vocal.

L'autor, més que voler donar la sensació d'unes veus o parts brillants, sembla que va optar per crear un clima sonor contingut i equilibrat dins d'uns àmbits més aviat



moderats. Aquest fet ja ens mostra una clara intenció per part de Lluís Torres de presentar una antífona en la que no sobresortiran ni punts massa aguts ni massa greus, sinó que es mantindrà en certa manera restringida o limitada, i on usará i aprofitará altres recursos, com ara, el joc i la interpel·lació contrastant de les veus amb els instruments —a la manera de, salvant les distàncies, dels *concerti grossi*— i les repeticions motíviques, tot dins un ambient equilibrat per tal de realçar i fer entenedor el missatge de l'antífona.

Aquesta composició, a diferència de les analitzades fins ara, no s'estructura en seccions o blocs de més o menys extensió, sinó que va ser escrita pensant més aviat en la successió de les frases del text marià. En aquest sentit, és el *Coro 1º*, amb el *Tiple a solo*, qui exposa pràcticament la totalitat del text de l'antífona, a manera de narrador, tot i els diàlegs que manté durant tota l'obra amb els altres dos *coros*. Així doncs, bé es pot arribar a pensar que a Lluís Torres li interessava més ressaltar les frases del text de manera individual.

L'obra presenta vuit temes ben diferenciats i delimitats, i on, alguns del motius inclosos dins aquests temes, es van repetint de manera constant en el transcurs de l'antífona, sobretot per part del *coro 2º* —el *coro* instrumental—. Sembla doncs, que la intenció de Lluís Torres era la de compondre l'antífona com una sola unitat, un sol bloc, però fraccionada només per la pròpia versificació del text, per la pròpia essència de cadascuna de les frases del text, i relacionades però entre elles, com una única unitat. I aquesta, fraccionada pels breus motius repetits dels temes què, a la manera de recordatori, fan avançar l'obra fent dialogar els tres *coros* entre ells.

A la taula següent es mostren les catorze frases en que Lluís Torres organitza i articula l'obra, i el nombre de compassos que n'ocupa cadascuna dins el transcurs de l'antífona. D'aquestes en destaquen la 1a frase, la 2a i la darrera, la número 14 —“Salve

Regina, mater misericordiae”, “Vita dulcedo, et spes nostra, salve”, i “O dulcis Virgo Maria”—. Clarament, l’autor en realça la salutació mariana inicial de “Salve Reina, mare de misericordia” —amb 16 cc.—, també la primera aclamació a Maria “vida, dolçor, i esperança nostra” —aquesta amb 11 cc.—, i després la darrera aclamació “o dolça, verge Maria” —amb 11 cc. també—. Curiosament, les dues frases on es fa constar la dolçor de Maria contenen 11 compassos cadascuna. En aquest sentit, ja s’ha esmentat amb anterioritat que una de les virtuts de les representacions plàstiques, bàsicament pictòriques, de Maria, la Mare de Déu, eren la seva tendresa i la seva dolçor, amb la clara intenció de mostrar una jove mare, innocent, pura, delicada, i molt propera a tots els homes i les dones. Així doncs, les tres frases exposades i interrelacionades entre elles —la primera, la segona, i la darrera— vindrien a ser la síntesi, el resum o la idea de tota la composició musical de l’antífona.

Seguint amb la comparació de la resta de frases en que s’ha dividit l’obra, segueixen les dues frases que contenen 9 compassos cadascuna, i en aquestes també s’hi denota una certa relació. Es tracta de les frases números 5 (“Ad te suspiramus”) i 7 (“in hac lacrimarum valle”), en aquestes dues frases es percep l’aspecte més aviat humà — així com en les tres primeres frases es feia referència a la “Mare Reina” celestial—, ara, les dues frases en qüestió tenen un aspecte humà i terrenal: “a tu sospirem / en aquesta vall de llàgrimes”; això esdevé també la síntesi de la humanitat “pecadora”, de la humanitat necessitada de la salvació divina, de la humanitat que clama la intercessió de Maria, l’advocada i salvadora. A la vegada, també s’hi troba el nombre 9 si es té en compte l’addició de les frases 3a i 4a (això és  $6 + 3 = 9$ ).

**Taula 47**

1º frase	2º frase	3º frase	4º frase	5º frase	6º frase	7a frase
<i>Salve Regina, mater misericordiae:</i>	<i>Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i>	<i>Ad te clamamus,</i>	<i>exsules, filii Hevae.</i>	<i>Ad te suspiramus,</i>	<i>gementes et flentes</i>	<i>in hac lacrimarum valle.</i>
cc.1-16	cc.16-26	cc.26-31	cc.32-34	cc.35-43	cc.44-50	cc.50-58
16 cc.	11 cc.	6 cc.	3 cc.	9 cc.	7 cc.	9 cc.

8a frase	9a frase	10a frase	11a frase	12a frase	13a frase	14a frase
<i>Eia ergo, advocata nostra,</i>	<i>Illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>	<i>Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui,</i>	<i>nobis post hoc exsilium ostende</i>	<i>O clemens:</i>	<i>O pia:</i>	<i>O dulcis Virgo Maria.</i>
cc.58-62	cc.62-68	cc.69-75	cc.75-78	cc.79-82	cc.83-86	cc.86-96
5 cc.	7 cc.	7 cc.	4 cc.	4 cc.	4 cc.	11cc

↑  
61%

Al gràfic següent, i com a resum del gràfic anterior, es mostra l'extensió proporcionada de cadascuna de les catorze frases en que es pot seccionar l'antífona de Lluís Torres. A més, en el següent gràfic es mostra el punt on es troba la secció àuria de l'obra (al compàs 59 de la transcripció) on el text diu justament "Eia ergo advocata nostra", una clara manifestació de la idea de Maria com advocada i intercessora de la humanitat.

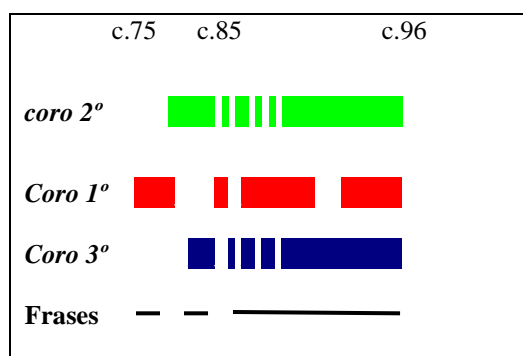
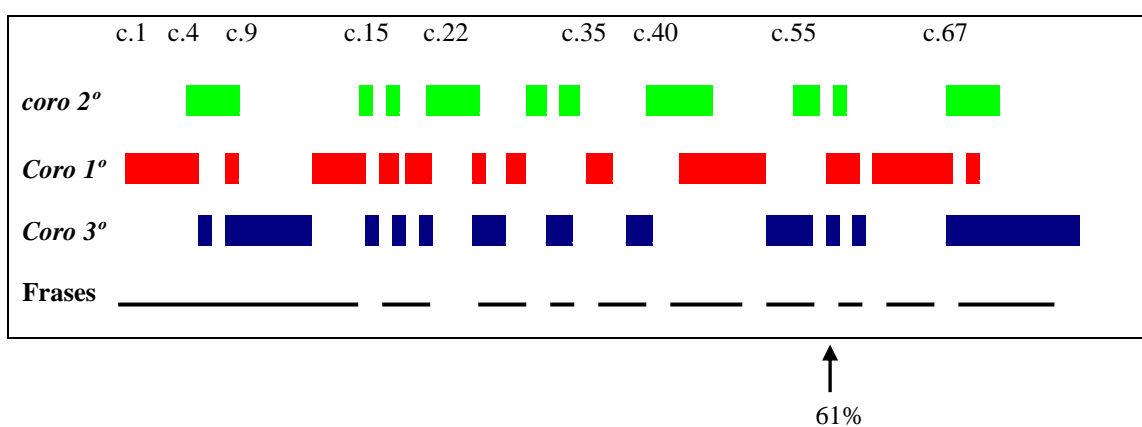
**Gràfic 39**



↑  
61%

Al gràfic següent es pot veure la successió d'intervencions dels tres *coros*: en primer lloc es troba el *coro 2º* —xeremia 1º, xeremia 2º i sacabutx— (assenyalat en color verd); a sota el *Coro 1º* —*Tiple a solo*— (en color vermell); i sota d'aquest el *Coro 3º* —*Tiple, Alto, Tenor i Bajo*— (en color blau). Per davall dels tres *coros* s'exposa en una línia de color negre, l'extensió de cadascuna de les catorze frases —ja exposades al gràfic anterior— en que es distribueix el text.

Gràfic 40



Observant el gràfic es pot veure que el *Coro 1º* intervé setze cops, mentre que el *Coro 3º* ho fa disset vegades; i el *coro 2º* ho fa també setze cops. A la vegada, es pot veure que el *Coro 1º*, pel que fa al nombre de compassos en cadascuna de les seves intervencions, en manté un nombre més o menys similar durant tota l'extensió de l'antífona (4 - 2 - 4 - 3 - 4 - 2 - 2 - 3 - 7 - 5 - 6 - 2 - 4 - 2 - 5 i 4 compassos), essent, com

ja s'ha dit, setze intervencions en total. Mentre que el *coro 2º*, amb setze intervencions també, manté també una certa igualtat en l'extensió dels compassos exceptuant-ne però cap al final de l'obra, de manera ràpida i vertiginosa en condensa la successió per tal de cloure l'obra (6 - 2 - 2 - 6 - 1 - 2 - 5 - 5 - 2 - 4 - 4 - 2 - 1 - 1 - 1 i 7 compassos). El *Coro 3º* manté un cert equilibri durant tota l'obra, i es presenta prou espaiat durant una major part de la composició, excepte cap al final, on s'incrementen les intervencions —disset en total— per cloure l'antífona (2 - 5 - 2 - 2 - 2 - 4 - 3 - 4 - 5 - 2 - 2 - 9 - 4 - 2 - 1 - 1 i 7 compassos).

Així doncs, entre les intervencions del *Coro 1º* i del *coro 2º*, es veu clarament que hi ha la meixa proporció entre ells, això és 16:16, que vindria a ser l'interval de l'uníson, la proporció *equa* [1:1].

A més, en el gràfic anterior es pot veure clarament la participació i diàleg d'aquests tres *coros* i presentant-se unes intervencions bastant breus i espaiades, gairebé de manera atomitzada, i on l'autor utilitza el joc d'intervencions dels *coros* per tal de donar un moviment atractiu i dinàmic a l'antífona sense perdre'n el seu caràcter de prec i lloança mariana. En aquest sentit, el *Coro 1º* —*Tiple a solo*— presenta unes intervencions bastant regulars i equilibrades entre si, mentre que el *coro 2º* —l'instrumental— ho fa en intervencions també equilibrades però més espaiades que el primer *coro*, incrementat però la seva participació cap al final de l'antífona en intervencions més breus excepte la darrera que és més extensa, de 7 compassos. Pel que fa al *Coro 3º* —*Tiple, Alto, Tenor, i Bajo*— aquest manté un caràcter de “resposta” als altres dos *coros*, articulant-se sovint amb el *coro* instrumental, però gairebé mai amb el *Coro 1º*, sinó que, com s'ha dit, li fa de resposta, a la vegada que, en reafirma el text exposat pel *Tiple* solista.

En el fons la participació dels *coros 1º* i *3º* esdevé un diàleg entre l'èsser humà, la pròpia persona, el propi "jo" —representat pel *Tiple* del *Coro 1º*— amb una dependència directa amb la resta de la humanitat, els "altres" —representat en aquest cas pel *Coro 3º*—, i la pròpia reflexió i interiorització del text de l'antífona, com a element "eteri", com si es tractés del propi subconscient que reafirma i recorda el pensament i sentiment del "jo" ara en el *coro 2º*, mostrat pels elements o cèl·lules repetitives que interpreta aquest *coro*. A la vegada, i en aquest sentit, cal tenir present la possible disposició dels tres *coros* dins del propi temple on s'interpretava l'antífona, així com els tres "colors" o timbres ben diferenciats que hi participaven amb un cert aspecte teatral o dramàtic: el solista, interpretat pel *Tiple*, aquest per un costat, després els tres instruments per un altre, i les quatre veus homofòniques per una altra banda; a més, la part de l'*acompañamiento* com a base uniforme que sosté tot el conjunt, bé deuriem omplir tot un "espai escènic" amb la intenció d'omplir musicalment i estereofònicament, tots els recons del temple. En el fons, l'obra presenta una petita amalgama d'element participatius ben diferenciats que mostren una obra molt atractiva, i a l'hora, fan més entenedor a l'oient i a l'assistent a la celebració, el missatge i el prec de l'antífona mariana.

L'eix central de l'antífona són els vuit cèl·lules melòdiques o elements temàtica que interpreta el *Tiple* a solo del *Coro 1º*, i que, com ja s'ha dit, les altres parts n'imiten, repeteixen i atomitzen, a la vegada que anticipen també alguns dels motius que interpreta el *Tiple* solista (les que es presenten a continuació). D'aquests motius en destaca que es mouen gairebé sempre per graus conjunts, això és sense salts ni intervals destacables, fet aquest que aporta una serenor i placidesa a l'obra. A més, tots ells tenen un patró o nexa comú, i es que en tots ells hi apareix de manera més o menys destacada la successió de Fa - Mi - Re - Do# - Re (assenyalat amb un oval en color vermell).

1/ (cc.1-4 de la transcripció)

Sal - ve, Re - gi - na, Re - gi - na,

2/ (cc.12-18 de la transcripció)

ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae. Vi - ta, dul - ce - do,

3/ (cc.19-22 de la transcripció)

et spes nos - tra, sal - ve.

4/ (cc.35-37 de la transcripció)

ad te sus - pi - ra - mus,

5/ (cc.44-50 de la transcripció)

ge - men - tes et fien - tes,

6/ (cc.57-61 de la transcripció)

val - le. E - ia er - go, ad - vo - ca - ta nos - tra,

7/ (cc.62-67 de la transcripció)

il - los tu - os mi - se - ri - cor - des o - cu - los ad nos,

8/ (cc.75-78 de la transcripció)

no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

Fig.331. Temes del *Coro I*º.

Com ja s'ha dit, és al redós d'aquestes vuit cèl·lules temàtiques presentades pel *Tiple* que es desenvolupa la composició. Tant el *Coro 2º*, com el *Coro 3º* utilitzen fragments, motius i petits dissenys d'aquetes cèl·lules per tal de construir la seva participació a l'obra. Com a exemple més aclaridor es pot veure la primera intervenció que fa el *Coro 2º*; ho fa imitant —i de manera canònica— la melodia de la paraula “Regina”, en un breu motiu descendent, i com a clar recordatori del significat de “Reina” imitant el fragment del *Tiple* del compàs 2.



**Fig.332.** *Coro 2º* (cc.6-9 de la transcripció).

Altres elements motívics que estan extrets del *Tiple* del *Coro 1º* són els que presenten els instruments del *coro 2º* a manera de *synonymia* i en progressió descendent (a l'exemple següent assenyalat amb línies vermelles i dues de blaves que assenyalen l'ascens i descens dels motius). Aquest breu motiu es troba ja al *Tiple* del *Coro 1º* (cc.3-4 de la transcripció), al *coro 2º* (cc.18, 23-25, 61-62 i 93-94 de la xeremia 1a; cc.56-57, 84-85 i 91 de la xeremia 2a; i als cc.23-26 i 43. del sacabutx), al *Coro 3º* (cc.53-54, 56-57 i 70-74, tots ells per augmentació), i també a l'*acompañamiento* (cc.3-4, 23-26 i 43).





Fig.333. Coro 2º (cc.23-25 de la transcripció).

El *Coro 3º* respon sempre de manera homofònica excepte quan el text diu “benedictum fructum” que ho fa de manera contrapuntística i imitativa com a *polypoton* i entrant a distància d’una *mínima* en cadascuna de les veus (cc.70-72 de la transcripció). Aquest petit incís, justament, amb el “O clemens” (cc.79-82), són els dos únics motius que esdevenen contrapuntístics a les veus i que imiten el motiu ascendent del tema 7 del *Tiple del Coro 1º*, motiu que també el reprèn el *Coro 2º* en els compassos 79-79. Vegeu la figura següent.

Fig.334. Coro 3º (cc.70-72 i 79-82 de la transcripció).

Cap al final de l’obra (cc.86-90), el *Tiple del Coro 1º* presenta la repetició d’un motiu descendent (a la següent figura assenyalat en ovals de color vermell) que ja ha

estat presentat de manera aïllada **tres** cops —de reminiscències trinitàries— (cc.15, 22-23 i 31 de la transcripció) per les dues xeremies del *coro 2º* i que ara reprèn el *Tiple a solo* presentant-lo també **tres** vegades —altre cop el nombre **tres**—, ara però, de manera consecutiva, com una *synonymia*, vegeu-ho la figura següent.



**Fig.335.** *Coro 1º* (cc.86-90 de la transcripció).

De fet, aquest motiu és el mateix que ja s’ha vist anteriorment al tema 1 sobre la paraula “**Re-gi-na**” (quatre corxeres descendents) als cc.2-3, i que posteriorment l’han presentat de manera ascendent les xeremies del *coro 2º*, interpretant-se ara de nou pel *Tiple del Coro 1º* com a cloenda / resum de l’antífona sobre les paraules “o clemens, o pia, o dulcis”. En realitat Lluís Torres presenta aquest breu motiu de cinc notes com si en el fons es tractés d’una síntesi, d’un breu resum del sentit de la pròpia antífona, una breu però concisa lloança a Maria, la Mare Redemptora: “**Regina, clemens, pia i dulcis**” (Reina: clement, piadosa i dolça) —fet que ja s’ha presentat anteriorment en tractar la relació text-música de les frases 1-2 i 14 en que s’ha seccionat l’antífona—, adjectius aquests que realcen l’amor d’una Mare per als seus fills, “Maria la Mare” protectora de la humanitat.

Durant el transcurs de l’antífona, el *Coro 3º* exclama independentment del text del *Tiple del Coro 1º*, i de manera aïllada, **sis** (3 x 2, 2 + 2 + 2, 3 + 3) cops la paraula “Salve”. Ho presenta en figures de *mínimes* o *mínima-semibreu*, i que a la vegada formen un contratemps, creant així una sensació d’exclamació joiosa per part de la totalitat del *coro*, com si es tractés d’una exclamació de la humanitat envers Maria, la

Reina i Mare. Això succeeix justament als compassos 4-5, 15-16, 18-19, 21-22, 26-27 i 61-62 (vegeu la figura següent com a model del que es cita).



**Fig.336.** *Coro 3º* (cc.61-62 de la transcripció).

El fet que l’aclamació de “Salve” s’interpreti **sis** vegades no esdevé un fet aïllat sinó que es tracta del simbolisme del nombre **sis**, un dels nombres perfectes, la suma de  $1 + 2 + 3 = 6$  (dues vegades tres o tres vegades dos, el sis dies de la creació, les sis puntes de l’estrella de David —que en el fons esdevé de dotze puntes, les dotze tribus d’Israel, les dotze estrelles que coronen Maria Immaculada, els dotze apòstols—, cal recordar que Maria provenia de la tribu de Judà, del llinatge del rei David).

A més del que s’acaba d’exposar, altre cop en aquesta composició de Lluís Torres apareix la relació amb el nombre **sis**. Si abans la relació amb el **sis** es trobava en l’aclamació de “Salve”, ara es troba en la lloança final de “O clemens, o pia, o dulcis”. Això són **sis** exclamacions consecutives que interpreten el *Coro 1º* i el *Coro 3º* (cc.79 i 90 de la transcripció): “O clemens / o pia / o pia / o clemens / o pia / o dulcis”. Les tres exclamacions darreres les interpreta el *Tiple a solo* anticipant la “O” en contratemps i després de pausa com a figuració semblant al *suspiratio* i que trenca el text i

l'emfatitza; a la vegada, aquesta "O" es veu reforçada pel *Coro 3º* i pels instruments del *coro 2º* que fan créixer la sensació d'angoixa dins de l'exclamació, com si l'autor hagués volgut destacar la idea de potenciar el clam final a la Mare de Déu. A les dues figures següents s'assenyalen cadascuna de les aclamacions en color blau, i en vermell les exclamacions de "O" per part del *Coro 2º* i del *Coro 3º*. Aquestes "O" dels compassos 85-90 que interpreta el *Coro 1º* i que estan reforçades pels altres dos *coros* en contratemp trenquen o trastoken l'accentuació del fragment aportant-li un destacat toc de vitalitat i força que en ressalta l'emfatització del text.

The image shows a musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) with lyrics in Catalan. The score is divided into measures. A blue box highlights a section in the Soprano part, specifically the notes for the word "pi-a". Another blue box highlights a section in the Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass parts, specifically the word "mens". A red box highlights the initial "O" in the Soprano part of the first measure of this section.

**Fig.337.** Compassos 79-84 de la transcripció.

Fig.338. Compassos 85-90 de la transcripció.

En la composició hi apareix altre cop la figura retòrica de *suspiratio*, i ara ho fa justament sobre les paraules “ad te suspiramus” (això és “ad te sus - pi - ramus”). Això succeeix en els compassos 35-44 de la transcripció, on, primer ho presenta el *Tiple* del *Coro 1º* per graus conjunts i en un moviment melòdic que reforça el caràcter del sospir —Mi - Re - Do# - Re—, i que després, aquesta idea de trencament la repeteix homofònicament el *Coro 3º*, cloent amb el *coro 2º* que imita el *suspiratio* presentat pels dos *coros* anteriors (vegeu les dues figures següents).

Fig.339. *Coro 1º i 3º* (cc.35-40 de la transcripció).

Fig.340. *Coro 2º* (cc.40-44 de la transcripció).

L'autor de l'antífona presenta el punt més agut de tota la composició, un Sol 4, a la part del *Tiple* del *Coro 3º*, i ho fa sobre la paraula "Iesum" a manera d'*hypotiposis*, fent ressaltar la idea del Jesús celestial per damunt de tot, a la vegada que hi dóna un caràcter d'una certa dolçor, i que es veu articulat amb notes breus i per graus conjunts, i accentuat per l'alteració del sostingut davant del Fa, li dóna un toc i un color particular al motiu —un motiu que s'ha vist interpretat al compàs anterior (compàs 68) de la xeremia 1a del *coro 2º* i que en aquest cas el Fa és natural—. Així doncs, aquest

petit fragment aporta un poc de llum i color harmònic a l'obra (vegeu la figura següent).

The image shows a musical score for four voices, labeled 'Et le - sum,'. The first staff is highlighted with a red box. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are 'Et le - sum,'. The first staff has a red box around it, indicating a specific musical fragment.

**Fig.341.** *Coro 3º* (cc.69-70 de la transcripció).

### **Breu valoració de l'obra:**

Lluís Torres va compondre una obra atractiva a nivell tant sonor, com efectista — fins i tot teatral—, una obra dialogada i amb timbres ben diferenciats a nivell dels tres *coros*, i amb la presència d'uns “personatges” ben definits, això és: 1/ el propi “jo”, el que narra el text, el pensament individual de cadascú, de cada persona (reflectit en el *Coro 1º* —la veu que fa de solista—); 2/ la humanitat que respon, que reafirma, que convergeix i que conviu amb el “jo” (donant aquest paper al *Coro 3º*); i 3/ una essència superior, etèria, sobrenatural fins i tot, que està per damunt dels éssers humans i que va repetint i anticipant els motius temàtics, i que fa avançar cap el camí envers Maria — reflectit en el conjunt instrumental (*Coro 2º*)—; a la vegada que entrellaça i teixeix tota la trama de l'obra aportant-hi els diversos elements i cèl·lules interpretades pels altres dos *coros* mostrant així una unitat ben compactada.

L'autor presenta en aquesta antífona, i de manera ben amagada unes simbologies marianes —el nombre sis—, potser, en aquest cas, més “femenines” que en les altres

antífonas analitzades. En l'obra no apareix gaires vegades el simbolisme trinitari, en canvi sí que ens mostra la simbologia de la reialesa de Maria.

En el fons es tracta d'una obra sense massa pretensions ni vocals, ni de mitjans, encara que s'incloguin ministrils, ni d'extensió —no arriba al centenar de compassos—, ni tampoc fa ús excessiu de la retòrica musical, però, per contra, és ben patent que l'autor, en Lluís Torres, en sap extreure tot el que li és necessari per a crear el clima adequat de devoció mariana resultant-ne una composició ben atractiva i efectista de cara a l'oient i assistent a la celebració litúrgica.

És una obra doncs on es mostra “l'ofici” del compositor, que controla i domina els recursos que té al seu abast: bon coneixedor de la tècnica del contrapunt, de l'ús dels blocs sonors contraposats, etc., encara que, des del punt de vista artístic, no arriba a tenir la qualitat de d'altres composicions analitzades. Sí que l'autor aconsegueix l'objectiu de pompa i espectacle desitjat, i ho fa mitjançant els efectius i l'ús dels instruments, i que a la vegada ho compensa i equilibra amb melodies senzilles, per graus conjunts, i un esperit en el conjunt que aporta una certa serenitat i placidesa, i que a la vegada, res és extremat, sinó que tot esdevé moderat i contingut.



[13] - *Salve Regina*, a 8 veus, de Pedro Juan Viñes (17. 2d) [E: Bbc, M 1168, pp.422-425]. Aquesta antífona es troba al volum manuscrit M 1168 de la Biblioteca de Catalunya, com la resta d'obres que s'analitzen en la present tesi doctoral. La composició està escrita en disposició de partitura, anotant-se en format vertical (segons



l'enquadració del volum)<sup>711</sup>. L'obra està escrita a vuit veus en dos *coros*, això és, al *Coro 1º: Tiple, Alto, Tenor i Bajo*; i al *Coro 2º: Tiple, Alto, Tenor i Bajo*. La part de l'*acompañamiento*, tot i tenir la pauta del pentagrama, no hi duu cap figura escrita com correspondria (assenyalat amb una fletxa en color vermell a la figura següent). Aquest fet no deixa d'estranyar, ja que no en totes les obres que es troben a l'M 1168 hi duen aquesta part instrumental. Això podria ser degut a diverses raons: 1/ que aquesta part no estigués escrita a l'original d'on mossèn Josep Segarra ve copiar-ne l'antífona; i que als folis del còdex hi hagués anotat les nou pautes que li correspondria com a obra a vuit veus —i com a fet més habitual i sobreentès, li correspondria nou pautes o pentagrames—, això és, per a les quatre pautes de cada *coro* més la de l'*acompañamiento*. 2/ Que la part o partícula primigènica de l'*acompañamiento* s'hagués extraviat o traspaperat, fet que hauria impossibilitat a mossèn Segarra que en el seu moment la copiés al còdex [?]. Aquest fet podria suggerir que el copista no fos lo suficientment expert com per a reconstruir la part que falta, o que tingués un cert respecte envers el compositor no volent-hi afegir res que aquest no hi hagués escrit. 3/ Per un descuit de Segarra a l'hora de copiar-la [?] (un fet aquest, possible però no probable), en tot cas, la part que hi falta —l'*acompañamiento*— és una part obligada.

Així doncs, el fet que l'*acompañamiento* d'aquesta *Salve Regina* de Pedro Juan Viñes no estigui anotada al volum M 1168, se'n escapa de les mans i ens deixa igualment amb el dubte del que deuria haver succeït. De totes maneres, i de cara a una possible interpretació musical, que en el fons esdevé la finalitat principal de la música, bé es podria intentar aplicar-hi *in situ* aquesta part inexistent resseguint les parts del *Bajo* i del *Tenor* dels dos *coros*, a manera de *basso seguente*, això sí, salvant les petites

---

<sup>711</sup> L'obra que al manuscrit verduní precedeix a la *Salve Regina* de Pedro Juan Viñes, és una *Ave Regina*, a 8 veus, d'Anton Font [pp.419-421]; mentre que l'obra que segueix a l'antífona de Viñes, és el salm *Dixit Dominus*, a 8 veus també, del mateix Pedro Juan Viñes [pp.425-428].

diferències que podrien sorgir quan canten les parts de *Tiple* i *Alto*, sense les veus més greus.

L'antífona, al document original està escrita en to de Sol, per bemoll i en claus altes; això és en 1r to transportat, així doncs, en fer la transcripció ha calgut transportar-la una quarta baixa, a Re per natura.

Pel que fa al signe de compàs "indicial", l'obra està escrita en compàs de "C" (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*); per tant doncs, en aquest cas també, l'autor emprà tan sols un signe de compàs durant tota l'obra: això són cent vint-i-cinc compassos, la qual cosa ve a significar una intenció d'uniformitat, que enllaça ben bé amb l'esperit i la intenció de l'antífona.



Fig.342. Inici i final de l'antífona, pp.422 i 425.

Els àmbits de les parts que intervenen a l'antífona són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple:</i>	Sol 3 - La 4	Re 3 - Mi 4	novena major
<i>Alto:</i>	Do 3 - Do 4	Sol 2 - Sol 3	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	Sol 2 - La 3	Re 2 - Mi 3	novena major
<i>Bajo:</i>	Re 2 - Fa 3	La 1 - Do 3	desena menor
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	Sol 3 - Sol 4	Re 3 - Re 4	vuitena justa
<i>Alto:</i>	Sol 3 - Re 4	Re 3 - La 3	cinquena justa
<i>Tenor:</i>	La 2 - La 3	Mi 2 - Mi 3	vuitena justa
<i>Bajo:</i>	Do 2 - Re 3	Sol 1 - La 2	novena major
<i>acompañamiento:</i>	- -	- -	-

De manera similar a les antífones anteriors, la pràctica totalitat dels àmbits de les parts que intervenen a l'obra es troben en un registre semblant —a excepció de l'*Alto* del *Coro 2º* de la present antífona—, entre la desena i la vuitena. És la part del *Bajo* del *Coro 1º* qui presenta l'àmbit més ampli, tot i així, poca diferència hi ha amb la resta de les veus que tenen la novena i la vuitena. Aquest fet vindria a dir que la capella musical que deuria disposar Pedro Juan Viñes bé deuria tenir uns cantors amb uns àmbits vocals pràcticament similars, a excepció de l'*Alto* del *Coro 2º* que, com s'ha dit, destaca pel seu reduït àmbit, tan sols una cinquena justa. Aquesta part requereix una tessitura bastant més reduïda que la resta —tot i que no succeeix el mateix amb l'*Alto* del *Coro 1º*, que presenta un àmbit de vuitena—, fet què indica, que si es compara amb les altres parts o veus, té menys protagonisme, portant a terme l'*Alto* del *Coro 2º* un paper de farciment harmònic. A la vegada es podria pensar que aquesta part la cantaria un o uns noiets que fessin aquesta veu o un o varis preveres, potser en falset. Ja s'ha esmentat anteriorment que aquesta reducció en l'àmbit de l'*Alto*, pel que s'ha vist en les anteriors antífones analitzades, és una característica bastant comuna a les obres verdunines, com, en general, de tota l'època barroca.

Fra Pedro Juan Viñes n'estructura el text de l'antífona en cinc grans seccions — A - B - C - D i E—, donant-li un tractament musical diferent a cadascuna d'elles. En la següent taula es veu la distribució del text en les sis seccions.

**Taula 48**

A	B	C	D	E
<i>Salve Regina, mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i>	<i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle.</i>	<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>	<i>Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>	<i>O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria.</i>
30cc.	25cc.	26cc.	15cc.	31cc.
cc.1-30	cc.30-54	cc.54-79	cc.80-95	cc.95-125

Com es pot veure a la taula anterior, totes les seccions —A - B - C i E— exceptuant-ne la quarta —D— tenen un número de compassos aproximat, entre 25 i 31 compassos —això és 30, 25, 26, 15 i 31 compassos—. Així doncs, aquest fet mostra que l'autor compongué una obra amb un mesurat equilibri, una compensació, en principi, aparent, pel que fa a l'extensió del nombre de compassos, exceptuant-ne en aquest cas, la quarta secció —D—, amb tan sols 15 compassos, fet que trenca, en part, l'equilibri existent entre les altres seccions o blocs en que s'ha dividit l'obra, aportant-li un caràcter diferent a l'evolució de l'obra. En aquest sentit, tot i la compensació aparent que s'hi pot trobar en la secció B, amb un llarg text però amb poca extensió musical; igual que la secció D —la quarta—, aquesta també conté molt text per a una musicalització molt breu. En canvi, no succeeix així amb la darrera secció —la E—, aquesta amb poc text però amb un bon desenvolupament musical.

D'aquestes seccions en destaca —com les altres *Salve Regina* analitzades— que la primera i la darrera tinguin pràcticament el mateix nombre de compassos —la secció

A, amb 30 compassos, i la E, amb 31—, i que en el fons, aquestes dues seccions extremes esdevenen la síntesi o del resum de l'antífona, de la lloança a Maria: “Salve Regina, mater misericordiae: Vita dulcedo, et spes nostra, salve” i “O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria”. Mentre que, la part central, és un desenvolupament de diversos elements concatenats que preguen i clamen a la Mare de Déu per la salvació humana “Ad te clamamus exsules [...] post hoc exilium ostende”.

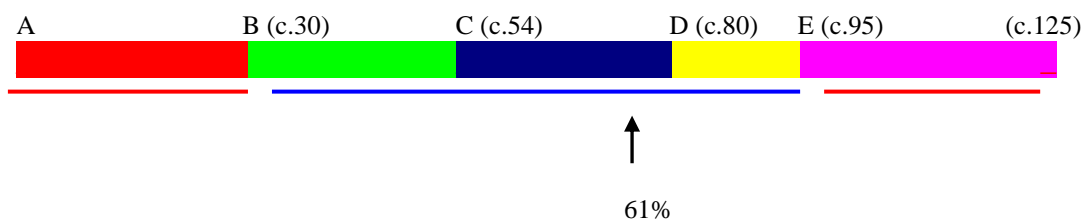
Curiosament, en l'antífona de Viñes, les dues seccions extremes —A i E— sumen 61 compassos (30 + 31), i a la vegada, les tres seccions interiors sumen 66 compassos (25 + 26 + 15); així doncs, l'obra presenta clarament dos grans blocs: un de 30 + 66 + 31, i l'altre de 61, el que en el fons esdevé 61 *versus* 66. A la vegada, i si es mesura amb proporcions, es pot veure que correspon a 3:2 (tres seccions centrals envers dues d'extremes —A + E *versus* B + C + D—, el que vindria a ser la proporció de *diapente*, o interval de cinquena), o també 2:1 (dues seccions extremes envers una de central —A + E *versus* B / C / D—, el que vindria a ser la proporció de *diapason* o interval de vuitena), o fins i tot la proporció 1:1 (o el que seria la unió de les seccions extremes com a un sol bloc enfront de l'unió de les seccions centrals A / E *versus* B / C / D, el que seria la proporció *equa*, o interval d'uníson)<sup>712</sup>. En aquest sentit, vegeu el gràfic següent, on de manera acolorida es mostren les diverses seccions en que s'ha dividit l'antífona (les seccions extremes en color vermell, i les internes en tres colors diferenciats; i al dessor, amb una línia de color es mostra la proporció d'aquestes

---

<sup>712</sup> Sobre aquesta proporció de l'uníson vegeu: -CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Ob. cit.*, pp.977. El mateix Cerone cita: “El Unisonus cae en la Proporcion **equa** ò yqual, assi de 1à 1, ò de 2 à 2, &c.”. *Ob. cit.*, p.1011. Qui en el seu tractat esmenta aquesta proporció és el pare Antoni Soler, justament diu: “[...] nunca sale de la proporcion **equa**; y como esta proporcion siempre tenga los numeros proporcionales nada distantes entre sí, v.g. 1/1, 3/3, ò 24/24, assi tampoco seràn dos sonidos diferentes, sino uno” [les negretes són meves]. Vegeu: -SOLER, Antonio: *Llave de la Modulacion, y Antigüedades de la Musica, En que se trata del fundamento necessario para sebar Modular: Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Resoluciones*. Madrid, Joachin Ibarra, 1762, cap. II, pp.4-5.

seccions. Altra vegada aflora la relació dels nombres **tres i un** —**Tres en Un** de sol—, el clar simbolisme trinitari tant habitual en les antífones marianes estudiades.

Gràfic 41



Sembla evident, tal i com es reflecteix en les totes les antífones analitzades fins ara, la rellevància que els compositors donaven a les proporcions matemàtiques / aritmètiques / geomètriques i consegüentment musicals també, dins l'estructura de les seves composicions. Unes proporcions que traduïdes en termes musicals, van des de l'uníson (proporció *equa*) fins a altres de més complexes com ara *sexquisepta*, *superbipaciente septima*, etc., passant per la proporció *dupla* o el que seria l'interval d'octava (*diapason*), *sexquialtera*, *subdupla* o de cinquena (*diapente*), *sexquitercia* o de quarta (*diatessaron*), etc.

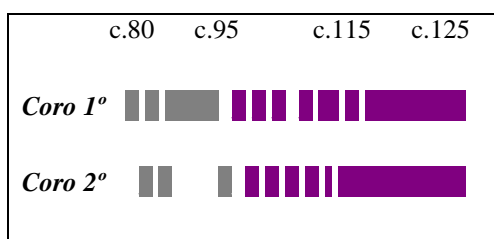
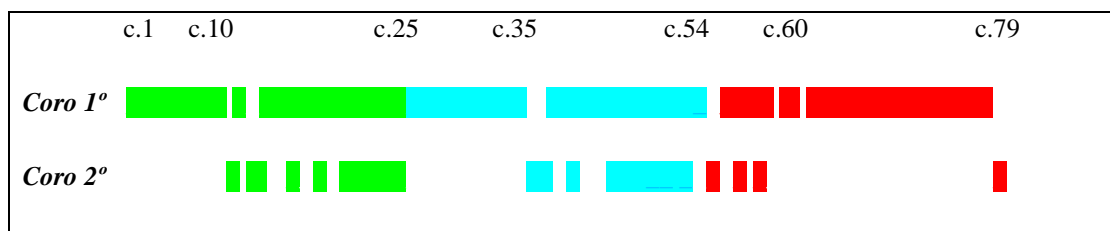
Com ja s'ha vist anteriorment, no només els compositors usaven de les proporcions matemàtiques en les seves obres, sinó també altres artistes plàstics o figuratius (pintors, escultors, arquitectes, etc.)<sup>713</sup>. En el cas que ens ocupa, la música litúrgica hispànica de l'època barroca, i concretament, en les antífones marianes majors, les proporcions aporten a l'obra un equilibri ben estructurat, estudiat, planejat, previst i ben estipulat. Un equilibri que articula les composicions i els hi dóna forma, a la vegada

<sup>713</sup> En aquest sentit, no hi ha res més lluny que entrar en les discussions dels diversos plantejaments filosòfics existents al llarg de la història, i en concret als segles XVI i XVII sobre l'art i la bellesa. Unes discussions i parers ben allunyats del plantejament del present treball, tot i així però, tan sols s'esmentarà, a nivell de minses pinzellades, alguns aspectes relacionats amb la proporció i l'art, i molt concretament esmentades en relació a la música. En referència a aquest fet, sant Agustí esmenta: "Incluso los artífices de todas las bellezas corpóreas tienen en su arte números, con los cuales ejecutan sus obras". –SANT AGUSTÍ: *De libero arbitrio*, II, XVI, 42.

que, en divideix en seccions el text donant-li el sentit adequat i apropiat, i que la composició —text i música— esdevé el punt final on l'autor fa convergir la intencionalitat del text i la seva pròpia inspiració, tot vist des de l'òptica de la numerologia per tal de edificar una obra musical que comuniqui i permeti un bon enteniment del missatge marià de cara al fidel.

Al gràfic següent en poden veure les diferents intervencions dels dos *coros*. En ell, es veu clarament el paper ben diferenciat de cadascun. A la vegada que es mostra la participació de les dues agrupacions en cadascuna de les seccions en que s'ha dividit l'obra (en color verd, la primera secció; en blau, la segona; en vermell, la tercera; en gris, la quarta secció; i en morat, la cinquena).

**Gràfic 42**



En cadascuna de les seccions es veuen les diferents intervencions dels dos cors; això és, unes intervencions més o menys llargues i equilibrades pel que fa al *Coro 1º*, no tant però a les dues últimes seccions; mentre que el *Coro 2º* les presenta de manera més irregular, tot i que en els finals de les seccions A, B i E, presenta més extensió en la seva participació a l'obra. Com ja s'ha vist en altres antífones marianes majors, en la

darrera secció (ara en color morat) hi ha un increment destacadíssim en les intervencions alhora dels dos *coros*. Aquestes intervencions són molt més breus i més compactades a l'inici de la secció, amb diversos espais de silenci, que ens venen a mostrar una atomització, una compartimentació àgil i ràpida de les intervencions, una acceleració de la tensió que condueix cap al final de l'obra; i aquí, en la mesura en que s'acaba la composició presenten una participació sense fragmentar, aquest cop, més extensa. Ja s'ha dit en les anteriors *Salve Regina* que aquest darrer procediment accentua en l'oient una certa sensació de velocitat, quasi vertiginosa, i que, com és habitual, troba el seu punt de repòs en la llarga intervenció final de cada cor, just quan en aquesta obra, s'interpreta la darrera intervenció de “o dulcis Virgo Maria”.

En aquesta composició, i curiosament, com en les anteriors, les intervencions dels dos *coros*, aporten també una certa proporció musical i/o aritmètico-matemàtica. Això és: a la secció A (en color verd), el *Coro 1º* realitza tres intervencions, mentre que el *Coro 2º* en fa cinc (5:3), això és, vuit en total. A la secció segona (en color blau), el *Coro 1º* n'articula dues intervencions, i el *Coro 2º* tres (3:2), i en total són cinc. A la tercera secció (en color vermell), el *Coro 1º* en fa tres, mentre que el *Coro 2º*, en realitza quatre (4:3), set intervencions en total. A la quarta secció (en color gris), el *Coro 1º* realitza tres intervencions, i el *Coro 2º* tres més (3:3), això és sis intervencions en total. I a la darrera secció (en color morat), el *Coro 1º* n'articula set intervencions, mentre que el *Coro 2º* en fa sis (7:6), essent tretze en total. La suma final és de trenta-nou articulacions, vint-i-una per al *Coro 1º*, i divuit, per al *Coro 2º* (21:18), això és: per al *Coro 1º*,  $3 + 2 + 3 + 3 + 7$  —uns nombres amb una certa relació simbòlica, tal i com ja s'ha dit anteriorment—; i per al *Coro 2º*,  $5 + 3 + 4 + 3 + 6$  —altre cop uns nombres que contenen una certa relació simbòlica—. A la vegada cal tenir també present els nombrosos silencis o pauses que s'hi troben —justament, al *Coro 1º* n'hi han quinze, i



al *Coro 2º*, dinou—, ja que aquestes esdevenen elements dinamitzadors i articuladors, o fins i tot, “constructors” de la composició.

Igual que en les anteriors antífones, aquest fet no aniria més enllà si no coincidissin la quantitat d'intervencions dels dos *coros* amb algunes de les proporcions musicals, matemàtiques i geomètriques usades i tractades amplament en l'època de barroc musical hispànic. Aquestes són: a la primera secció, 5:3, el que és la proporció *superbipaciente tercia* [l'equivalent al *exachordo mayor*, o interval de **sisena** major]; a la segona secció, 3:2, també en proporció *sexquialtera* [l'interval de **cinquena**, o *diapente*]; a la tercera secció, 4:3, el que és la proporció *sexquitercia* [el que seria l'interval de **quarta** o *diatessaron*] a la quarta secció, 3:3, també en proporció *equa* [és l'**uníson**]; i en la darrera secció, 7:6, el que ve a ser la proporció *sexquisexta* [el que seria una tercera part desigual del *diatessaron* si aquest es divideix en 5:4, 6:5 i **7:6**]<sup>714</sup>. Pel que fa a la suma final de les intervencions que duen a terme cadascun dels dos *coros*, aquesta coincideix també amb una altra proporció, justament amb la de 21:18, esdevenint la proporció de *sexquisexta*<sup>715</sup>.

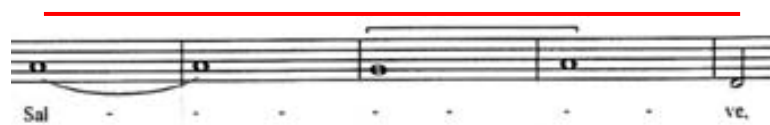
---

<sup>714</sup> Segons el matemàtic i científic Claudio Ptolomeo (\*Tebaida, Grècia, c.100; †Cànope, Egipte, c.170), en la seva obra *Armónicos*, concretament al llibre I, capítol 15, sota el títol de *División de los tetracordios según el género que está de acuerdo con la lógica y la observación*, divideix les relacions *superparticulars*, és a dir, les que es refereixen al total d'un interval en dues o tres parts iguals; i prenent l'interval de vuitena (2/1) es divideix en fraccions decreixents (això és 3/2 —l'interval de cinquena justa—, 4/3 —l'interval de quarta justa—, 5/4 —la tercera major—, etc. En aquesta successió decreixent s'empra la *limma* (semitò diatònic del sistema pitagòric —256/243—, menor que el semitò cromàtic o *apotomé* —2187/2048—), com la més baixa o menor de les tres fraccions. En aquest sentit, Ptolomeo especifica: “[...] dividiremos primeramente la relación 4/3 (consonancia diatessaron) cuantas veces sea posible en dos relaciones superparticulares, lo que es posible hasta tres veces. Y ello tomando las superparticulares que siguen a continuación de las tres citadas, esto es, la sesquiquarta (5/4), sesquiquinta (6/5) y **sesquisexta (7/6)**. Efectivamente, la fracción 4/3 resulta del producto 16/1 x 5/4, o bien 6/5 x 10/9, o bien **7/6 x 8/7**”. [nota a peu de pàgina: “El razonamiento es el siguiente: 5/4 x 6/5 x **7/6** son las superparticulares que siguen en valor a la última utilizada, 4/3, y por tanto, deben ser las más fácilmente apreciables por el sentido estético auditivo. Las fracciones superparticulares que multiplicadas por ellas dan 4/3”] [la negreta és meua]. Vegeu: —PTOLOMEO, Claudio: *Armónicas*, Libro I, traducció i notes Demetrio Santos Santos, Màlaga, Miguel Gómez ediciones, 1999, p.60. A la vegada, fra Pablo Nassarre esmenta: “La proporción sexquisexta es de 7 à 6: hallase tambien de 14 à 12, de 21 à 18, y de 28 à 24, de modo, que el numero mayor siempre contiene al menor, y una sexta parte mas”. Vegeu: —NASSARRE, Pablo. *Escuela Música. Ob.cit.*, 1ª parte, Libro IV, Cap.IV, p.386.

<sup>715</sup> Vegeu: —NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob.cit.*, 1ª parte, Libro IV, Cap.IV, p.386.

En aquesta obra, sembla evident que fra Pedro Juan Viñes, va tenir en compte, per a la composició d'aquesta antífona, les proporcions aritmètiques i matemàtiques a l'hora d'escriure'n la musicalització del text i aplicar-la d'una manera musical als dos *coros*, intentant aportar-hi una relació numèrica i de proporcions, una mesura ordenada i equilibrada i organitzada a la seva obra. En el fons, la *Salve Regina* de Viñes, com altres antífones vistes anteriorment, esdevé un càlcul ben elaborat i meditat pel que fa a nivell de les proporcions aritmètico-matemàtico-musicals. Una composició passada pel sedàs cabalístic, numèric i de la proporcionalitat, i escrita per a mostrar quelcom més que una simple antífona litúrgica. En aquest sentit esdevé doncs una composició ben mesurada, i a l'hora, sota un pensament i intencionalitat creadora i artística.

A la primera secció de l'obra —la secció A—, i a nivell temàtic, l'autor presenta el tema de l'antífona *solemnis* en gregorià (La - Sol - La - Re, en línies vermelles a les figures següents) a la part del *Tiple* del *Coro 1º* (cc.1-5); i abans que el *Tiple* l'acabi la presentació del tema, l'inicia de nou la veu del *Bajo*, aquest però en fa la resolució del disseny melòdic descendent, imitant el motiu gregorià de l'antífona (assenyalat amb una línia blava a la fig.344).



**Fig.343.** *Tiple* del *Coro 1º* (cc.1-5 de la transcripció).

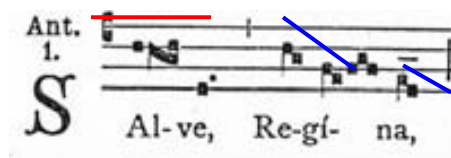


**Fig.344.** *Bajo* del *Coro 1º* (cc.4 -10 de la transcripció).

Aquest mateix disseny descens el presenta el *Tiple* del *Coro 1º*, coincidint a la vegada amb el descens del *Bajo* (el *Tiple* en terceres superiors al *Bajo*), presentant de manera retòrica la salutació de l'àngel a la Reina celestial —l'àngel que davalla del cel (des de dalt) i saluda a Maria a la terra (a baix)—, i prenent com a model la *Salve Regina* en gregorià.



**Fig.345.** *Tenor* del *Coro 1º* (cc.7-10 de la transcripció).



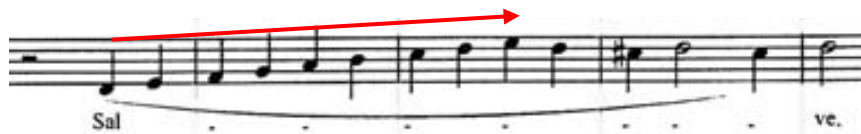
**Fig.346.** Inici de la *Salve Regina solemnis*.

Aquesta representació musical de la salutació en el moment de l'anunciació, ve a recordar algunes anunciacions pictòriques, unes anunciacions que en l'època que estem tractant, eren representades per un bon nombre de pintors, ja des de Fra Angelico (de 1430) fins a finals del segle XVIII, com és el cas de Francisco de Goya (de 1785), en aquest sentit, veieu les imatges següents.



**Fig.347.** L'Anunciació del Greco (1570), i l'Anunciació de Claudio Coello (1669).

A la vegada, el *Tenor del Coro 1º*, inicia un llarg motiu ascendent en *anàbasi* (ja presentat en les pàgines de l'anàlisi de la *Salve Regina* de Miquel Tello, i que abasta un àmbit de 9a major, això és des del Re 2, fins al Mi 3, i en una successió de *semimínimes* per graus conjunts, creant una salutació ascendent, envers la Maria, Mare i Reina celestial —a manera d'esglaons, com una *Scala Dei*—, i a qui va destinada la lloança i el prec de l'antífona (vegeu la figura següent).



**Fig.348.** *Tenor del Coro 1º* (cc.1-5 de la transcripció).

Aquest motiu tot seguit el prendrà l'*Alto* del mateix *Coro 1º* des del Mi 3, i que continuarà, ara en la figura retòrica de *paranomasia*, duent a terme un canvi d'octava, presentant de nou la idea d'*anàbasi*, però aquest cop, aplicant-hi una solució melòdica

per tal de no moure's d'un àmbit còmode i que a la vegada arribi a donar la sensació de un llarg motiu ascendent (tal i com es presenta en la figura següent).



**Fig.349.** Tenor del Coro 1º (cc.1-5 de la transcripció).

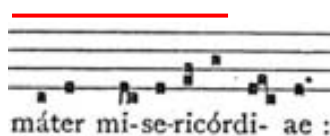
Després de la introducció (compassos 1-10 de la transcripció) per part del *Coro 1º*, l'autor presenta dues intervencions, primerament el *Coro 2º* seguit del *Coro 1º* sobre la salutació *Salve*. En aquest cas ho presenta sobre les mateixes notes en els dos *coros* creant una sincopa que dóna energia al fragment, com si es tractés d'una magnífica salutació, enèrgica i potent després dels delicats i senzills temes gregorians de l'inici de l'obra. A més, l'energia que presenta aquesta doble salutació homofònica va seguida d'una tercera aclamació per part del *Coro 2º*, ara sobre “mater misericordiae”, i també sobre les mateixes notes de les dues anteriors. Així doncs aquestes tres intervencions “salve, salve - salve, salve - mater misericordiae” el que fan és, per mitjà dels contrastos de volums —*Coro 2º - Coro 1º - Coro 2º*—, presentar una salutació / aclamació a la mare misericordiosa emprant un joc de volums. I a la vegada, seguint amb el joc de contrastos, l'autor fa intervenir ara i reforçant la paraula “mater” al *Tiple* del *Coro 1º*, seguint amb la musicalització homofònica pel mateix *coro* sobre la paraula “misericordiae”, acabant el passatge amb un cert ambient d'humilitat (vegeu la figura següent on s'assenyala amb rectangles de diversos colors la gradació dels volums que es troben al fragment).



d'aquesta arquitectura bicoral plena de magnificència i teatralitat, i en la què s'hi troben immersos, revivint i participant del missatge marià.



**Fig.351.** Tiple del *Coro 1º* (cc.17-20 de la transcripció).



**Fig.352.** Fragment de la *Salve Regina solemnis*.

La secció primera clou en un *tutti* homofònic amb les tres darreres musicalitzacions del text —“misericaordiae:”, “Vita dulcedo” i “et spes nostra”— per part del *Coro 1º*, afegint-hi tres “salves” al final del fragment. Mentre que el *Coro 2º* respon amb una “salve” després de les tres citades intervencions del text i també amb tres “salves” finals, les dues darreres conjuntament amb el *Coro 1º* (vegeu la distribució del text en el gràfic següent).

### Gràfic 43

	c.20	c.23	c.25	c.28	c.30
<i>Coro 1º</i>	misericaordiae:	Vita dulcedo,	et spes nostra, salve,	salve, salve	
<i>Coro 2º</i>		Salve,	salve,	salve, salve, salve	

Com s'ha vist, tota la primera secció és una llarga salutació de trenta compassos on es mostra, a més del desenvolupament de la salutació inicial per part de *Coro 1º* i del joc de contrastos de volums, un notable increment en les salutacions a Maria per part dels dos *coros*, un increment que es mostra en el gràfic anterior i que en resulta —pel

que fa a les “salves”— 1 + 1 + 4, això és que, en onze compassos s’interpreten sis “salves” —entre els dos *coros*—; o en tota la secció serien 15 “salves” entre els dos *coros* més les 2 “salves” homofòniques finals, en total, 17 salutacions a Maria, la reina celestial.

A la segona secció de l’antífona —secció B—, aquesta de vint-i-cinc compassos, fra Pedro Juan Viñes presenta un altre plantejament a l’hora de musicalitzar el text. En aquest sentit, pren les quatre veus del *Coro 1º* com a elements o parts independents i contrastants —com una mena de *collage* puntillista— entre elles i els hi dóna un moviment o joc melòdic de petites cèl·lules de dues i tres síl·labes —“ad te”, “cla-mamus” i “ge-men-tes”—, fent ús de la figura retòrica de *polypoton*, és a dir, de la repetició d’una idea melòdica en parts o registres diferents. Aquestes petites cèl·lules de dues o tres síl·labes gairebé sempre es presenten en moviments per graus conjunts, això és en sentit ascendent —de vegades fent una 3a menor, i altres vegades en una 4a justa i una 4a disminuïda—, i resolen sempre en sentit descendent de 2a —la major part de les vegades en 2a menor, això és a distància de semitò, com si es tractés d’un lament—. La part de *Bajo* d’aquest *Coro 1º* no intervé en aquests diàlegs atomitzats bi / trisíl·labs, sinó que ho fa tan sols quan aquest *coro* esdevé homofònic, dient el text les quatre veus a la vegada, aportant una consolidació com a suport harmònic que és.

Aquesta musicalització del text, en petites cèl·lules contrastants, crea un ambient íntim i personalitzat, un ambient més personal; es crea una relació més directa, fins i tot, més familiar, de cara a la Mare, a la Reina, a la advocada, a la destinatària a qui van dirigides les lloances i les peticions de l’antífona. El *Coro 2º*, sempre homofònic, aporta un segon contrast al fragment, esdevenint sempre, en el llarg de tota la composició, com la veu d’una consciència humana que repeteix, contrasta, dialoga amb el *Coro 1º*, i a la vegada, s’implica en el desenvolupament de l’antífona.



En la primera intervenció del *Coro 1º* (“ad te clamamus”), es presenta tres vegades seguides la paraula “clamamus” en sentit ascendent —*Tenor, Alto, Tiple*, als compassos 31-34 de la transcripció— creant una sensació com si es tractés d’una *anàbasi* que clama a la Reina del cel (a la figura següent assenyalat amb una fletxa en color vermell).

The image shows a musical score for four voices. The lyrics are: "cla - ma - mus, cla - ma - mus, cla - ma - mus, Ad te, cla - ma - mus,". A red arrow points upwards from the first 'cla' in the third staff to the 'ma' in the second staff, indicating an ascending melodic line.

**Fig.353.** *Coro 1º* (cc.30-34 de la transcripció).

Dos petits aspectes a destacar d’aquesta secció són el tractament de figura retòrica de *supiratio* que Viñes dóna al *Coro 1º* quan aquest interpreta justament la paraula “suspiramus”, al compàs 40 de la transcripció (a la figura següent dins un requadre en color vermell). Justament, l’autor fa iniciar la paraula al *Tiple* del *coro* només amb la primera síl·laba —“su”—, seguit d’una pausa que n’incrementa el sentit de la paraula, i continuant amb la resta de la paraula —“[su]spiramus”— ara per tot el *Coro 1º*, reforçant el sentit retòric del sospir. Aquest interessant recurs d’usar el “su” de “suspiramus” i fer-lo sentir tan sols en una veu, i després presentar la resta de la paraula —“spiramus”— a les altres parts, donant a entendre al oient la totalitat del mot ens denota una bona traça compositiva de Viñes. A la vegada, i per cloure el petit motiu sobre la paraula indicada, el *Bajo* del *Coro 2º* executa la paraula en corxeres ascendents que, a la vegada de mostrar el sentit ascendent del sospir cap a la Maria celestial, hi

aporta un petit toc subliminal de *ritardando* (assenyalat amb una fletxa ascendent a la figura següent).

The image shows a musical score for measures 39-42. It is divided into two systems, each with four staves. The first system features vocal lines with lyrics: 'ad - te su spi - ra - mus,' and 'spi - ra - mus,'. A red rectangular box highlights a specific musical phrase across the four staves. The second system features vocal lines with lyrics: 'vae. Su-spi - ra - mus,'. A red arrow points to a specific note in the bottom staff of the second system.

**Fig.354.** Compassos 39-42 de la transcripció.

Una altra figura retòrica de *suspiratio* es troba en tot el conjunt —compassos 50-51— quan els dos *coros* interpreten “in hac”; la sensació que s’obté en aquest punt és justament la del sanglot que imita els plors, el plorar, i que il·lustra retòricament “et flentes in hac lacrimarum valle” (assenyalat amb un requadre a la figura següent)<sup>716</sup>.

<sup>716</sup> El fet de representar musicalment els sentiments, i en particular, el que aquí ens ocupa, el plor, és un tema recurrent i usat de manera bastant comuna en la música, especialment en la música del barroc hispànic. En aquest sentit, i en termes generals, vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob. cit.*, 2a parte, libro III, cap. VI, p.300. -QUEROL GAVALDÀ, Miguel: *Polifonia policoral litúrgica. Ob. cit.*, p.XIII. -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”. *Ob. cit.*, pp.99-101. -ID.: -"Música y Retórica: Una nueva trayectoria de la Ars Música

The image shows a musical score for five voices. The lyrics are: "et flen - tes in hac," and "in hac, la - cri - ma - rum val - le." The score is divided into two systems. The first system has four staves, and the second system has four staves. Red boxes highlight specific musical phrases in the upper staves of both systems.

Fig.355. Compassos 49-53 de la transcripció.

La tercera secció de l'antífona —secció C (compassos 55-79 de la transcripció)—, no s'allunya de la secció anterior pel que fa al tractament compositiu. En aquest sentit, en ressalta el diàleg i les successions ascendents i descendents de les tres veus superiors del *Coro 1<sup>o</sup>* —*Tiple, Alto i Tenor*—. A la vegada que, les repeticions de les aclamacions dels dos *coros* aporten un joc de contrastos a la secció. D'aquest moviment contrastant dels dos *coros*, en destaca el particular interès que sembla mostrar el compositor en la musicalització de “*eia ergo advocata nostra*”, molt concretament en

---

y la Música Práctica en el Barroco". *Ob. cit.*, pp. 811-841. -ID.: *La música en las catedrales en el siglo XVII. Los villancicos y romances de fray Manuel Correa. Ob. cit.*, p.45.

“eia ergo” (així doncs, a la vegada), paraules que passen d’un *coro* a l’altre repetint-se fins a quatre vegades —*Coro 2º, Tiple del Coro 1º, Coro 2º i Coro 1º*— durant deu compassos. Sembla ser que Viñes hagi volgut, de manera col·lectiva, realçar la súplica a Maria, com a advocada nostra, com a advocada i mitjancera de la humanitat, aturant-se en les paraules “eia ergo” amb una certa contundència expressiva per reprendre un nou impuls, tal i com ho manifesten els tres calderons que es troben a la còpia verdunina de l’antífona (calderons que es mostren encerclats a la figura següent). És com si l’autor hagués volgut sacsejar a l’oient i al fidel assistent a la celebració aturant momentàniament l’antífona per clamar i cridar l’atenció de Maria com a advocada i mitjancera abans de demanar-li humilment i amb pietat que giri els seus ulls misericordiosos envers els humans, envers els que li clamen la seva intercessió.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems of four staves each. The lyrics are: 'tra, [e - ia er - go]' and 'e - ia er - go, ad - vo - ca - ta'. Red circles are drawn around the 'e - ia er - go' phrases in the vocal lines, highlighting the specific musical treatment of these words. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

**Fig.356.** Compassos 59-62 de la transcripció.

Tot seguit, en la mateixa secció, i en el *Coro 1º*, es presenta de manera seccionada entre les tres parts o veus superiors, tal i com ja s’ha vist anteriorment — *Tiple*, *Alto* i *Tenor*— el text que segueix (“misericordes oculos, ad nos converte”). Aquest es presenta en **tres** blocs ben diferenciats i amb **tres** intervencions en cadascun dels blocs. Això és: 1/ *Tiple*, *Alto* i *Tenor*, formant una mena de *catàbasi* entre les tres veus (tal i com es mostra a la figura següent), i que ve a representar que Maria, des del cel, des de dalt, gira els seus ulls misericordiosos cap a la terra.

**Fig.357.** *Coro 1º* (cc.65-69 de la transcripció).

2/ Una part central, amb **tres** articulacions també, i on s’eludeix la veu del *Tenor* deixant el discurs musical a la part del *Tiple* i de l’*Alto* repetint-ne el text (com es mostra a la figura següent).

**Fig.358.** *Tiple* i *Alto* del *Coro 1º* (cc.69-74 de la transcripció).

3/ I una tercera part, amb **tres** articulacions també, i ara en sentit ascendent, conformant una anàlisi entre les tres veus —*Tenor, Alto i Tiple*—, de la humanitat cap a Maria, la Reina del cels, demanant-li de nou que giri els seus ulls cap a nosaltres (vegeu la figura següent). Això són **tres** petits blocs de **tres** intervencions cadascuna, altra vegada apareix el nombre **tres**, el nombre que més rellevància pren dins de les antífonas marianes analitzades, fet que en fa ressaltar el simbolisme d'aquest guarisme dins de la música religiosa del moment. A més, cal tenir present que en dues de les tres intervencions —la primera i la tercera—d'aquest petit fragment que es comenta, el canten només **tres** veus, primer, i de manera ordenada d'agut a greu en sentit descendent, i després, a l'inrevés, les tres veus ordenades de greu a agut en sentit ascendent. Aquest fet ve a mostrar la intencionalitat de Pedro Juan Viñes d'exposar musicalment el text de l'antífona.

Aquesta tercera secció de l'antífona es clou amb una intervenció homofònica per part de cadascun dels dos *coros*, reincidint a manera d'insistència amb el “ad nos converte”.

**Fig.359.** *Coro I*<sup>o</sup> (cc.74-76 de la transcripció).

A l'inici de la quarta secció en que s'ha dividit l'antífona —secció D— s'hi escau la secció àuria de l'obra, justament quant el text diu “Et Iesum”<sup>717</sup>. En aquest punt l'autor exposa a l'inici de la secció, de manera homofònica en el *Coro 1º* i en figures llargues, ara en *semibreus* —figures que pràcticament no apareixen en tota l'obra a excepció de la primera i darrera secció—, les paraules “Et Iesum”, presentant un petit passatge de calma, com a repòs, consol, serenor, etc. El fet que en aquest punt de l'obra hi recaigui la secció àuria, i que a més es presenti en figures llargues, i que siguin les quatre veus solistes del *Coro 1º*, amb la coincidència gràfica de que el dibuix de les figures és en notes “blanques”, li dóna un important realç al fragment i en fa destacar la figura de Jesús com a Déu-Fill, a qui, en el fons va dirigida la pregària humana, passada aquesta per les mans i la intercessió de Maria, la Mare.

A la vegada, cal detallar que els mots “Et Iesum” són tan sols **tres** síl·labes i estan musicades amb **tres** figures, una per cada síl·laba; altre cop l'aspecte trinitari, i aquí, en aquest punt, pren una força i un caire molt destacat, i queda lluny de ser una pura coincidència o casualitat.

A més del que s'acava d'exposar, la secció, pràcticament tota ella escrita en figures de valors breus, en *semimínimes* —llevat de “Et Iesum”— presenta un caràcter pietós i dialogant entre els dos *coros*, això són **tres** intervencions del *Coro 1º*, i **tres** intervencions del *Coro 2º* —altra vegada el nombre ternari—. Aquí ja no dialoguen les veus, sinó que ho fan els blocs sonors, les “masses”, és per augmentació de la “massa”, la plenitud, la magnificència per tal d'impactar a l'oient, vegeu el que s'exposa en el gràfic següent. A més, en el quadre també queda de manifest la intencionalitat

---

<sup>717</sup> De fet, el compàs exacte on recau la secció àuria —el 61 %— de la composició de Viñes, és el compàs número 77 de la transcripció. Però, tenint present la importància que té el fet que s'escaigui tant a prop del compàs 80 —tan sols tres compassos després del 77—, fa pensar que la secció àuria recau a l'inici de la quarta secció, on es troba el text de “Et Iesum”, degut a la importància que li correspon, que no pas al compàs 77 on matemàticament li correspondria.

d'emfatitzar el missatge del text per mitja d'algunes repeticions per parts dels dos *coros*, com ara les de “nobis post hoc exsilium” i “ostende”.

**Gràfic 44**

	c.80	c.82	c.84	c.86	c.88	c.93	c.95
<i>Coro 1º</i>	Et Iesum		ventris tui,			nobis post hoc exsilium ostende.	
<i>Coro 2º</i>		Benedictum fructum,		nobis post hoc exsilium,			ostende.

La darrera i cinquena secció —la E, de trenta-un compassos— en que s’ha dividit l’antífona s’hi troba el prec / lloança final de l’antífona. Aquesta secció es pot subdividir, segons el caràcter del text, a la vegada, en dues subseccions més petites, dividint la gran secció —la E— en disset compassos per la primera subsecció i en quinze compassos per la segona. Aquestes dues divisions o parts, tot i tenir el mateix caire o intenció del prec marià —realçar alguns dels dons o virtuts de Maria—, l’autor presenta en la primera, unes lloances, tractant a Maria més aviat com a Reina (“clemens” i “pia”), mentre que en la segona subsecció, presenta la darrera lloança, com si es tractés d’una Mare (“dulcis”), ara, més humana, més propera a la humanitat.

Les dues aclamacions del text (“O clemens” i “O pia”), i que es troben en la primera subsecció de la composició, les interpreten les parts de *Tiple* —“O clemens”—, *Alto* —“O pia”—, *Tenor* —“O clemens”— i altre cop el *Tiple* —“O pia”— del *Coro 1º*, aquestes són en sentit descendent les tres primeres, formant una llarga *catàbasis*, i venint a representar el descens des del cel cap a la terra, cap a la humanitat.

En aquest cas, i com ja s’ha vist anteriorment, la part del *Bajo* no fa cap intervenció en solitari. Anteriorment ja s’ha comentat que la part vocal de la veu del



*Bajo* no era una veu molt usada en la música litúrgica de l'època del barroc musical hispànic; fins i tot, aquesta veu, molt sovint es veia substituïda per un instrument aeròfon, principalment pel *baixó*. De ben segur que no és el cas que es presenta en aquesta antífona, sí que però, Pedro Juan Viñes hauria buscat un color, o una textura musical que no fos molt greu, ja que tal i com l'autor presenta la veu del *Tenor* quan aquest canta exclusivament sol, ho fa amb notes que pertanyen a la part alta del pentagrama; això a la transcripció es presenta entre el La 2 i el Re 3.

Cadascuna d'aquestes quatre intervencions té una extensió de **tres** compassos (en la transcripció) corresponent un compàs per cadascuna de les tres síl·labes — “O cle - mens” i “O pi - a”—, separades per un compàs i mig d'espera o pausa. És justament en aquest compàs i mig d'espera quan el *Coro 2º*, de manera homofònica, respon amb la salutació “salve”, reforçant de manera solemne i grandiloqüent l'aclamació a *solo* que fa cadascuna de les parts del *Coro 1º*. Així doncs, en total són quatre intervencions del *Coro 1º* amb quatre intervencions / respostes del *Coro 2º* que es limita a dir només “salve” (a la manera de les tragèdies gregues), però que la intencionalitat d'aquest joc de contrastos és molt més destacat del que aparenta, ja que, la individualitat dels solos del *Coro 1º* a diferents altures, i la resposta en “massa” del *Coro 2º*, permeten donar una sensació d'individualitat / col·lectivitat en que estem immersos els humans: el “jo” propi davant la “Reina del món”, a la vegada que inserit dins un col·lectiu —el “jo” i el “nosaltres”— que prega i té les mateixes característiques, sentiments, devocions, pors i neguits. Al gràfic següent es poden veure les diferents participacions o intervencions d'aquesta dualitat del “jo / nosaltres”.

## Gràfic 45

	c.95	c.99	c.103	c.107
<i>Coro 1º</i>	O clemens:	O pia:	O clemens:	O pia:
<i>Coro 2º</i>		Salve,	salve	salve salve

La part del *Bajo* del *Coro 2º*, en el primer i tercer “salve” que interpreta, presenta una particularitat que ja s’ha vist anteriorment a l’inici de l’obra —en el *Tenor* del *Coro 1º* (cc.1-2), i al mateix *Bajo* del *Coro 2º* (c.42)—, es tracta del motiu ascendent de cinc notes (Re-La), un motiu que com ja s’ha dit, apareix en algunes *Salve Regina* de d’altres autors de l’època. Ara es troba en els compassos 98-99 i 106-107 de la transcripció, rememorant i recordant el tema ascendent de l’inici de la salutació de l’antífona (vegeu la figura següent).



**Fig.360.** *Bajo* del *Coro 2º* (cc.98-99 i 106-107 de la transcripció).

La segona part d’aquesta darrera secció s’inicia amb la continuació de les parts a *solo* encetat en la darrera subsecció, i ara interpretat tan sols per la part de l’*Alto* del *Coro 1º* que canta un sol cop l’aclamació “O dulcis”, seguida homofònicament per les quatre veus del primer *coro*, i després pel *Coro 2º*, creant així un destacat creixement de volum sonor en la composició per acabar amb els dos *coros* reafirmant la dolçor de Maria, la Reina del cel: “O dulcis Virgo Maria”, tal i com es pot veure a la figura següent.





[14] - *Salve Regina*, a 9 veus, d'Anton Font (\*1626; †1690) [E: Bbc, M 1168, pp.24-27]. Aquesta antifona, com la resta d'antífonas anteriors, es troba al volum manuscrit M 1168 de la Biblioteca de Catalunya. La composició està escrita en disposició de partitura, anotant-se en format apaïsat (segons l'enquadració del volum)<sup>718</sup>. L'obra està escrita a nou veus en tres *coros*. Això és: al *Coro 1º*, les parts de *Tiple* i *Tenor*; al *Coro 2º*, les de *Tiple*, *Alto* i *Tenor*; i al *Coro 3º*, les parts de *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo*. A més també s'hi troba la part de l'*acompañamiento*, aquesta sense especificar-ne quin instrument la realitza.



Fig.362. Inici i final de l'antifona, pp.24 i 27.

<sup>718</sup> L'obra que al manuscrit verduní precedeix la *Salve Regina* d'Anton Font, és el salm *Nunc dimittis*, a 9 veus, del mateix Anton Font [pp.20-23]; mentre que l'obra que segueix a aquesta antifona, és la missa *Cum nobem bonitas*, a 9 veus també, aquesta de Lluís Molins [pp.28-40].

L'antífona, al document original està escrita en to de Sol, per bemoll i en claus altes; això és en 1r to transportat, així doncs, en fer la transcripció ha calgut transportar-la una quarta baixa, a Re per natura.

Pel que fa al signe “indicial”, tota l’obra està escrita en compàs de “C” (compàs de *compasete* o *compasillo*, *alla semibreve* o *compàs menor imperfecte*), per tant doncs, l’autor usa tan sols un signe de compàs durant tots els cent vint compassos de la composició, fet que ve a significar una intenció d’uniformitat mètrica en tota l’antífona, i que s’hi escau molt bé amb l’esperit i la intencionalitat de l’antífona. Tal i com succeeix a les tres *Salve Regina* anteriors —de Miquel Selma, de Lluís Torres i de Pedro Juan Viñes— aquesta antífona es veu que es troba escrita també amb un únic compàs per a tota l’obra, en “C”. Així doncs, sembla ser, almenys pel que fa a les *Salve Regina* seleccionades del volum M 1168 de la Biblioteca de Catalunya, hi predomina aquest signe de compàs. De les cinc *Salve Regina* estudiades, quatre —exceptuant la de Miguel Tello— es troben escrites únicament en aquest signe “indicial”, fet que no succeeix amb les altres tres antífonas marianes —*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum* i *Regina caeli*— on aquest signe de compàs es troba intercalat amb el de *proporció major (tripla real)* — $\text{♩}3/2$ — i el de *proporció menor* — $\text{♩}3/2$ —. Per tant, sembla ser un tret si més no, comú o habitual que en les *Salve Regina*, almenys segons les obres analitzades, no hi hagi cap canvi mètric ni de signe de compàs a part del signe inicial. El cert és que cadascuna de les catorze antífonas estudiades s’inicien amb el signe de compàs de “C”, i en la majoria d’elles es succeeixen canvis en el signe de compàs, canvis que ja s’han esmentat en cadascuna de les antífonas analitzades. Ara bé, és en la majoria de les *Salve Regina* on predomina un únic compàs en tota l’obra —de fet, en les altres antífonas (*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum* i *Regina caeli*), en una de cada tres antífonas també conté un únic compàs, i aquest també és el

de “C”—. el que sí es cert és que totes les antífones analitzades s’inicien i clouen — menys el *Regina caeli* d’Isidro Escorihuela— amb el compàs de “C”, i que els canvis de signe es produeixen durant el transcurs de l’obra, i on a més, principalment hi ha només un únic canvi —a excepció també del *Regina caeli* d’Isidro Escorihuela—<sup>719</sup>. Per tal de tenir una visió general sobre els signes “indicials” de les catorze antífones analitzades, vegeu la taula següent.

**Taula 49**

<i>Alma Redemptoris mater</i>	Josep Martí	C
	Magí Nuet	C - $\phi$ 3/2 - C
	Miquel Casals	C - $\phi$ 3/2 - C
<i>Ave Regina caelorum</i>	Joan Prim	C - $\phi$ 3/2 - C
	Magí Nuet	C
	Gabriel Argany	C - C 3/2 - C
<i>Regina caeli</i>	Joan Prim	C
	Isidro Escorihuela	C - $\phi$ 3/2 - C - C 3/2 - C - $\phi$ 3/2 - C - $\phi$ 3/2
	Pedro Juan Viñes	C - $\phi$ 3/2 - C
<i>Salve Regina</i>	Miguel Tello	C - $\phi$ 3/2 - C
	Miquel Selma	C
	Lluís Torres	C
	Pedro Juan Viñes	C
	Anton Font	C

<sup>719</sup> Referent a aquest compàs, Pedro Cerone esmenta: “Pero el *Tiempo mas usado* de todos quantos ay, es el de *Compassete*: y la señal que nos da à entender que cantemos a *Compassete*, ò como dizen otros, à *Compassillo*, es el medio circulo en esta forma C”. Vegeu: -CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica teórica... Ob. cit.*, p.495]. A la vegada, Pablo Nassarre, fent referència a l’ús d’aquest compàs diu: “El *compasillo*, y *compàs mayor* son *tiempos* propios para componer cosas graves, ayrosas, y alegres modestas, por ello en toda *Musica*, que se compone para el Oficio Divino, son los que mas se practican, por ser mas propios para la gravedad, que pide la letra, y el lugar sagrado”, Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica... Ob. cit.*, p.245. El mateix Nassarre cita: “En la musica que se compone para Latin, hasta à ora no ay introducidos mas ayres, que los que usaron los antiguos; y con mucha razon, porque son mas al caso para la gravedad de la musica que pide la letra, que las proporciones que nuevamente se han introducido en la letra vulgar. Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el *compasillo*; y para variar de ayres en ellas, usan algunos Maestros periodos de la *proporcion mayor*, que de uno, y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la musica Eclesiastica. Los antiguos usaron mucho de el *compàs mayor*; y como no hay diferencia en quanto al ayre de èl al *compasillo*, usan aora mas de este por ser mas facil de cantar por las menos figuras que entran al compàs [...]. Vegeu també: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica. Ob. cit.*, segona part, pp.335-336.

Pel que fa als àmbits de cadascuna de les parts que intervenen a l'antífona, aquest són:

	<b>Original</b>	<b>Transcripció</b>	<b>Extensió total</b>
<b>Coro 1º</b>			
<i>Tiple:</i>	La 3 - Si b 4	Mi 3 - Fa 4	novena major
<i>Tenor:</i>	Sol 2 - La 3	Re 2 - Mi 3	novena major
<b>Coro 2º</b>			
<i>Tiple:</i>	La 3 - La 4	Mi 3 - Mi 4	vuitena justa
<i>Alto:</i>	Re 3 - Re 4	La 2 - La 3	vuitena justa
<i>Tenor:</i>	Mi 2 - Sol 3	Si b 1 - Re 3	desena major
<b>Coro 3º</b>			
<i>Tiple:</i>	La 3 - Sol 4	Mi 3 - Re 4	setena menor
<i>Alto:</i>	Mi b 3 - Re 4	Si b 2 - La 3	setena major
<i>Tenor:</i>	Sol 2 - Si b 3	Re 2 - Fa 3	desena menor
<i>Bajo:</i>	Si b 1 - Re 3	Fa 1 - La 2	desena major
<i>acompañamiento:</i>	La 1 - Fa 3	Mi 1 - Do 3	tretzena menor

Observant els àmbits de les parts que intervenen a la composició, en destaca la similitud entre les nou parts o veus que conformen l'obra. Així doncs, les parts es troben escrites en àmbits que van des de la setena menor a la desena major; exactament són: una setena menor, un setena major, dues vuitenes justes, dues novenes majors, una desena menor, i dues desenes majors. Pel que fa a part de l'*acompañamiento*, aquest presenta un àmbit de tretzena menor, igual que l'antífona *Salve Regina* de Miquel Selma.

De les catorze antífonas marianes estudiades i analitzades en la present tesi doctoral, les *Salve Regina* de Font i de Selma —ambdues amb un àmbit de tretzena menor— són les que presenten la major amplitud pel que fa a l'àmbit de la part de l'*acompañamiento*. En aquest sentit, en les catorze antífonas que serveixen com a model d'estudi en el present treball, i pel que respecta a la part de l'*acompañamiento*, s'hi troben uns àmbits que van entre la novena major i la tretzena menor.

Tot i així, el fet que aquesta antífona es presenti en uns àmbits més amplis en l'*acompañamiento* ve a mostrar l'interès per part del compositor per tal de donar més

magnificència i musicalitat a la composició, realçant-ne la participació instrumental que acompanya les parts vocals. A la vegada, sembla ser que, tot i el seu àmbit més dilatat que en les altres antífones estudiades, aquesta part instrumental aniria destinada a un instrument amb un àmbit no massa gran però, podria tractar-se d'un orgue positiu<sup>720</sup> o de reduïdes dimensions, o bé també d'un baixó. Sobre els àmbits de l'*acompañamiento* de les antífones estudiades, vegeu la taula següent.

**Taula 50**

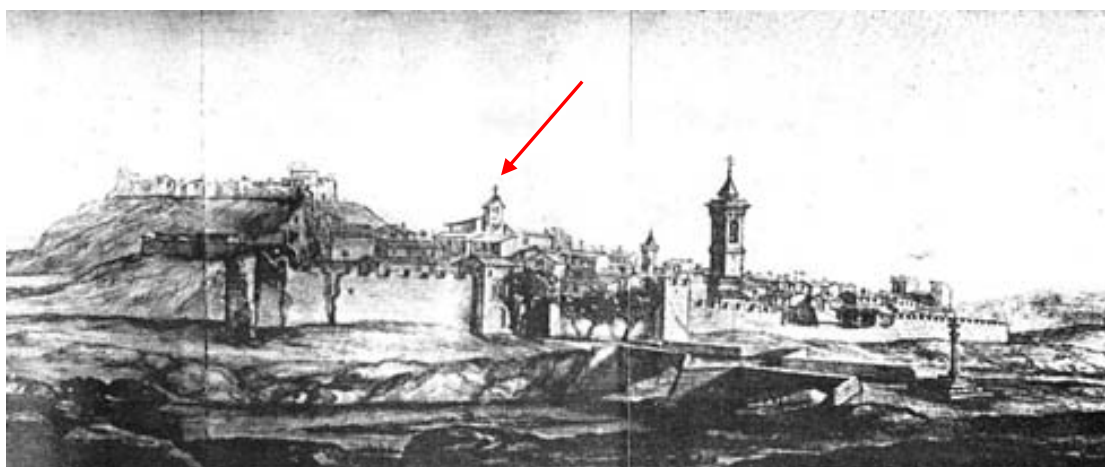
9a M	<i>Regina caeli</i>	Isidro Escorihuela
	<i>Regina caeli</i>	Pedro Juan Viñes
10a M	<i>Alma Redemptoris mater</i>	Josep Martí
	<i>Ave Regina caelorum</i>	Joan Prim
	<i>Salve Regina</i>	Miguel Tello
11a j	<i>Alma Redemptoris mater</i>	Magí Nuet
	<i>Alma Redemptoris mater</i>	Miquel Casals
	<i>Regina caeli</i>	Joan Prim
	<i>Salve Regina</i>	Lluís Torres
12a j	<i>Ave Regina caelorum</i>	Magí Nuet
	<i>Ave Regina caelorum</i>	Gabriel Argany
13a m	<i>Salve Regina</i>	Miquel Selma
	<i>Salve Regina</i>	Anton Font
?	<i>Salve Regina</i>	Pedro Juan Viñes

<sup>720</sup> Es coneix que a l'església parroquial targarina —centre on Anton Font exercí més de trenta anys com a mestre de la capella de música— anteriorment a l'època de Font, sí que es disposava d'un orgue positiu que era transportat per quatre portadors. De tota manera en els anys en que Anton Font estigué exercint a l'església targarina no s'ha trobat, de moment, cap dada que ho confirmi ni ho descarti. Vegeu: -SALISI CLOS, Josep M.: "Anton Font (\*1626; †1690): 34 anys de mestratge musical a l'església targarina". *Ob. cit.*, p.174



Pel que fa als àmbits de les parts o veus dels tres *coros*, aquests es presenten força equilibrats, això és: una novena menor i una novena major en el *Coro 1º*; dues vuitenes justes i una desena major en el *Coro 2º*; i una setena menor, una setena major, una desena menor i una desena major en el *Coro 3º*. Així doncs, Anton Font presenta unes veus similars dins l'àmbit de cada *coro*: novenes; vuitenes i desena; i setenes i desenes.

Seguint amb els àmbits de les veus, sembla ser que els tres *coros* estan ben equilibrats entre ells: les dues parts del *Coro 1º* tenen el mateix àmbit la novena; a la vegada, les parts de *Tiples* i *Altos* dels *Coros 2º* i *3º* tenen el mateix àmbit dins de cada *coro* (vuitena, vuitena al *Coro 2º*, i setena i setena al *Coro 3º*); i les parts de *Tenor* i *Bajo* d'aquests dos *coros* també tenen el mateix àmbit, una desena cadascun. Aquest plantejament pel que fa a la relació entre les veus que intervenen a l'obra per part de l'autor, el verduní i mestre de capella a l'església de Tàrrega, Anton Font, per tal de donar un equilibri i uniformitat a l'àmbit general de l'antífona. A la vegada, l'obra en resulta ben compactada i l'autor aconsegueix que cadascun dels *coros* esdevingui mantingut i homogeni, aportant, al mateix temps, una idea de com deuria estar formada la capella targarina de l'església parroquial de Santa Maria de l'Alba.



**Fig.363.** Dibuix de P. M. Baldi (09.10.1668) on s'assenyala la primera església parroquial.



**Fig.364.** Quadre anònim de mitjans de segle XIX on es representa una processó que surt de la nova església parroquial de Santa Maria de l'Alba, església iniciada el 1672.

Anton Font n'estructura el text llatí de l'antífona en sis grans seccions —A - B - C - D - E i F—, donant-li un tractament diferent a cadascuna d'elles, fet aquest que ja s'ha vist en l'anàlisi de les altres antífones marianes.

En la següent taula es veu la distribució del text en les sis seccions establertes i treballades musicalment per Font, i sempre sota el caràcter i la intenció semàntica de cadascun dels versos del text de l'antífona.

**Taula 51**

A	B	C	D	E	F
<i>Salve Regina, mater misericordiae:</i>	<i>Vita dulcedo, et spes nostra, salve.</i>	<i>Ad te clamamus, exsules, filii Hevae. Ad te suspiramus, gementes et fientes in hac lacrimarum valle.</i>	<i>Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte.</i>	<i>Et Iesum, benedictum, fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende.</i>	<i>O clemens: O pia: O dulcis, Virgo Maria.</i>
18cc.	17cc.	25cc.	18cc.	12cc.	32cc.
cc.1-18	cc.19-35	cc.36-60	cc.60-77	cc.78-89	cc.89-120

Com es pot veure a la taula anterior, les diverses seccions musicals —A - B - D i E—, tenen un nombre prou similar de compassos, entre els 12 i els 18 —això és 18, 17, 18 i 12 compassos respectivament—, mentre que a les seccions C i F, el nombre de compassos és superior a les anteriors seccions, aquestes tenen una extensió de 25 i 32 compassos cadascuna. En el cas de la secció E, Anton Font situa molt text per a pocs compassos —12—, en aquest cas sembla que el text no li sembli tant destacat de musicar i de desenvolupar. Mentre que, en la darrera secció —la F—, usa molts compassos —32— per a poc text, en aquests sentit, sembla que Font dóna molta més importància als versets de l'antífona, uns versets que detallen una Maria clement, piadosa i dolça.

En aquesta antífona, encara que veient el nombre de compassos de cadascuna de les seccions, en un principi pot semblar que l'autor no ha seguit una proporcionalitat entre les sis seccions que conformen l'obra, és a dir, que no ha cercat un equilibri entre les seccions. En realitat, això no és ben bé així, sinó que, i d'igual manera que en les antífonas analitzades anteriorment, s'hi troba un equilibri mesurat, estudiat i ben proporcionat pel que fa a l'extensió de cadascuna de les seccions i de les addicions que entre elles es puguin formar. Així doncs, de nou ens trobem immersos de ple en aquest aspecte tant usat en el barroc musical hispànic, i sobretot, en les obres que aquí ens ocupen —les antífonas marianes majors—, el del concepte plenament barroc, de “l'ordre dins del desordre” el del “trencament i la fragmentació dins de la unitat”, fet aquest que queda ben resolt en els paràgrafs següents.

Observant les seccions de l'obra i el text de cadascuna d'elles, es pot veure, tal i com s'esdevé en les *Salve Regina* anteriors, la relació directa que hi ha entre les dues primeres seccions i la darrera secció de l'antífona —seccions A (*Salve Regina, mater misericordiae*) + B (*Vita dulcedo, et spes nostra, salve*) / i F (*O clemens: O pia: O*

*dulcis, Virgo Maria*)—. Això és justament la salutació mariana inicial i la lloança final de l'obra, és a dir, la preeminència de la idea principal del sentit del text de l'antífona: **salutació / lloança**. A més, si es té present el nombre de compassos de que consta cadascuna de les seccions, es veurà l'equilibri existent entre elles, això és: A + B (19 + 17 = 36 compassos), i F (32 compassos), amb tan sols una diferència de quatre compassos. Aquest nombre de compassos ens apropa al que seria la proporció de 36/32, això és la proporció de *sexquioctava* (com a doble de la proporció de 18/16 i quàdruple de 9/8, el que vindria a ser l'interval de 2a major)<sup>721</sup>. De fet, les seccions A i B (de 19 i 17 compassos), tot i ser temàticament independents entre elles, poden agrupar-se formant una única secció, aquesta més gran (de 36 compassos) ja que, en aquest cas, esdevé la salutació complerta a Maria, la Mare celestial.

En les seccions centrals, C - D i E (de 25 - 18 i 12 compassos respectivament), es presenta la resta del text de l'antífona, i en aquestes es desenvolupa la súplica mariana (*Ad te clamamus [...] nobis post hoc exilium ostende*). Aquestes tres seccions són les més extenses pel que fa la musicalització del text de l'antífona; en canvi, Anton Font, els hi destina un nombre menor de compassos (25, 18 i 12), sumant entre totes tres seccions, el nombre de 55 compassos (vegeu al gràfic següent la línia blava de la segona filada de línies).

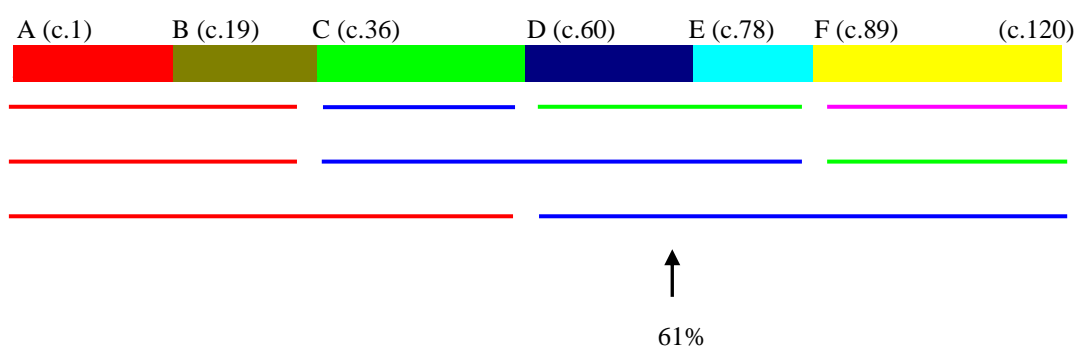
Les diverses seccions de l'antífona es poden addicionar i combinar de varies maneres i possibilitats: **1)** tal i col es presenten a l'obra, en sis seccions de diversa extensió —A - B - C - D - E i F— (al gràfic següent amb un color diferent per a cadascuna de les seccions). **2)** Addicionant les seccions A + B (de 36 compassos) i les seccions D + E (de 30 compassos). Aquesta forma estableix l'obra en quatre seccions més o menys equilibrades, això és 36 - 25 - 30 i 32 compassos (la primera fila de línies

---

<sup>721</sup> Sobre aquesta proporció, Pablo Nasserre esmenta: "El tono *sexquioctavo* se halla de 9 à 8, de 18 à 16, de 27 à 24, y de 36 à 32, &c". Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob.cit.*, 1ª parte, Libro IV, Cap.IV, p.387.

a colors del gràfic següent). **3)** Addicionant en un sol bloc central les seccions C - D i E, això és les seccions on es presenten les súpliques cap a Maria, l'advocada intercessora, i que resta oposat al primer bloc de seccions (A + B) i a la darrera secció (F), arribant a esdevenir una salutació inicial, seguit de les súpliques i prec, i acabant amb la lloança final (**salutació / prec / lloança**), amb un nombre de compassos de 36 - 55 -32 (vegeu la segona fila de línies del gràfic següent). **4)** Si es sumen els compassos de les seccions A + B + C (19 + 17 + 25) *versus* D + E + F (18 + 12+ 32) s'obtindrà dos grans blocs que sumaran 61 i 62 compassos respectivament. En aquest cas hi haurà un equilibri entre les seccions de **tres versus tres** (el nombre trinitari ja manifestat amplament en aquests anàlisis), coincident pràcticament amb el mateix nombre de compassos per cada secció (61 a 62), i on el text mostrarà una salutació inicial i una súplica o prec en el primer bloc, i una súplica o prec i una lloança en el segon bloc (**salutació - súplica / súplica - lloança**), aportant una perfecta simetria a l'obra (vegeu la tercera fila de línies a color del gràfic següent).

**Gràfic 46**

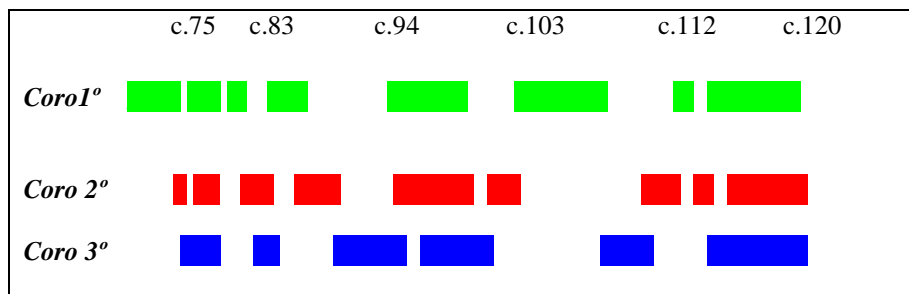
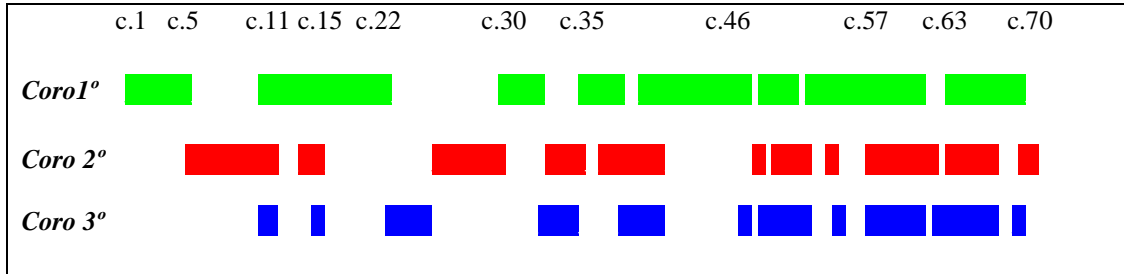


Pel que fa a la secció àuria, aquesta coincideix justament en el compàs 73, poc abans del canvi de la quarta a la cinquena secció (seccions D - E). Just en aquest punt, el que es coneix com a punt culminant de l'obra, se'ns presenten dos aspectes ben diferenciats: **1)** que és just on el text diu “misericordes oculos ad nos converte” (gira

misericordiosos els teus ulls cap a nosaltres), aquest és un dels aspectes més destacables de l'antífona, una de les finalitats de l'obra, la de demanar a Maria la seva intercessió com a Mare i advocada dels humans davant de Déu Pare i de Déu fill; el punt culminant del text, el nucli de la petició mariana, el de demanar el favor de Maria de cara als humans i que intercedeixi a favor de la persona i de la humanitat. 2) Una altra opció podria ser la de tenir present el breu desplaçament —potser involuntari— d'aquest punt culminant i que realment s'escaigués cinc compassos més tard, just on el text diu “Et Iesum, benedictum”, això és, Jesús Déu, fruit beneït del sí de Maria. Així doncs, Maria, és la portadora de Jesús, el Salvador, i com que l'antífona està destinada a la llaor de Maria s'hi troba la culminació de la figura de la Mare: Jesús, el seu fill. Aquest fet es presenta en algunes de les expressions escultòriques marianes en el barroc hispànic. És la representació de Maria en cinta, de la Maria embarassada, estat de “bona esperança”, aquesta és l'expressió plàstica de representar de manera intuïtiva, insinuada, però ben evident, el paper de Maria com a Mare de Jesús, en aquest sentit Jesús no hi és present però s'hi manifesta dins el sí de Maria, és la culminació mariana, la finalitat de “l'obra” de Maria. Així doncs, en l'antífona es mostra aquesta idea del Jesús no presencial però que es sap que hi és, que és denota que hi és present de manera intuïtiva. Una mostra del que s'està dient és la talla barroca de la “Puríssima”, una escultura de 1623 que es troba a l'església parroquial de Santa Maria de Verdú, imatge que mostra l'arbre de Jesè culminant amb la Immaculada i que es pot veure representada a la pàgina 80 del volum I de la present tesi doctoral. A més, en aquest sentit, cal afegir-hi que Anton Font, com a fill de Verdú i mestre de capella a la veïna població de Tàrrega (tan sols a quatre kilòmetres de Verdú) coneixia ben bé aquesta imatge verdunina de la Maria en cinta i coronant l'arbre de Jesè —el pare del rei David— i la tota seva simbologia mariana i de reialesa de Maria.

Al gràfic següent es pot veure la successió de les intervencions dels tres *coros*.

**Gràfic 47**



↑  
61%

En el gràfic es pot veure que les intervencions dels tres *coros* solen tenir un caràcter més aviat breu. Les intervencions més extenses les té el *Coro 1º*, preferentment a la primera meitat de la composició; en l'obra, el *Coro 1º* realitza setze intervencions, mentre que el *Coro 2º*, en duu a terme vint d'intervencions, i el *Coro 3º*, disset intervencions, això és en total 16 - 20 i 17. Si comparem el nombre d'intervencions entre els tres *coros*, veurem que és només en el *Coro 1º* i el *Coro 2º* s'hi troba una proporció aritmètico-matemàtico-musical, la que s'escau en 20/16, o el que vindria a ser la proporció de *sexquiquarta*<sup>722</sup>, o interval de 3a major<sup>723</sup>. Mentre que la relació entre els

<sup>722</sup> Sobre aquesta proporció, Pablo Nassarre esmenta: "La proporcion sexquiquarta se halla simple de 5 à 4, y compuesta de 10 à 8, de 15 à 12, de 20 à 16, y de 25 à 20, &c. y esta se hallará entre qualesquiere otros numeros, que el mayor tenga al menor, y mas una quarta parte de el". Vegeu: -NASSARRE, Pablo: *Escuela Música. Ob.cit.*, 1ª parte, Libro IV, Cap.IV, pp.385-386.

altres *coros* en aquest cas no aporta cap proporció reconeguda [20/17, 17/16, 16/17, 16/20 i 17/20]. Així doncs, sembla ser que Anton Font no tingué present la proporció entre els altres *coros*, en el sentit de relacionar-los de manera aritmètica i matemàtica entre ells, fet que sí que s'ha vist en algunes de les antífoes anteriors.

A la vegada, en el gràfic anterior es pot veure com els tres *coros* tenen un paper molt actiu en el desenvolupament de l'obra, no es tracta només d'un *coro* més destacable musicalment [com correspondria al *Coro 1º*] i uns altres que tan sols fan les respostes i un clar joc de volums o masses sonores, sinó que els tres *coros* prenen una rellevància similar. En aquest sentit, la diferència està en els diversos volums sonors que hi intervenen: al *Coro 1º*, les dues parts de *Tiple* i *Tenor* [2 veus o parts]; al *Coro 2º*, les tres parts de *Tiple*, *Alto*, i *Tenor* [3 veus o parts]; i al *Coro 3º*, les quatre parts de *Tiple*, *Alto*, *Tenor* i *Bajo* [4 veus o parts]. Tot plegat podem creure que Anton Font usava dos cantors a *solo* en el *Coro 1º*, tres cantors a *solo* també al *Coro 2º*, i la resta membres de la capella —potser amb més d'un cantor per cadascuna de les parts— al *Coro 3º*. A més, el nombre de veus o parts també presenta tres proporcions ben diferenciades: 4/2 [*coros 3º* i *1º*], 4/3 [*coros 3º* i *2º*] i 3/2 [*coros 2º* i *1º*]; produint-se respectivament les següents proporcions: la *dupla composta*, *sesquitercia* i *sesquiàltera*.

Observant el gràfic anterior, es pot veure una composició elaborada gairebé de manera “puntillista”, amb intervencions bastant breus i amb un destacat joc de masses sonores que creen a l'oient un important sensació de dinamisme i moviment que la fa atractiva a l'hora d'escoltar-la, i que, a més, deixa ben clarificat i de manera molt entenedora el missatge marià de l'antífona.

L'obra s'inicia amb els dinou compassos de la primera secció —A— (del compàs 1 al 19), on Anton Font presenta en les dues veus del *Coro 1º* la salutació

---

<sup>723</sup> Pedro Cerone, fent referència a aquesta proporció, esmenta: “El Ditono ò Tercera mayor, es Sexquiquarta de 5 à 4 (*contiene dos Tonos y un Semt.*)”. Vegeu: -CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*. *Ob. cit.*, p.1011.



mariana inicial del *Salve Regina* solemne en gregorià (La - Sol # - La - Re) de manera canònica i imitativa, en *anaphora*, iniciant-se en el *Tenor* i seguint el *Tiple* (Re - Do # - Re - La), i fent aquests una mutació en la darrera nota del motiu per tal de continuar amb el *Tiple* i el *Tenor* del *Coro 2º* amb el mateix procediment imitatiu.

Així doncs, la presentació del tema gregorià de l'antífona es troba interpretat per les dues veus del *Coro 1º*, seguit de les mateixes veus (*Tiple* i *Tenor*) del *Coro 2º* creant el que seria una proporció de 2 *versus* 2 (2/2) el que esdevé la proporció *equa*, o uníson.

En els onze primers compassos de l'obra, on es mostra l'exposició de "Salve Regina" per part de les cinc veus dels dos *coros* esmentats, s'hi troba representat **set** cops la salutació "Salve", i **dotze** cops la paraula "Regina". Ja s'ha citat anteriorment la simbologia del nombre 7 —el nombre de la perfecció, el 4 + 3, l'esperit i el cos, la totalitat, etc.—, així com també la simbologia del nombre 12 —el símbol de la totalitat i de la perfecció també, a la vegada és múltiple del 3 i del 4, també fa referència a les dotze estrelles de la corona de Maria, les dotze tribus d'Israel, els dotze apòstols, els mesos de l'any, els signes del zodíac, etc.—<sup>724</sup>.

Així doncs, aquesta simbologia que es troba les articulacions de les paraules "Salve, Regina" ens apropa a la doble idea de la perfecció absoluta —7 i 12— i que es reflexa en la salutació a Maria Reina. A més de l'esmentat, la paraula "Regina" de la salutació inicial és presentada per Anton Font en sentit ascendent i per graus conjunts, de manera que dóna la sensació que es saluda a la Reina que es troba "a dalt", al cel, com a ésser superior, per resoldre seguidament per graus conjunts en sentit descendent, aportant-hi una certa dolçor al fragment (assenyalat amb una línia vermella a la figura següent).

---

<sup>724</sup> Vegeu: -VERICAT I GAVALDÀ, Lluís Maria: *Diccionari de símbols cristians*. Ob. cit., pp.51 i 100.



Fig.365. Tenor del Coro 1º (cc.1-3 de la transcripció).

En aquest fragment els *coros* es van interpel·lant fins arribar a la “Salve” homofònica dels *coros* 1º i 3º al compàs onze (el nombre del onze apòstols). Segueix la interpretació del “Regina”, també homofònic, ara pels tres *coros* a l’hora, conclouent amb un destacat *crescendo* pel que fa al nombre de parts que hi intervenen, des del punt d’inici fins al compàs dotze, això és: dues veus del *Coro* 1º, tres veus del *Coro* 2º, sis veus dels *coros* 1º i 3º, per acabar amb les nou veus dels tres *coros* (2 - 3 - 6 - 9) sobre dita paraula “Regina”, realçant-la amplament i de manera destacada i a la vegada, donant a entendre a l’oient i al fidel la rellevància de la idea de Maria Reina. Aquests nombres presentats (2 – 3 – 6 – i 9) també presenten proporcions entre ells unes proporcions que es resumeixen pràcticament en l’interval de 8a i de 5a: 3/2, la *sesquiàltera* (l’interval de 5a); 6/2, la *tripla composta* (l’interval de 12a); 9/2, la *quadrupla sesquiàltera*; 6/3, la *dupla* (l’interval de 8a); 9/3, la *tripla composta* (l’interval de 12a); i 9/6 la *sesquiàltera* (l’interval de 5a).

En aquesta mateixa secció, i després de la homofonia citada, s’hi troba una breu cèl·lula rítmico-melòdica de quatre notes sobre la paraula “mater misericordiae”. Aquest petit motiu l’interpreten tan sols les dues veus del *Coro* 1º a manera de *polypton*, això és a diferents registres i en diferents parts (tal i com es mostra a la figura següent dins de requadres en vermell). Aquestes cèl·lules s’interpreten de manera consecutiva per les dues veus, això és, tres cops el *Tiple* i dos cops el *Tenor*, formant una proporció de 3 a 2 (3/2) el que seria la *sesquiàltera*, o interval de cinquena, creant una sensació de plenitud delicada —tenint present que es tracta només de dues parts per a solistes— que mostra

la “Mare misericordiosa”, la Mare de tots, la “Mare redemptora”, la “Mare de la humanitat”. La secció es clou amb la participació esglaonada dels altres dos *coros* que reforcen la salutació a la “Mare misericordiosa” aportant-hi un destacat increment de veus: les dues veus del *Coro 1º*; després, les tres del *Coro 2º*; i en darrer lloc, les quatre del *Coro 3º* (2 - 3 - 4).



**Fig.366.** *Coro 1º* (cc.13-15 de la transcripció).

La segona secció —la B— s’inicia amb el *Coro 1º* en imitació canònica sobre el text “Vita dulcedo”, ara es representa musicalment en una breu melodia, gairebé tota ella per graus conjunts, a distància de 2a menor i que ve a denotar el caràcter de dolcesa que expressa el text. Aquesta breu melodia la reprenen les quatre parts del *Coro 3º* i posteriorment les tres del *Coro 2º*, creant un efecte contrari a l’expressat en el final de la secció anterior —on s’incrementava la massa vocal—, ara doncs és a l’inrevés, s’hi reflecteix un decreixent increment de massa vocal, això és: les quatre veus del *Coro 3º* deixen pas a les tres veus del *Coro 2º*, per arribar a les dues veus del *Coro 1º* (4 - 3 - 2). Així doncs l’efecte que Anton Font aconsegueix és el de crear la destacada delicadesa i dolçor que el text reclama en aquest fragment.

En el fons, les paraules de “Vita dulcedo” es senten nou cops —**tres** vegades **tres** (altre cop el simbolisme de la perfecció, així com també la referència trinitària)— en tota la secció, repartides en dos cops al *Coro 1*, tres al *Coro 2º*, i quatre al *Coro 3º*, una per cadascuna de les veus de cada *coro* (2 - 3 - 4). Aquest fet ens apropa de nou a

les proporcions musicals, en aquest cas s'hi troba: la proporció de  $3/2$  —entre el *Coro 2º*, i el *Coro 1º*—, que ve a ser la proporció de *sesquialtera*, o de cinquena justa; la proporció  $4/2$  —entre el *Coro 3º* i el *Coro 1º*— que ve a ser la proporció de *dupla*, el que seria la vuitena justa; i la proporció  $4/3$  —entre el *Coro 3º* i el *Coro 2º*—, el que seria la proporció de *sesquitèrcia*, això és la quarta justa. Així doncs, aquest intervals de vuitena justa, cinquena justa i quarta justa, que ve a ser la distància de cinquena ascendent i descendent que envolta la vuitena dins el cercle de quintes, aporten una idea d'equilibri, serenor i dolçor a aquest fragment que en realça la tendresa de Maria. La secció es clou amb un clam homofònic per part del *Coro 2º* i del *Coro 3º* sobre el text “salve, salve, spes nostra, salve”, aclamant a Maria com la “nostra esperança”, com la nostra intercessora davant l'Altíssim.

Un tret particular es veu just a l'inici d'aquesta secció, als compassos 19-20, a la part de l'*acompañamiento*, i on es troba la successió melòdica de Re - Sol # - Si b - La, això és: una quarta augmentada (Re - Sol #), una tercera disminuïda (Sol # - Si b), i una segona menor (Si b - La). Aquesta successió d'intervals s'articula just sota el text de “Vita, dulce[do]”, aportant-hi un caràcter intimista i que a la vegada fa denotar-hi un cert toc colorista al fragment.

La tercera secció —la C— s'inicia amb una certa dispersió per part de les nou veus del conjunt sobre el text de “Ad te clamamus”, i que en total són nou les aclamacions que s'hi troben, una per cada veu. Aquestes entrades es presenten en dos motius ben diferenciats, i que a la vegada, l'articulació que s'hi troba, aquesta a la manera d'*anàfora*, en crea un moviment que recorda el d'un col·lectiu humà que clama des de diversos espais físics o indrets a Maria (“Ad te clamamus”) la seva intercessió com a “l'advocada nostra”. En l'exemple següent els dos motius esmentats estan assenyalats en requadres vermells i blaus, un color per cada motiu. A la vegada, el

Tenor del Coro 1º i l'Alto del Coro 2º fan un petit motiu ascendent a manera d'anàbasi sobre la paraula "clamamus", com si es dirigissin la seva aclamació a la Maria celestial, (a l'exemple següent assenyalat amb unes fletxes en color vermell).

The image shows a musical score for two parts: Tenor del Coro 1º (top two staves) and Alto del Coro 2º (bottom six staves). The lyrics are "Ad te cla-ma-mus, cla-ma-mus". The score is divided into two groups of four staves each. The first group (staves 1-4) has red boxes around the first four notes of the phrase "Ad te cla-ma-mus" on each staff. The second group (staves 5-8) has blue boxes around the last four notes of the phrase "ma-mus" on each staff. Red arrows point to the end of the phrases on the second and fourth staves. The number "40" is written above the first staff.

Fig.367. Compassos 63-41 de la transcripció.

Com es pot veure, a la figura anterior s'hi assenyalen sis entrades consecutives d'un mateix motiu en color vermell, i les altres tres entrades del segon motiu en color blau. Si es mira aquest fet a nivell de proporcions aritmètico-musicals, es pot veure que,

de nou veus o parts, sis d'elles n'articulen un motiu —el que du el requadre vermell—, el que justament la proporció 9/6, que vindria a ser el mateix que 3/2, o sigui, la *sesquialtera*, o l'interval de 5a justa. Mentre que si es comparen les nou veus amb les tres que n'articulen el motiu, aquestes assenyalades amb un requadre en blau, s'obtindria la proporció de 9/3, els que seria la proporció de *tripla composta*, o bé l'interval de 12a justa.

A la vegada, si es contrasten les articulacions dels dos motius que es troben en el fragment —les sis d'un motiu i les tres de l'altre motiu— s'obtindria la proporció de 6/3, el que seria la proporció *dupla*, o l'8a justa [2/1]. Així doncs, les diverses combinacions de les articulacions venen a ser les proporcions de la 8a justa i la 5a justa, o el que és el mateix, la 12a justa —la 5a a l'octava alta—, o sigui, els intervals més fonamentals i perfectes de l'estructura tonal i harmònica de la música, i ara, aplicats al clam marià, com si la música, en el present cas, fos la portadora del missatge a Maria, la música al servei de l'home per clamar la intercessió de l'advocada dels homes.

Anton Font en aquesta composició insisteix en el tractament dels tres *coros* a manera de distints blocs sonors, i que, com ja s'ha vist, esdevé un fet molt emprat en la música del barroc hispànic. En aquesta secció, s'hi troba, de manera destacada aquesta tècnica compositiva, fet que es troba en els compassos 46-51 de la transcripció, quan els tres *coros* presenten de manera consecutiva les paraules “ad te” (a tu), iniciant-se en el *Coro 3º*, passant al *Coro 2º* i després al *Coro 1º*, i creant un efecte creixent d'èmfasi i d'eufòria [a tu, a tu, a tu] i parlant directament amb Maria. Això és, de manera ascendent, creant una *anàbasi* general de tot el conjunt, i a la vegada en *anaphora*, repetint en diverses parts el mateix motiu, en aquest cas però, de més a menys massa sonora, i reforçat a la vegada per les veus dels *Tiples* de cada *coro*, veus que cada cop que es presenta “ad te”, són més agudes (assenyalat amb una fletxa ascendent a

l'exemple següent). Així doncs, en termes generals, i per mitjà dels recursos emprats, aquest motiu presenta una delicadesa en la intenció ascendent de clamar a la Mare intercessora.

50

vae. Ad te sus - pi - ra - mus,

vae. Ad te sus - pi - ra - mus,

ad te, sus - pi - ra - mus,

ad te, sus - pi - ra - mus,

ad te, sus - pi - ra - mus,

ad te, sus - pi - ra - mus,

ad te, sus - pi - ra - mus,

ad te, sus - pi - ra - mus,

Fig.368. Compassos 46-51 de la transcripció.

Aquest petit fragment es clou amb el text de “suspiramus”, i també amb una clara intenció retòrica de *suspiratio*, aquesta degut a la sincopa que es crea i que es manifesta homofonicament, reforçant la idea del sospir de la humanitat cap a Maria (assenyalat amb requadre a l'exemple anterior).

Els mateixos recursos musicals són emprats de nou per Anton Font al final de la secció. Ara però, en sentit descendent per part dels *Coros 2º* i *3º* sobre “in hac” en una *catàbasi* dels dos *coros*. En aquest cas però, de menys massa sonora a més (assenyalat amb una fletxa descendent a l'exemple següent), per arribar a l'execució homofònica dels dos mateixos *coros* en el “lacrimarum valle” (assenyalat amb un gran requadre en vermell a l'exemple següent). Tanmateix, el que s'acaba d'exposar es veu reforçat per l'*acompañamiento*, que just en aquest punt realitza uns salts descendents arribant al so més greu de l'obra —un Mi 1— per ascendir seguidament cap al final del motiu a la nota La (fragment assenyalat amb un requadre petit a l'exemple següent). En general, la sensació descendent que emana del sentit del text “en aquesta vall de llàgrimes” queda ben palesa en el fragment musical que s'està tractant, vegeu l'exemple següent.



35 40

et flen - tes, la - cri - ma - rum val - le, val - le.

et flen - tes la - cri - ma - rum val - le, val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

in hac, la - cri - ma - rum val - le.

Fig.369. Compassos 46-51 de la transcripció.

La quarta secció de l'antífona —la D— s'inicia amb un *tutti* homofònic on coincideixen verticalment totes les síl·labes durant quatre compassos i sobre les paraules “advocata nostra, advocata nostra”. Fragment que es veu reforçat per les parts dels *Coros 2<sup>o</sup>* i *3<sup>o</sup>* i també per l'*acompañamiento*, i on pràcticament totes les parts repeteixen les mateixes notes, com si es tractés de “pedals” melòdics. Aquesta homofonia és tractada per Anton Font com si fos un clam general de la humanitat, a la vegada que recorda un martelleig monòton amb un ritme gairebé “primari” que reforça la idea de la Maria advocada i intercessora (vegeu l'exemple següent).



**Fig.370.** Tiple del *Coro 3º* (cc. 63-56 de la transcripció).

Entre els compassos seixanta-vuit i setanta-set, Anton Font empra la mateixa figuració que ja s’ha vist abans a la secció anterior —els motius ascendents i / o descendents per blocs, en terrasses, duent a terme *anàbasi* i *catàbasi* que clouen amb una homofonia—, i que, tal i com s’ha dit anteriorment, és en aquests compassos de l’obra just on s’escau amb la secció àuria.

En aquest fragment de la quarta secció, Anton Font usa un dibuix gràfic a la partitura general que esdevé prou clarificador —com si es tractés d’un plànol o d’un mapa— (veure la figura següent), on el text “illos tuos” (els teus) s’inicia al *Coro 3º*, seguit del *Coro 2º* amb el mateix text, passant de més a menys volum sonor i cada cop amb notes més agudes, com si es tractés d’una *anàbasi*. Aquesta disminució del volum en el nombre de veus dóna l’entrada al *Coro 1º*, on les dues veus —encara menys volum sonor, i amb notes més agudes— interpreten “misericordes oculos ad nos converte” (ulls misericordiosos gira cap a nosaltres), arribant, com ja s’ha dit, al punt on es troba la secció àuria de l’obra, fet que ja s’ha comentat anteriorment.

Després de la intervenció del *Coro 1º* tornen a intervenir els altres dos *coros*, ara sobre el text “ad nos” (cap a nosaltres), primer ho fa el *Coro 2º* i després el *Coro 3º*, creant un efecte contrari a l’anteriorment descrit: ara en sentit descendent i de menys a més veus, duent a terme una *catàbasi* general. Després d’aquest moviment on els humans que demanen a la Maria celestial que giri els seus ulls cap ells mateixos, es troba una homofonia general que clama de nou “ad nos converte” per tal de reforçar la

idea de petició de clemència cap als homes i les dones (vegeu el que s'acaba de comentar a la figura següent).

The image shows a musical score for three choirs (Coro 1, Coro 2, and Coro 3). Each choir has four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Spanish. A red box highlights the vocal lines of Coro 1 and Coro 2 in measures 68-77. Two red arrows point from the accompaniment line of Coro 2 to the vocal lines of Coro 1 and Coro 2, indicating the melodic line mentioned in the text.

**Fig.371.** Compassos 68-77 de la transcripció.

Com queda de manifest, aquesta idea que es representa en tot el conjunt — ascendent / descendent— es troba reforçada per la línia melòdica de l'acompanyament, just en els compassos 68-70 i 74-75. Primerament, en aquesta part instrumental, apareix sota “illos tuos” el motiu ascendent de setena menor, per graus conjunts formant una escala —de Re 2 a Do 3—, i posteriorment, el motiu descendent, ara sobre “ad nos converte” —de Fa 2 a Sol 1, altra vegada una setena menor, ara però duent a terme salts de cinquena i tercera— (vegeu la figura següent i les fletxes indicatives).



Fig.372. *Acompañamiento* (cc. 68-75 de la transcripció).

La cinquena secció de l’obra —la E— és una secció breu —de tan sols dotze compassos— on s’hi presenta el text “Et Iesum benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende” (I després d’aquest desterrament, mostra’ns Jesús, fruit beneït del teu ventre). És el *Tenor del Coro 1º* qui enceta la secció repetint, a la manera d’*anaphora*, el motiu el *Tiple* del mateix *coro*, justa a la vuitena alta (veure l’exemple següent). En aquest breu fragment, Anton Font il·lustra clarament la idea del Jesús fruit beneït, del Jesús fill de Maria celestial; i això ho fa mitjançant uns intervals reduïts (en segones), una quarta disminuïda descendent (entre Si b i Fa #) i les quatre corxeres ascendents del final del motiu. Tot plegat, un moviment melòdic reduït, delicat i dolç que s’enlaira cap “al cel” per mitjà de les quatre corxeres i la *mínima*. A la vegada, i seguint amb aquesta idea de “puresa”, la imitació per part del *Tiple* a la vuitena justa del *Tenor* reforça la sensació de la delicadesa del moment en que es cita a Jesús com a fruit del ventre de Maria (vegeu-ho a l’exemple següent).



Fig.373. *Coro 1º* (cc. 78-81 de la transcripció).

La darrera secció de l'antífona —la F—, com ja s'ha dit, és la secció més extensa de l'obra —exactament conté trenta-dos compassos—, i es troba sobre el text de “O clemens: O pia: O dulcis Virgo Maria”. Anton Font a l'inici de la secció en fa un canvi sobtat pel que fa al ritme i a la durada de les figures i ara musicalitza el text en valors més llargs —en *semibreus*— si es compara amb les altres seccions de l'obra. El fet que l'autor presenti les tres aclamacions a Maria (“clemens”, “pia” i “dulcis”) en figures blanques de dins —no ennegrides— aporta una visualització de puresa de cara al músic intèrpret, al cantor, a la vegada que, l'extensió o durada d'aquestes figures dóna una percepció de certa perennitat a l'oient i fidel, una perennitat que realça la figura i els atributs de Maria, Mare i Reina eternal.

La primera de les tres aclamacions (“O clemens”) l'enceta el *Coro 3º* (vegeu la figura següent). En aquesta aclamació les tres veus superiors realitzen un disseny descendent que ve a representar la petició a la Mare clement que està al cel per a que giri els seus ulls vers els humans.

The image shows a musical score for four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Basso Continuo. The lyrics are "O cle . . . mens:". The Soprano part starts with a high note and descends. The Alto part starts with a slightly lower note and descends. The Tenor part starts with a note lower than the Alto and descends. The Basso Continuo part starts with a low note and descends. Red arrows point to the descending melodic lines in the upper three parts.

**Fig.374.** *Coro 3º* (cc. 89-94 de la transcripció).

A la darrera figura d'aquesta aclamació s'hi afegeixen els altres dos *coros* a la manera de frontissa, entonant el mateix text i creant així un joc de pregunta / resposta de 4 a 5 veus —les 4 veus del *Coro 3º* versus les 5 veus dels *Coros 1º i 2º* (2 + 3 veus respectivament)—, el que vindria a ser la proporció matemàtica i aritmètica de 4/5 o de *subsexquiquarta*. En tot cas, si s'inverteixen els guarismes ve a donar la proporció de 5/4, el que seria la proporció de *sexquiquarta*, el que vindria a ser l'interval de 3a major.

De nou torna a ser el *Coro 3º* qui musicalitza la segona aclamació final de l'antífona (“O pia”), ara però es resposta només pel *Coro 2º*. En aquest cas, les dues veus extremes del *Coro 3º* —*Tiple* i *Bajo*— realitzen un moviment retòric ascendent i descendent respectivament venint a representar l'espai entremig on es troba Maria: entre el cel i la terra, entre la Divinitat i la humanitat, entre Déu Pare-Fill i els humans. Altre cop es troben representades musicalment les proporcions, ara són les 3 veus del *Coro 2º* i les 4 veus del *Coro 3º*; això ve a ser la proporció de 4/3, el que seria la *sexquitercia*, o el que és el mateix, l'interval de 4a justa.

La tercera de les aclamacions finals de l'antífona la presenta tan sols les dues veus del *Coro 1º* aportant-hi un cert caràcter de dolçor al fragment, ja des del primer moment amb el moviment contrari de les dues veus i acabant amb la figuració de corxeres del final (vegeu l'exemple següent).

O dul - cis Vir - go, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a,  
O dul - cis Vir - go, o dul - cis Vir - go Ma - ri - a,

**Fig.375.** *Tiple* i *Tenor* del *Coro 1º* (cc. 103-107 de la transcripció).

En aquest cas, també s'hi poden trobar representades les proporcions aritmètico-musicals, ja que tot i tractar-se d'un únic *coro* s'hi presenten dues veus, és a dir, el que seria la proporció de 2/1, o proporció de *dupla*, el que ve a ser l'interval de vuitena justa. De nou al fragment li segueix la successió *Coro 3º - Coro 2º*, i ara repetint el text de “O dulcis Virgo Maria” amb la clara intenció, per part d'Anton Font, de realçar-ne aquest fragment del text llatí de l'antífona. Per tant doncs, es presenten altre cop les proporcions exposades anteriorment: 4/2, pel que fa a les veus del *Coro 3º i Coro 1º*, el que seria el mateix que 2/1, és a dir, la *dupla* o l'interval de vuitena justa; i la proporció de 4/3, pel que fa a les veus del *Coro 2º - Coro 1º*, el que seria la *sexquitercia* o interval de 4a justa.

En els darrers nou compassos de l'obra s'hi presenta el text final de “Virgo Maria” i “o dulcis Virgo Maria”. I seguint la traça de Font, aquest text l'inicia primer el *Coro 1º* duent a terme un moviment paral·lel ascendent en terceres, o millor dit, en desenes, entre les dues veus del *coro* i creant una certa dolçor ascendent, com si les veus anessin a cercar a la Maria celestial. Li segueix el *Coro 2º* i després el *Coro 3º*, per tornar altre cop al *Coro 1º*. Després d'aquestes quatre aclamacions s'arriba al *tutti* que clama homofònicament a la “dolça Verge Maria”, cloent així l'antífona mariana.

En aquests tretze darrers compassos s'interpreta quatre vegades el text “Virgo Maria”, això és: *Coro 1º - Coro 2º - Coro 3º i Coro 1º*, aquestes són quatre intervencions en tres veus, el que seria de nou la proporció 4/3, la *sexquitercia* o interval de 4a justa. En aquesta darrera secció és interessant de remarcar l'increment pel que fa a la participació del nombre dels *coros* en el transcurs de la mateixa i de quina manera s'arriba al final de la composició: “O clemens”, en dos blocs de *coros* (*Coro 3º - Coros 1º i 2º*); “O pia”, en dos blocs de *coros* (*Coro 3º - Coro 2º*); “O dulcis Virgo Maria”, ara en tres blocs de *coros* (*Coro 1º, Coro 3º i Coro 2º*); “Virgo Maria”, en quatre blocs de

*coros* (*Coro 1º, Coro 2º, Coro 3º i Coro 1º*; i després el *tutti* final. Per tant doncs, en la composició s'hi pot veure clarament aquest increment de grups a mesura que es va avançant cap al final de l'obra, i amb la clara intenció per part de l'autor de magnificar i ressaltar els atributs que se li atorga a Maria: clement, piadosa i dolça. Això ve a ser: *Coros 1 - 2, "O clemens" / Coros 1 - 2, "O pia" / Coros 1 - 2 - 3, "O dulcis Virgo Maria" / Coros 1 - 2 - 3 - 4 "Virgo Maria" / tutti, "o dulcis virgo Maria"*.

### **Breu valoració de l'obra:**

Anton Font mostra en aquesta antífona la seva capacitat per tal de desenvolupar musicalment el sentit de les diferents frases del text, a la vegada que usa els recursos de les combinacions dels diversos volums sonors dels tres *coros* realçant-ne el missatge de l'antífona mariana. L'obra té la intencionalitat ben acomplerta de fer entenedor el missatge fonamental i l'essència del text, usant per part de l'autor uns recursos ben simples i que ajuden eficaçment a la comprensió d'aquest missatge. Com en altres antífonas, la grafia i els "dibuixos" musicals formen part també de la descriptiva i de la retòrica que ajuda a la comprensió del text, fent més entenedor el missatge d'aquest per a l'oient i fidel.

L'ús de les possibilitats arquitectòniques del temple targarí, centre pel qual deuria estar escrita aquesta obra, podien permetre la disponibilitat dels diversos *coros* disposats en distints espais físics del temple<sup>725</sup>; i amb la teatralitat que de l'obra desprèn,

---

<sup>725</sup> L'actual església parroquial de Santa Maria fou construïda a partir de 1672, quan el campanar de l'antiga església caigué damunt de la nau i en convertí en runes la meitat del temple. Hi ha constància que en la primitiva església el cor de preveres estigué situat en diversos indrets del temple: el 1377 estava en un entresol al final de la nau central; posteriorment estigué en una situació elevada, d'amunt de la porta d'entrada al temple, fins que el 1515 es construeix un cor nou a peu pla, aquest amb trenta seients per als preveres i cantors. Posteriorment, consta que el cor tornava a estar en una situació elevada fins que el 1611 es situa de nou a peu pla degut a la demanda dels preveres, avançant-lo i emplaçant-lo en un lateral de la nau. Aquest darrer seria el cor que hi havia en el temps que Anton Font exercia la seva tasca musical a l'església targarina. En aquest sentit, vegeu: -SALIS CLOS, Josep M.: "Anton Font (\*1626; †1690): 34 anys de mestratge musical a l'església targarina". *Ob. cit.*, p.174.



se n'accentua la percepció per part de l'oient i assistent a l'acte, realçant-ne així l'obra litúrgico-musical i passant-ne a ser, en certa manera com a obra artística.

Aquesta *Salve Regina* mostra a Anton Font com un compositor ben format en el sentit de l'expressió semàntico-musical, i en té la traça de crear una composició farcida d'elements expressius i contrastants, explotant-los de manera ben conscient i aplicant-los a la finalitat de l'antífona. Així doncs, la *Salve Regina* d'Anton Font és una destacada composició que, en bona mesura, bé a mostrar un bon coneixement per part de l'autor de les tècniques dramàtiques, expressives i musicals del barroc hispànic de la segona meitat del segle XVII.



### **Breu valoració de les *Salve Regina* del fons verduní.**

Les diferents musicalitzacions de l'antífona *Salve Regina* que fins aquí s'han analitzat i estudiat, venen a mostrar la importància que aquesta antífona mariana prengué dins la litúrgia catòlica a la península a la segona meitat del segle XVII. De les quatre antífonas marianes la *Salve Regina* és l'antífona que duu el text més extens, fet que li permet tenir també, a la vegada, una extensió musical més destacada que les altres tres antífonas marianes majors —*Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum* i *Regina caeli*—; i a la vegada, és la que es canta, degut al cicle de l'any litúrgic, la que

es canta en major període de temps, i conseqüentment, la més coneguda i recordada pels fidels, fins i tot, esdevé present en la devoció popular<sup>726</sup>.

Les cinc *Salve Regina* analitzades en el present treball venen a mostrar un tret comú a totes elles. Es tracta d'unes obres escrites per uns compositors mestres de capella que varen tenir la capacitat de desenvolupar musicalment el sentit de les diferents frases del text de l'antífona en llatí i plasmar-ho musicalment. A la vegada, els cinc autors utilitzen recursos i figuracions retòrico-musicals o semàntico-musicals per tal de realçar-ne el missatge marià, arribant a fer-lo ben entenedor a l'oient i al fidel que assisteix a les celebracions, mostrant-hi de manera clara les tècniques compositives, dramàtiques i expressives del barroc musical hispànic de la segona meitat del segle XVII.

Observant les *Salve Regina* estudiades, es veu clarament que ens trobem davant d'unes obres musicals ben estructurades i equilibrades en diverses seccions, on les proporcions aritmètiques hi tenen un paper fonamental en el desenvolupament musical i estructural de l'obra. Unes proporcions ocultes, amagades, que estan reservades tan sols per als entesos i que passen desapercebudes per als no coneixedors de la matèria musical, aconseguint que aquesta "intel·ligència" oculta sigui també una de les eines per a ajudar a desenvolupar la intencionalitat del text de l'antífona.

A la vegada, els autors de les obres estudiades tenen consciència de les possibilitats que els permet l'ús dels diversos blocs corals (monocoral, bicoral i policoral) i dels seus propis recursos tècnics, expressius i idiomàtics, com ara: l'alternança dels diversos blocs sonors, les possibilitats tímbriques de cadascun dels *coros*, les repeticions, les imitacions, la insistència de certs grups rítmics i les figuracions retòriques i expressives. A la vegada, també hi destaca el tractament dels *coros* com a personatges distints (veus impersonals), cercant una teatralitat una i

---

<sup>726</sup> En aquest sentit cal recordar la extraordinària obra d'art que es troba a la capella de la mare de Déu dels Colls, a l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys, i analitzada anteriorment. Vegeu les pàgines 69-76 del volum I de la present tesi.

dramatúrgia efectiva, a més dels propis “colors” musicals de cada formació coral. En les obres analitzades també s’evidencia la intenció i la consciència dels diversos compositors d’aconseguir transmetre el significat i l’essència de les paraules creant a la vegada una composició molt més que una obra religiosa i / o funcional, han tractat de crear una obra artística.

Altres coincidències convergeixen a les obres estudiades, com ara el fet de partir de l’incipit de l’antífona gregoriana solemne per a desenvolupar-ne la seva pròpia composició, així com també l’ús del mateix tipus de compàs i signe “indicial”.

Pel que fa al tons i modes, es veu clarament que hi ha preferències per certs tons i que aquests esdevenen més aviat propis o comuns, això és: de les setze antífones marianes majors que es troben a l’M 1168 i M 1638<sup>727</sup>, vuit d’elles estan escrites en el 1r to transportat —en Sol, en claus altes i per bemoll<sup>728</sup>—, cinc en 1r to —en Re, en claus baixes, per natura<sup>729</sup>—, dues en 2n to transportat —en Sol, en claus baixes per bemoll<sup>730</sup>—, i una en el 10è to transportat —en Re, en claus baixes, en bemoll<sup>731</sup>—. Totes aquestes antífones estan escrites en el fons en to de Re —o del seu transport a Sol—, a més, cal tenir en compte que l’antífona solemne en gregorià també està escrita en 1r to. Vegeu en la següent taula el que s’acaba de citar.

---

<sup>727</sup> Ja s’ha citat anteriorment que en aquesta comparativa s’ha prescindit de les antífones que es troben al manuscrit M 1637 del mateix fons musical degut a que les obres que el conformen es troben incompletes degut a que estan escrites en partícels, fet que en dificulta la seva anàlisi.

<sup>728</sup> Concretament, aquestes *Salve Regina* són: d’Anton Font, *Salve Regina* a 9 veus (M 1168, pp.24-27); de Bargués, *Salve Regina*, en llatí i romanç, a 6 veus (M 1168, pp.177-181); de Magí Nuet, *Salve Regina* a 6 veus (M 1168, pp.174-177); de Pedro Juan Viñes, *Salve Regina* a 8 veus (M 1168, pp.422-425); de Lluís Torres, *Salve Regina*, a 8 veus (M 1168, pp.560-568); de Joan Prim, *Salve Regina* a 5 veus (M 1168, pp.770-772); de Francesc Soler, *Salve Regina* a 8 veus (M 1638, pp.130-132); i del mateix Francesc Soler, *Salve Regina* a 6 veus (M 1638, pp.425-426).

<sup>729</sup> Aquestes *Salve Regina* són: de Joan Cererols, *Salve Regina* a 8 veus (M 1168, pp.63-71); de Bargués, *Salve Regina*, en llatí i romanç, a 6 veus (M 1168, pp.182-186); de Benet Buscarons, *Salve Regina* a 8 veus (M 1168, pp.374-376); d’Anton Font, *Salve Regina* a 8 veus (M 1168, pp.302-307); i de Miguel Tello, *Salve Regina* a 4 veus (M 1168, pp.628-630).

<sup>730</sup> Concretament, es tracta: de Joan Cererols, *Salve Regina* a 8 veus (M 1168, pp.292-296); i de Francesc Soler, *Salve Regina* a 6 veus (M 1638, pp.439-440).

<sup>731</sup> Es tracta de la *Salve Regina* a 8 veus de Miquel Selma (M 1168, pp.296-302).

**Taula 52. Els tons de les *Salve Regina* del “Fons Verdú”**

<b>Tons i modes</b>	<b><i>Salve Regina</i></b>
1r to , Re, claus baixes, per natura	5
1r to transportat , Sol, claus altes, per bemoll	8
2n to transportat , Sol, claus baixes, per bemoll	2
10è to transportat , Re, claus baixes, per bemoll	1

