

### **III. L'OBRA**

## 1. ANTECEDENTS

### 1.1. LA MÚSICA SAGRADA I EL : EL *MOTU PROPRIO* DE PIUS X

Les circumstàncies han volgut que Garcia Julbe nasquera el mateix any que va veure la llum el *Motu proprio* de Pius X. Fins aquell moment, l'únic referent de la Música Sagrada vàlid eren les prescripcions tridentines i Palestrina. L'Església, des de llavors, havia estat lluitant contra la inclusió de la música profana i els instruments a la litúrgia, de fet el *Motu proprio* ve un poc a posar ordre en el que és la Música Litúrgica:

*“Ara parlarem un per un dels abusos que poden ocórrer en aquesta matèria,; la nostra atenció es fixa avui només en un dels més generals, dels més difícils de desarrelar, en un que tal vegada deu deplorar-se fins i tot allí on totes les altres coses són dignes de la major alabança per la seua bellesa i sumptuositat del temple, per l'assistència de gran nombre d'eclesiàstics, per la pietat i gravetat dels ministres celebrants: tal és l'abús en tot allò que concerneix el cant i la música sagrada.”<sup>1</sup>*

És de suposar que la crida a l'ordre s'origina perquè hi havia una alteració dels canons i dels límits permesos per Roma.

En els Principis Generals d'aquesta *Instrucció*, hom deixa clar què és el més important en la Música Sagrada:

*“La música contribueix a augmentar el decòrum i l'esplendor de les solemnitats religioses, així com el seu ofici principal consisteix a revestir d'adequades melodies el text litúrgic que es proposa a la consideració dels fidels, de la mateixa manera el seu propi fi consisteix a afegir més eficàcia al text mateix [...]”<sup>2</sup>*

Els tres estils que defineix el *Motu proprio*, no son més que l'herència dels que van conuiu en el segle XVII, i que van anar lluitant per fer-se un lloc dintre de la Música Sagrada d'influència romana.

El cant gregorià, queda així definit com el cant propi de l'Església Romana:

*“Troben-se en grau summe aquestes qualitats en el cant gregorià, que és, per consegüent, el cant propi de l'Església romana, l'únic que l'Església va heretar dels antics Pares, el que ha custodiat zelosament durant el curs dels segles en els seus còdexs litúrgics, el que en algunes parts de la litúrgia prescriu exclusivament, el que estudis recentíssims han restablert feliçment en la seua puresa i integritat”<sup>3</sup>.*

Però, també reconeix la polifonia, com a un estil adient al culte:

*“Les supradites qualitats es troben també en grau summe en la polifonia clàssica, especialment en la de l'escola romana, que en el segle XVI va arribar a la meta de la perfecció amb les obres de Pedro Luis de Palestrina [sic], i que després va continuar produint composicions d'excel·lent bondat musical i litúrgica.”<sup>4</sup>*

En el moment de major esplendor, amb Palestrina, va estar a punt de quedar-se fora en el Concili de Trento (1545-1563) com a gènere acceptat per l'Església precisament per la seua modernitat. És el que més tard, a principis del segle XVII, va anomenar Monteverdi com l'estil antic o *prima prattica*, front a l'estil modern o *seconda prattica*.

La inclusió d'aquest tercer estil en la litúrgia sí que ha estat realment problemàtica. Ha estat considerat sempre com un gènere lligat a la música instrumental, i fins i tot teatral, tot i que la *Instrucció* reconeix que algunes composicions no deuen quedar al marge del culte:

*“L'Església ha reconegut i fomentat en tot temps els progressos de les arts, admetent en el servei del culte quant en el curs dels segles el geni ha sabut trobar de bo i bell, salva sempre la llei litúrgica; per consegüent, la música més moderna s'admet en l'Església, ja que compta amb composicions de tal bondat, serietat i gravetat, que de cap mode són indignes de les solemnitats religioses.”<sup>5</sup>*

Es podria establir un paral·lelisme entre la vinculació de la polifonia a la Contrareforma, i d'aquesta *seconda prattica* als canvis de la Reforma.

La llengua vehicular que decreta com a pròpia Pius X, és el llatí:

*“La llengua pròpia de l'Església romana és la llatina, per la qual cosa està prohibit que en les solemnitats litúrgiques es cante cosa alguna en llengua vulgar, i molt més que es canten en llengua vulgar les parts variables o comuns de la missa o l'ofici.”<sup>6</sup>*

Les diferents parts de la missa i de l'ofici de les hores, queden detallades també pel que fa al seu tractament formal:

- A) *El Kyrie, Gloria, Credo, etc., de la missa han de conservar la unitat de composició que correspon al seu text. No és, per tant, lícit compondre'ls en peces separades, de manera que cada una forme una composició musical completa, i tal que pugui separar-se de les restants i reemplaçar-se amb una altra.*
- B) *En l'ofici de vespres han de seguir-se ordinàriament les disposicions del Caeremoniale episcoporum, que prescriu el cant gregorià per a la salmòdia i permet la música figurada en els versos del Gloria Patri i en l'himne.*
- C) *En els himnes de l'Església cal conservar la forma tradicional dels mateixos. No és, per consegüent, lícit compondre, per exemple, el Tantum ergo de manera que la primera estrofa tinga la forma de romança, cavatina o adagio, i el Genitori d'allegro.*
- D) *Les antífones de vespres han de ser cantades ordinàriament amb la melodia gregoriana que els és pròpia; mes si en algun cas particular es cantaren amb música, no haurien de tindre, de cap mode, ni la forma de*

### III. L'OBRA

---

*melodia de concert, ni l'amplitud d'un motet o d'una cantata.*"<sup>7</sup>

L'únic element d'expressió de la Música Litúrgica és el cant, quedant exclosos tot tipus d'instruments, excepte l'orgue, per al qual també hi ha condicions restrictives:

*"[...]Si bé la música de l'Església és exclusivament vocal, açò no obstant això, també es permet la música amb acompanyament d'orgue. En algun cas particular, en els termes deguts i amb els deguts miraments, podran així mateix admetre's altres instruments; però no sense llicència especial de l'Ordinari, segons prescripció del Caeremoniale episcoporum.*

*"[...]Com el cant ha de dominar sempre, l'orgue i els altres instruments han de sostindre'l senzillament, i no oprimir-lo."*<sup>8</sup>

Finalment, el *Motu proprio*, no sols té caràcter normatiu, sinó que proposa els mitjans que senten la base d'aquesta Instrucció, i on han de trobar tots, fidels i celebrants, un punt d'encontre per a la Música Litúrgica: les *Scholae Cantorum*.

*"S'ha de posar atenció a restablir, almenys en les esglésies principals, les antigues Scholae cantorum, com s'ha fet ja amb excel·lent fruit en bon nombre de localitats. No serà difícil al clero vertaderament zelós establir tals Scholae cantorum fins en les esglésies de menor importància i d'aldea; abans bé, això li proporcionarà el mitjà de reunir entorn seu xiquets i adults, amb avantatge per a ell i edificació del poble."*<sup>9</sup>

Amb aquests plantejaments, Pedrell (1841-1922) encapçalarà un moviment renovador de la Música Litúrgica, animant i promovent les composicions adients en tots els seus deixebles. Serà l'anomenada generació del *Motu proprio*:

*“[...]fou un home obstinat en la recuperació sistemàtica i en profunditat dels repertoris musicals renaixentistes i conseller del moviment de reforma de la música religiosa, i exercí com a veritable mestre de la generació del Motu proprio, que trobava en els autors redescoberts per ell el repertori culte adequat a la reforma papal.”<sup>10</sup>*

Aquesta generació tindrà un representant al País: el castellanenc Vicent Ripollés Pérez (1867-1943). President de l'Associación Ceciliana Española, la figura d'aquest canonge va suposar un impuls definitiu per a la recuperació de la Música Litúrgica del Renaixement espanyol. La majoria de les seues composicions han tingut un caire funcional, sense cap pretensió més enllà dels mateixos oficis litúrgics. Com podrem apreciar al llarg de la carrera de Garcia Julbe, Vicent Ripollés va ser un model a seguir, en totes les vessants: la de Mestre de Capella, la de compositor, la de musicòleg, i fins i tot la de la litúrgia.

En Abril de 1907 es celebra el Primer Congrés Nacional de Música Sagrada a Valladolid:

*“A fin de fomentar en España un movimiento en pro de la música religiosa, conforme a las normas del Motu proprio de Su Santidad Pio X; obtenida la aprobación y bendición del Sumo Pontífice y de los Rvmos. Prelados españoles se celebrará los días 26, 27 y 28 del mes que cursa un Congreso de música religiosa en Valladolid. Las discusiones se ordenarán a tenor del cuestionario redactado por la Junta organizadora la cual viene publicando quincenalmente un notable Boletín. [...]”<sup>11</sup>*

El segon congrés tindrà lloc a Sevilla a l'any següent<sup>12</sup>.

En 1912, es promulga el Reglament per a la Música Sagrada a Roma<sup>13</sup>, que concreta diversos aspectes del *Motu proprio*, per a les Capelles de Música de Roma. La seua inclusió en els Butlletins Eclesiàstics a Espanya, fa pensar en la possibilitat d'un model a seguir en el futur per a les Capelles de les diòcesis espanyoles.

El reglament descriu una sèrie de normes per als Mestres de Capella, Organistes, Cantors, i les mateixes *Scholae cantorum* exigint una sèrie de requisits musicals i religiosos que permeten desenvolupar de manera vertadera el *Motu proprio* pontifici:

*[...] a) Idoneidad artística musical sagrada para los diversos grados, testificada con los diplomas ordinarios o en casos especiales con otros títulos equivalentes.  
b) Moralidad y honestidad de vida y sentimientos religiosos cuales convienen a quien debe ejercitar su arte en el templo y para la liturgia sagrada [...]"<sup>14</sup>*

També es reafirma en l'exclusió que fa el *Motu proprio* de les dones del cant litúrgic, si no és dins de les parts del poble.

Responsabilitza els Superiors de les Esglésies, tant del coneixement d'aquestes normes, com de la seua aplicació, i posa un èmfasi especial tant en la qualitat del Mestre de Capella i dels intèrprets, com en el tipus d'interpretacions.

Mitjançant una sèrie de disposicions particulars, regula també l'estil dels distints cants segons el temps litúrgic, així com la utilització de l'orgue en cadascun d'aquests com a únic instrument permés en la funció litúrgica:

*[...] 25. Cuidado especial se tendrá en la elección de música en las funciones cardenalicias y episcopales, según*

los motivos de la verdadera solemnidad exigidos por las mismas. [...] se recuerda que las Misas pontificadas por un Excmo. Cardenal deberán ser acompañadas del canto gregoriano, o de música a solas voces, En estas músicas pontificales no se entiende excluido el uso del órgano para el acompañamiento del canto gregoriano en los intermedios permitiéndolo el rito.

26. En las ferias y en las dominicas de Adviento y cuaresma, menos en las de Gaudete, Laetare, se excluye el sonido de todo instrumento, aún como mero acompañamiento de las voces. Podrá, con todo, tolerarse el acompañamiento suave del órgano o del armonio, únicamente para sostener las voces, sólo cuando en las dichas ocasiones se ejecute el canto gregoriano, y en caso de verdadera necesidad, que deberá ser reconocida por Nos. El sonido de cualquier instrumento, aún como simple acompañamiento de las voces, queda absolutamente prohibido en las funciones litúrgicas de los tres últimos días de Semana Santa.

27. En las misas cantadas de Requiem podrá tolerarse el uso del órgano o del armonio, pero sólo para acompañar las voces. En las misas privadas de Requiem, en cambio, no es permitido tocar instrumento alguno.

28. Durante las Misas rezadas celebradas con solemnidad se podrán cantar motetes o tocar el órgano, consintiéndolo el rito. Todavía se inculca haberse en ello [sic] de manera que los cánticos y el acompañamiento tenga lugar sólo en aquellos sitios en que el sacerdote no recita en alta voz las oraciones, esto es: además de tiempo de la preparación y acción de gracias, del Ofertorio al Prefacio, de Santus al Pater noster, del Agnus Dei al Post Communion, suspendiendo oportunamente el canto y el acompañamiento, si hubiere comunión, para recitar el Confiteor y el Ecce Agnus Dei.

29. Durante las misas privadas y en las funciones no estrictamente litúrgicas (v.gr. tríduos, novenas, etc.), aún con exposición del Santísimo Sacramento, se permiten cánticos en lengua vulgar, con tal de que el texto literario y musical esté aprobado por la competente autoridad eclesiástica. En el acto de la exposición del Santísimo no deberán cantarse sino cantos y motetes eucarísticos: a continuación del Tantum Ergo y Genitori, antes de la bendición con el Santísimo, deben seguir inmediatamente el Oremus y la bendición misma, no siendo lícita durante estas acciones sucesivas cantar otra cosa en latín o en lengua vulgar.”<sup>15</sup>



El abril del mateix any es convoca el Tercer Congrés de Música Sagrada, que tindrà lloc a Barcelona en novembre. Presidit per Felip Pedrell, formen la comissió Vicente M<sup>a</sup> de Gibert, J. Nicolau, Gregorio M<sup>a</sup> Suñon, Domingo Mas Serracant, José Masvidal, Luis Millet i José Cumellas Ribó<sup>16</sup>.

El Congrés compta amb un programa totalment implicat amb el *Motu proprio*, està dividit en tres apartats. El primer, dedicat al Cant Gregorià, enuncia les propostes del seu ensenyament als seminaris, i la seua incidència directa en els cantors i en el poble. La segon secció, dedicada a la música figurada, planteja diverses qüestions en relació als diversos gèneres de la Música religiosa que promou el *Motu proprio*, en especial aquells que impliquen models no litúrgics. Finalment, el tercer apartat queda dedicat als aspectes de recepció i organització de la Música Sagrada. Hi destaca el punt 6é, que planteja la possibilitat, com ja hem apuntat abans, la “*conveniencia de implantar en España el Reglamento que acerca de la música Sagrada dió en 2 de Febrero del corriente año el Cardenal Vicario para la Diócesis de Roma*”<sup>17</sup>

En abril de 1913, trobem una circular “*sobre todo lo concerniente a los instrumentos músicos litúrgicos*”<sup>18</sup>. S’hi plantegen diverses qüestions referents a la utilització de l’orgue i altres instruments en els oficis litúrgics, i enuncia les normes a seguir en cada cas.

També explica les referències que es troben en el *Motu proprio*, i detalla les conclusions a què s’ha arribat en cadascun dels Congressos Nacionals de Música Sagrada, de Valladolid, Sevilla i Barcelona, seguint les directrius de l’Enunciat de Pius X:

*“El Congreso de Valladolid, hace votos por que en la construcción del órgano predominen los juegos de fondo o aflautados, debiendo los juegos de lengüetería estar en proporción con aquella base y suprimiendo aquellos registros que, por su timbre profano, o por su estabilidad en la afinación, no dicen bien con el carácter y con la solidez del instrumento religioso por excelencia.*

*El Congreso de Sevilla acuerda añadir a la conclusión tomada en el de Valladolid la declaración explícita de la conveniencia de los juegos de llenos y cornetas, como complementos del órgano, habida consideración de la cantidad del órgano, local y demás circunstancias. (Algunos, sin embargo, y no sin fundamento, desean la supresión de la corneta y otros juegos de mutación, como poco litúrgicos).*

*El Congreso de Barcelona, considerando que la Iglesia no admite en su culto más órganos que los llamados litúrgicos, siente y afirma: 1º. Que la música orgánica litúrgica debe ser de andamento melódico, amplio y natural, con preferencia de construcción polifónica imitativa, de concepción elevada y majestuosa, suavemente grave y dulcemente insinuante en todas sus diversas formas; música a la que puedan totalmente aplicarse las cualidades de santidad, bondad de formas y universalidad, propias de toda música vocal sagrada.- 2º. Que el mejor criterio para interpretar las obras orgánicas debe fundarse en el destino sagrado del órgano, en la dificultad especial de las ejecuciones orgánicas, en el elevado oficio del organista, en los caracteres generales de toda Música sagrada y especiales de las obras que se ejecutan, y en el espíritu místico de las diversas funciones litúrgicas en que se toman parte.”<sup>19</sup>*

Ens parla també de l’Harmònim com a instrument tolerat, ja que sense tindre les mateixes condicions que l’orgue, “participa, no obstant, de algunes de sus cualidades, en especial de las litúrgicas, y puede suplir a éste en las iglesias y oratorios reducidos.”<sup>20</sup>

Finalment, enumera els possibles instruments que de manera restrictiva i amb permís especial i oficial de Roma, es podrien incloure en determinats oficis litúrgics. Son els anomenats *instruments dispensats*.

En aquest mateix sentit, trobem diferents circulars i cartes que insisteixen en els diversos aspectes que promou el *Motu proprio*. Entre aquests, destaquem el de F. Esteve, tret del núm. 9 de la revista *Música Sacro-Hispana*<sup>21</sup>, en el qual explica les diferències entre la música litúrgica i l'extralítúrgica, i les condicions que ha de reunir l'estil en aquest cas.

Justifica l'exclusió de les dones en les intervencions del cor, ja que el gregorià és a l'uníson, i el *Motu proprio*, no prohibint el cant a veus, sí que ho fa de manera explícita respecte a la integració femenina en el cor. El gregorià, al ser a una sola veu, per la seua sobrietat i simplicitat, està més a prop del poble. En canvi, la música a varies veus requereix major aptitud i esforç, que no es pot exigir del poble. Així mateix, aquests documents reafirmen la primacia del text sobre la música, que ha de cantar-se sense alteracions, tal com diu el *Motu proprio*. A més, ratifiquen la limitació dels solos dins de qualsevol ofici litúrgic.

Pel juliol de 1915, té lloc a Barcelona el Congrés Litúrgic de Montserrat<sup>22</sup>. Les conclusions de la secció dedicada exclusivament al gregorianisme<sup>23</sup> reafirmen tot el que promou el *Motu proprio* en aquest aspecte, i mantenen aquest estil com el primer i més important de l'Església. En una nota que apareix al final de les conclusions<sup>24</sup>, llegim que els onze primers punts d'aquestes, que són els que realment normativitzen aquest cant, són trets del Reglament de Roma de 1912.<sup>25</sup>

Aquest serà el context, pel que fa a la Música Sagrada, que durant el primer quart de segle trobarem a Espanya i que emmarcarà la formació inicial tant religiosa com musical de Vicent Garcia. Una formació inicial

que, dins d'aquest context, impregnarà i conduirà de manera íntegra i completa l'estil musical de Vicent Garcia.

## 1.2. LA FORMACIÓ MUSICAL

### 1.2.1. Vinaròs (1903-1914)

La recepció en terres valencianes de les consignes del *Motu proprio* es va veure afavorida en aquells llocs on el moviment coral tenia unes certes arrels adients a l'Església. És el cas de Vinaròs, on a primeries de segle, trobem dues entitats al voltant de les quals s'organitza la música i el seu ensenyament: El *Circulo Católico*, i *Centro Instructivo Musical Republicano*.

El primer és el que va acollir els ensenyaments musicals de Vicent Garcia. Amb el reverend Antolí al front, s'evidencia que els aprenentatges i l'educació rebuda foren orientades cap al conservadorisme i el respecte a les consignes el *Motu proprio*.

És en aquests anys quan les influències religioses per part de la família, reafirmades per l'entorn local, degueren originar la vocació sacerdotal de Vicent Garcia.

La influència familiar naixia, sobretot, de sa mare, que va perdre un germà seminarista a Tortosa. La il·lusió familiar de tenir un capellà en la família es va veure materialitzada en Garcia Julbe, al qual es va orientar cap a aquesta formació.

L'ambient local també era favorable, ja que la religiositat era patent en les diverses manifestacions commemoratives del patró Sant Sebastià, i de la Mare de Déu de la Misericòrdia.

Pel gener de 1910, es celebra a Vinaròs el III Centenari de l'arribada de la relíquia de Sant Sebastià a Vinaròs<sup>26</sup>. Del programa de festes, ple d'actes religiosos, caldria extraure els dels dies 22 i 23:

*“Dia 22.- [...] A las nueve de la mañana, misa de pontifical, cantándose la del maestro Eslava en mi bemol, ocupando la sagrada Cátedra un elocuente orador. [...] Dia 23.- FIESTA PRINCIPAL DE LA CIUDAD [...] A las siete y media de la mañana, misa de comunión general, cantándose la del maestro Torres, que celebrará un reverendísimo Prelado.”<sup>27</sup>*

A la vista de les prescripcions de Pius X, cal pensar que almenys hi havia un grup de cantors en unes condicions mínimes de formació, per a cantar les esmentades misses, tot i que aquest fet no l'hem pogut constatar documentalment.

No hem de perdre de vista tampoc que el Seminari de Tortosa, a uns 40 quilòmetres de Vinaròs, era una institució d'ensenyament on tradicionalment molts vinarosencs acudien per rebre una formació completa.

### 1.2.2. Tortosa (1914-1927)

Quant en Octubre de 1914, Vicent Garcia ingressa al Seminari de Tortosa, es trobarà amb J. M<sup>a</sup> Peris Polo.

Nascut a Cinctorres (Els Ports), l'1 de novembre de 1889, J. M<sup>a</sup> Peris, havia rebut formació musical del mateix Felip Pedrell<sup>28</sup>, i de Vicent Ripollés, a València<sup>29</sup>. Va ser director del Col·legi de Tortosa des del curs 1916, fins al 1926, que és traslladat a Còrdova. Tenia una gran preocupació per la formació litúrgica i musical dels seminaristes; els instruïa en el cant gregorià i la polifonia segons les premisses del *Motu proprio*.

Amb aquestes perspectives docents, no cal dir que les possibilitats d'una bona formació en la música litúrgica, quedaven garantides per a Garcia Julbe, com així ha quedat demostrat després.

Al principi del curs 1926, mossén Peris és traslladat a Còrdova, i es fa càrrec de la tasca musical del Seminari, el mateix Garcia Julbe. És el mateix any en què acaba els estudis de composició amb el mestre Cumelles Ribó a Barcelona, i els de musicologia amb Vicent Ripollés, a València.

Com ja hem vist abans en el capítol II, en març de 1927, sense haver acabat la carrera com a seminarista, es presenta a les oposicions per a Mestre de Capella de la Catedral de Tarragona, quedant el 2n entre cinc opositors. Aquest fet, tindrà una rellevància molt important, ja que li permetrà conèixer al mateix guanyador d'aquest Benefici. Mossén Tapies, amb aquesta nova plaça, promocionava deixant vacant la de Lugo, que recomana a Vicent Garcia.

Poc després d'haver cantat la seua primera missa, pel juliol de 1927, és destinat com Coadjutor a Cervera del Mestre, una petita parròquia de l'Alt Maestrat que poc imagina el camí i les aspiracions tan altes que el destí prepara a Vicent Garcia.

## NOTES

<sup>1</sup>[http://www.vatican.va/holy\\_father/.../hf\\_p-x\\_motu-proprio\\_19031122\\_sollecitudini\\_sp.htm](http://www.vatican.va/holy_father/.../hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.htm)

<sup>2</sup> Ib.id.

<sup>3</sup> Ib.id.

<sup>4</sup> Ib.id.

<sup>5</sup> Ib.id.

<sup>6</sup> Ib.id.

<sup>7</sup> Ib.id.

<sup>8</sup> Ib.id.

<sup>9</sup> Ib.id.

<sup>10</sup> Aviñoa, X. (1999): *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. IV: Del Modernisme a la Guerra Civil (1900-1939). Barcelona, Edicions 62. pp. 212

<sup>11</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 9. Any L. 22/4/1907. p.144

<sup>12</sup> Aviñoa, X: Op. cit. p. 191

<sup>13</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 41. Any LV. 9/7/1912. p.652-654; núm. 42. Any LV. 24/7/1912. p.668-670; núm. 43. Any LV. 6/8/1912. p.687-690; núm. 44. Any LV. 6/8/1912. p.703-705

<sup>14</sup> *Ib.id.* núm. 42. Any LV. 24/7/1912.. p.668.

<sup>15</sup> *Ib.id.* núm. 44. Any LV. 6/8/1912. p.703-705

<sup>16</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 35. Any LV. 12/4/1912. p.557-558

<sup>17</sup> Veure nota 13

<sup>18</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 8. Any LVI. 3/4/1913. p.125-130

<sup>19</sup> *Ib.id.* pp. 126-127.

<sup>20</sup> *Ib.id.*pp. 128



<sup>21</sup> La referència i consulta d'aquest document s'ha fet de manera indirecta en el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 31. Any LVII. 30/1/1914. p.521-524; núm. 32. Any LVI. 11/2/1914. p.539-540; segons aquesta font, la revista és el butlletí dels Congressos Musicals de Música Sagrada, datada en setembre de 1913 i publicada a Bilbao.

<sup>22</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 11. Any LVIII. 25/5/1915. p.204-207

<sup>23</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 16. Any LVIII. 20/8/1915. p.297-300

<sup>24</sup> *Ib.id.* p.300

<sup>25</sup> Veure nota 13

<sup>26</sup> *Revista San Sebastián*. núm. 19. Any II. Octubre de 1909. p.334-336.

<sup>27</sup> *Ib.Id.* pp. 336.

<sup>28</sup> Tot i que el fet queda reflectit dins Andrés, J.(1990: 561), no hem pogut constatar-lo documentalment.

<sup>29</sup> Andrés, J.de (1990): *Testigos de su sacerdocio*. Madrid, Sociedad de Educación Atenas. p.554.

## 2. ESTUDI DE L'OBRA

### 2.1. LUGO (1928-1942)

Poc després de guanyar el Benefici de la plaça de Lugo, en desembre d'aquell mateix any, es publica la Nova Constitució Apostòlica de Pius XI, sobre la litúrgia, el cant gregorià i la Música Sagrada<sup>1</sup>.

Aquest nou enunciat papal té la doble intenció de reafirmar el promulgat per Pius X, i recordar que és obligació de la comunitat eclesiàstica complir-lo i fer-lo complir. Donat el caràcter preceptiu que té, hem de pensar que, efectivament, no tots els llocs ajustaven els seus ritus a la norma establerta per Roma:

*“Ens dol, no obstant això, advertir que les sàvies disposicions del nostre Antecessor no han aconseguit en totes parts l'aplicació deguda, i per això no s'han obtingut les millores que s'esperaven. Sabem, en efecte, que alguns han pretés no estar obligats a l'observança d'aquelles disposicions i lleis, tot i la solemnitat amb què van ser promulgades: que altres, després dels primers anys de felicitat, han tornat insensiblement a permetre cert gènere de música, que ha de ser totalment desterrat del temple; i, finalment, que en alguns llocs, amb ocasió principalment de commemoracions centenàries d'il·lustres músics, s'han buscat pretextos per a interpretar composicions que, fins i tot sent belles en si mateixes, no responen ni a la majestat del lloc sagrat, ni a la santedat de les normes litúrgiques, i per tant, no s'han d'interpretar en l'Església”.*<sup>2</sup>

La constitució apostòlica promou l'ensenyament del cant gregorià als primers anys de Seminari, perquè puguin renàixer les Escolanies i les Capelles Musicals. També defensa la polifonia i l'estil de Palestrina, com a segon gènere propi de la música per a la litúrgia. L'orgue continua sent

l'únic instrument acceptat com acompanyament del cant, i els xiquets els únics tiplés possibles:

*“[...] als xiquets cantors els educaran en el cant mestres de capella, perquè les seues veus, segons antic costum de l'Església, s'unisquen als cors virils, sobretot quan en la polifonia sacra hom els confia, com va succeir sempre, la part de soprano, o també cantus”.*<sup>3</sup>

A partir d'aquesta promulgació, per l'agost del mateix any, es convoca per a novembre, el IV Congrés Nacional de Música Sagrada<sup>4</sup> que tindrà lloc a Vitòria. Aquest congrés té l'objectiu d'analitzar i actualitzar les noves consignes de Pius XI en relació als anteriors congressos.

Les conclusions d'aquest congrés s'estructuren en tres seccions. La primera, dedicada al cant gregorià, s'articula al voltant de la formació i la pràctica litúrgica i musical, així com dels defectes i abusos. S'hi reafirma l'ús del cant gregorià i es promou la pràctica de la salmòdia i el cant de Vespres.

A la segona secció, dedicada al cant popular i a la disciplina eclesiàstica, es prohibeix explícitament el cant de les dones, i queda regulada i assignada la seua funció com a part integrant del poble. També en aquesta secció hom parla dels organistes i s'hi aconsella que sempre que les circumstàncies ho permeten siga un càrrec distint de Director de la Banda. Conclou exaltant el paper rellevant de l'*Asociación Ceciliana Española*.

Finalment, i en la tercera secció, dedicada a la polifonia sagrada, promou no sols l'ús d'aquesta, sinó que anima a retraure dels arxius

musicals aquelles obres existents per tal de fer-ne inventari. Condiciona la composició per a veus mixtes de manera que no hi haja de intervenir la dona, i normativitza les intervencions de l'orgue, recomanant l'estil de Bach com a model d'estudi i base tècnica.

Pel maig de 1932<sup>5</sup>, apareix publicada una Instrucció sobre execució de la Música Sagrada que promou les interpretacions sense drets d'autor a les esglésies, a través de música sense drets d'autor o d'autors que hagen renunciat a aquests drets.

En 1935, es normativitza i regula el cant a l'església:

*“De las partes que ha de cantar el CORO o los cantores.-  
Al Coro corresponde cantar, además de las respuestas al celebrante, el Introito, Kiries, Gloria, Gradual, Secuencia, Credo, Ofertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus i Communio. El canto del Introito no debe empezarse hasta que el sacerdote haya llegado al altar. Los Kiries pueden cantarse alternatim con el órgano en los días en que está permitido, pero en los demás han de cantarse íntegramente. El Gloria puede cantarse alternatim también, pero hay que advertir: que no puede repetir el Coro lo cantado por el celebrante, que lo que suple el órgano lo ha de ser suplido por un cantor recitando en voz alta y que no ha de suprimirse el canto de los versículos a los que haya de hacer inclinación de cabeza. La secuencia de la Misa de difuntos ha de cantarse íntegra. El Credo ha de cantarse íntegramente, sin ser lícito repetir lo cantado por el celebrante. Se ha de cantar el Benedictus, pero después de terminada la Elevación. La antífona Communio no puede comenzarse a cantar antes de la sunción del Sanguis, ni en las misas de Requiem, la absolución al túmulo antes que el celebrante, revestido de capa pluvial y el subdiácono con la cruz se halle en su lugar respectivo. El canto ha de ser en latín, y no puede suprimirse nada de lo arriba indicado por intercalar algún otro canto, aún litúrgico. Si se trata de motetes después del Benedictus, han de ser Eucarísticos y además procurando que por ello no haya de detenerse la celebración de la misa. En la misa rezada y funciones no estrictamente litúrgicas pueden cantarse en idioma vulgar preces o himnos de*

*honor de los Santos o misterios cuya fiesta se celebra, con tal de que no se trate del Te Deum o de otras preces litúrgicas, las cuales han de estar siempre en latín. Respecto de los cantores: Todos los fieles pueden asociarse por medio del canto a las funciones litúrgicas, ejecutando las partes del texto destinadas al Coro; los hombres en las partes del pueblo y Coro. Las mujeres, por ley general, no pueden cantar solas, ni formando coro o capilla, sólo provisionalmente, sobre todo en las iglesias de oficiatura coral en donde se exige causa grave reconocida por el Ordinario; así como también están prohibidos los coros mixtos, no entendiéndose, sin embargo por tales, cuando dentro de la unión moral de la masa coral los hombres canten separados de las mujeres, v.gr., aquellos en el coro y éstas en la Iglesia, como pueblo.”<sup>6</sup>*

Aquestes normes, són recordades pel Bisbe de Lugo Rafael Balanzá, en octubre de 1941, en una Circular sobre el cant a les Esglésies<sup>7</sup>.

#### **2.1.1. Les obres**

##### **RELIGIOSES**

##### ***Misses***

En aquest període de Lugo, Vicent Garcia, compon dues misses. La missa “*Fons Bonitatis*”, i la *Missa en Sib*, totes dues composades per a tiple, tenor i baix, i acompanyament d’orgue.

La *Missa “Fons Bonitatis”*, composada cap a 1933<sup>8</sup>, combina de manera antifonal la seqüència monòdica gregoriana treta del Kyrie *Fons Bonitatis*<sup>9</sup>, i les parts que segueixen (Gloria, Sanctus, Benedictus i Agnus<sup>10</sup>), amb la resposta gregoriana tractada a veus i destinada al cor de la capella.

*Kyrie*. Alterna la seqüència gregoriana amb acompanyament de suport de l'orgue i el tractament polifònic a tres veus del material temàtic gregorià. El primer *Kyrie eleisón*, exposa la seqüència gregoriana amb l'acompanyament de l'orgue, mentre que el segon *Kyrie* harmonitza polifònicament a tres veus el material melòdic gregorià. El tercer *Kyrie*, a mode de reexposició, reproduïx el primer. El *Christe*, inverteix la proposta del *Kyrie*. El primer és destinat al cor, harmonitzant la seqüència gregoriana, el segon sols presenta l'acompanyament de l'orgue, i el tercer repeteix el primer. De nou el *Kyrie* exposa l'esquema del primer amb la melodia gregoriana corresponent.

*Gloria*. En Dom. Igual que el *Kyrie*, alterna la seqüència gregoriana amb acompanyament d'orgue i l'harmonització a tres veus del material gregorià. En ocasions el cor presenta les veus de manera contrapuntística en estil fugat (*Qui sedes ad dexteram, Cum sancto spirito*), tot i que predomina l'homorítmia als versos musicats.

*Sanctus*. En Sim. També alterna la seqüència gregoriana de cada frase del text amb acompanyament d'orgue i el tractament polifònic de la melodia gregoriana. El primer i tercer *Sanctus* presenten la melodia gregoriana i l'orgue sol, contrastant amb les tres veus del segon *Sanctus*, que resol en l'acord de Fa#M. El *Domus meus* és tractat de manera homorítmica, en contrast al contrapunt de l'*Hosanna*.

*Agnus*. En Solm. També alterna la seqüència gregoriana amb la presència de l'orgue en el primer i tercer *Agnus*, amb la polifonia del segon. Al final l'orgue fa de baix continu, doblant les tres veus.

La *Missa en Sib*, ca. 1936<sup>11</sup>, manté l'estil i la mateixa estructura formal de la missa "Fons Bonitatis". Manté el mateix tractament per a les

veus, pel que fa a la proposta monòdica, en canvi les respostes polifòniques del cor són en alguns casos originals . En aquesta missa, la seqüència gregoriana, està treta del Kyrie “*lux et origo*”<sup>12</sup>, igual que el Gloria, Sanctus, Benedictus i Agnus<sup>13</sup>

A més de les misses, Vicent Garcia, compon diversos Al·leluies. El que titula com a *Cantus Paschalis*, a tres veus, tret de la seqüència *O Fili et filiae*<sup>14</sup>, i per al temps de resurrecció.

L'*Alleluia Psallite* (ca. 1933<sup>15</sup>), a quatre veus, que apareixerà més tard en l'arxiu de la Coral Vicent Ripollés, en sol menor<sup>16</sup>, és de les que tindrà una continuïtat temporal, ja que tenim notícies de la seua interpretació a Tortosa per l'abril de 1959<sup>17</sup>.

Per a la festa de la Immaculada, compon l'*Alleluia tota pulchra*, a 4 veus, i orgue.

## ***Ofici de les hores***

### *Vespres*

La primera obra que coneixem composta per Garcia Julbe amb una entitat pròpia i per a una funció concreta és el tema de l'exercici 4t de l'oposició<sup>(\*)</sup>. El tema proposat per a l'examen és el salm 116: *Laudate Dominum omnes gentes*<sup>18</sup>. Tot i que és una proposta amb les connotacions que pot tenir un exercici d'oposició, també és de les poques

---

(\*) Veure Capítol II.1 Lugo (1928-1942)

en les quals podem apreciar el tractament instrumental de l'orquestra de Vicent Garcia.

L'altre càntic de vespres, és el *Vexilla Regis*, un himne a la creu per al divendres Sant.

### *Matines*

D'aquesta època són el responsori per a la festa del Corpus *Coenantibus Illis* i les Lamentacions per al dissabte Sant, que agrupa sota el títol de *Lamentationes* (ca.1930<sup>19</sup>), les parts *In Feria I*, *In Feria II*, i *Popule Meus*.

### *Laudes*

Vicent Garcia, compon a veus el càntic de Zacaries, *Benedictus Dominus Deus Israel*, i que titula *Benedictus* (ca. 1930). És una obra per a tiples, alt, tenor i baix, a la qual acompanya un *Miserere*. Aquestes dues obres les trobem distribuï des en una primera part amb estil salmòdic, i una segona distribuï da amb música diferent per a cada vers.

### *Diverses en llatí*

L'obra llatina per als oficis litúrgics es completa amb himnes i motets de caràcter extralítúrgic. En aquest període compon l'himne per al IV improperi de divendres Sant, *Crux Fidelis*, a tres veus.



### III. L'OBRA

---

El motet eucarístic *Ego sum panis* (1932), a tres veus, introdueix plantilla orquestral de VI.I, VI.II, Clar., Cb., Org, igual que un dels dos *Tantum ergo*. Aquest últim motet eucarístic, el trobem també compost a veus, a partir de la seqüència gregoriana, i que enllaça amb el *Genitori* compost cap al 1939.

L'última obra religiosa llatina, que tanca aquest període, és l'antífona d'aclamació papal *Tu es Petrus*, composta en 1942 expressament per a la *Schola cantorum* del Seminari de Lugo i per als actes del XXV aniversari de la Consagració Episcopal de Pius XII:

*"Homenaje a Su Santidad Pio XII en el XXV Aniversario de su Consagración Episcopal*

[...]

*Programa Diocesano*

[...]

*En el Seminario Mayor*

[...]

*Día 14. Velada literario-musical como homenaje [...] al Padre Santo con arreglo al siguiente programa: "Tu es Petrus" a cuatro voces, D. Vicent Garcia Julbe*

[...]

*En el Gran Teatro*

[...]

*...tomará parte la sección de hombres de la Schola Cantorum, magnífica masa coral que tan acertadamente dirige nuestro maestro de capilla D. Vicent Garcia Julbe, interpretando las siguientes partituras:*

*"O Sacrum convivium", a cuatro voces, de L. Vidiana*

*"Domine non sum dignus", a cuatro voces de T.L. de Victoria*

*"Tu es Petrus", a cuatro voces, de V. García Julbe.*

*La última obra fue compuesta expresamente para este acto.*

[...]

*En la Catedral*

[...]

*La capilla de música interpretó la partitura de la misa a tres voces en honor a San Sebastián, del maestro García Julbe*

[...]

*En el Seminario de la Sagrada Familia*

[...]

*Se cantó primeramente el Tu es Petrus, del Maestro García Julbe, compuesto por el autor para la Schola Cantorum del Seminario.*

[...]

*En el Gran Teatro*

[...]

*..., la Schola Cantorum que dirige el distinguido maestro de capilla de la Basílica don Vicent Garcia Julbe, interpretó "O sacrum convivium", a cuatro voces de L.Viadana; "Domine non sum dignus", de T.L. de Victoria, y "Ave Verum", de Goi coechea. Finalmente se cantó un "Tu es Petrus", a cuatro voces, que expresamente para este acto fue compuesto por el maestro García Julbe. La impresión que la interpretación de esta obra produjo en el auditorio ha sido deliciosa. Trátase de una producción sabiamente meditada. Toda ella es francamente interesante y de un valor positivo como del talento de su autor cabía esperar. Los elogios para el maestro García Julbe fueron unánimes. La interpretación que obtuvo tan hermosa partitura fue soberbia, siendo otorgados su autor e intérpretes por el público entusiastas aplausos."<sup>20</sup>*

Aquesta obra, en forma ABA, inicia 8 compassos en 3/4 amb el disseny rítmic de



a les paraules *Tu es Petrus*. L'acord de Sib sense la 3<sup>a</sup>, imprimeix una duresa que subratlla la paraula *Petram*. L'inici del vers *aedificabo* insinua amb un contrapunt de les veus a la 5<sup>a</sup> i resolució sobre el VI la construcció entre tots de la unitat de l'església, expressada en els dos compassos homorítmics de *Ecclesiam meam*. Aquestes paraules són repetides en contrapunt ascendent i coronat amb un la amb la plica cap avall que simbolitza a la partitura la creu. El passatge finalitza en MibM, la tònica. De nou en 3/4 repeteix dues vegades la següent frase de manera homorítmica en la tonalitat de Dom. Ara és la combinació de la proposta contrapuntística en forma canònica en l'alt i el baix per una part i el soprano i tenor per una altra. Per parelles exposen de manera fugada la

melodia que, després de moure les veus en moviment contrari, resol sobre la dominant de la tonalitat principal per a enllaçar D.C.

#### *Diverses en castellà*

L'obra religiosa es completa amb diversos motets en castellà. En 1929, compon *Jesús Amante*, que inclou plantilla orquestral de Fl., Clar., VI.I, VI.II, Cb., i acompanyament d'orgue. De 1936 és el motet *A la Virgen de los dolores*, a tres veus, i per a la Immaculada, *Toda hermosa*, a tres veus i acompanyament d'orgue.

#### **PERDUDES**

En l'apartat d'obres perdudes, de les quals tenim constància per programes de mà o premsa, ressenyem l'*Himno a San Tarsicio* de la qual hem trobat la referència en premsa:

*"El Coro de Tarsicios formado por los alumnos internos y externos del Seminario Menor, cantaron con precisión y entonación viril, un hermosísimo himno a San Tarsicio, preciada inspiración del Maestro de Capilla Sr. García Julbe[...]"<sup>21</sup>*

També tenim notícies del motet *O sacramentum*. La referència de l'obra ha estat trobada en un programa de concert per a la Festa del Corpus de l'any 1939<sup>22</sup>.

## 2.2. LLEIDA (1942-1944)

Quan en abril de 1938 Manuel Moll i Salord, va ser nomenat Administrador Apostòlic de Lleida, va haver de viure primer la destrucció de la diòcesi, i després la reconstrucció. Interés especial va posar en el Seminari, que era l'única institució que podia garantir un pervindre espiritual segur. Manuel Moll quan va ser Superior al Seminari de Tortosa a principi dels anys 30 va tindre les primeres notícies de la tasca de Vicent Garcia. D'aquest fet és probable que es derivara la possibilitat que Vicent Garcia entrara en els plans de reconstrucció de Manuel Moll. En qualsevol cas, les circumstàncies familiars, van voler que Garcia Julbe sol·licitara la plaça de Lleida en l'any 1942. De seguida es va posar a treballar amb la *Schola cantorum* i la Capella de Música de la Seu Nova.

En el poc de temps que Garcia Julbe va estar a Lleida, no va deixar de compondre per als oficis litúrgics. Tot i que ni a la mateixa Catedral ni al Seminari s'han conservat les obres<sup>23</sup>, en tenim notícies d'algunes per la premsa local i el Butlletí Oficial del Bisbat.

### 2.2.1. Les obres

#### RELIGIOSES

##### *Ofici de les hores*

##### *Laudes*

Pot ser que l'obra més important conservada d'aquest període, siga el *Miserere*<sup>(\*)</sup>, composada el 14 d'abril de 1943<sup>24</sup>, per a 4 veus. Tret del salm gregorià núm. 50, el manuscrit apareix a l'arxiu de la Coral Vicent Ripollés de Castelló. El fet que ens ha permés datar-la definitivament ha sigut la ressenya en la premsa local:

"FUNCIONES RELIGIOSAS DE SEMANA SANTA EN  
LÉRIDA.

[...]

*Obras de polifonía sacra que se interpretarán en la Santa  
Iglesia Catedral en las funciones de Semana Santa y  
Pascua.*

[...]

*Domingo.*

[...]

*Miserere, V. García.*"<sup>25</sup>

En el *Miserere* (LU:652), Vicent Garcia harmonitza els versos senars del salm 50, *Misere mei*.

NÚM. 1:En Fam. *Misere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam*. Al tractament homofònic de les paraules inicials del

---

(\*) Nosaltres l'hem catalogat com a *Miserere* (3)

vers, *Misere mei Deus*, li segueix la presentació contrapuntística de materials melòdics nous.

NÚM. 2. En LabM. *Amplius lava me ab iniquitate mea: et peccato meo munda me*. Tractament homorítmic. Repeteix el primer vers una segona ascendent, però resol a la meitat en RebM, en lloc de SolM que s'esperava. Tot es resol tornant, a la segona meitat del vers, a l'homorítmia en Sibm d'aquesta tímida però efectiva modulació.

NÚM. 3. En Fam. *Tibi soli peccavi, et malum coram te feci: ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris*. La primera meitat del vers fugat, amb un tractament rítmic i melòdic del Baix I, que ens recorda la proposta del NÚM.1, i que resol sobre la dominant. La segona meitat del vers, homorítmica, arranca en Fam, amb una resolució de nou sobre la dominant a meitat (*tuis*). Tenor I i II inicien *et vincas* amb una resposta de les veus de Baix I i II, que ens porta a SolM en *vincas*, per a finalitzar en Fam amb *cum judicaris* de manera homorítmica.

NÚM. 4. En Fa m. *Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi*. Aquesta vegada, s'inicia el vers amb un tractament homorítmic a tres veus (Tenor I, Tenor II, i Baix). A partir de les paraules *sapientiae*, s'inicia un moviment contrapuntístic en què el Tenor I, adquireix protagonisme melòdic, mentre que el Tenor II i el Baix, ens porten a resoldre en la modalitat major.

NÚM. 5. En Fam. *Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata*. En aquest vers, utilitza el contrapunt de forma canònica a les veus de Tenor II i Baix I per una part, i de Baix II i Tenor I per una altra. Les dues parelles plantegen a més un estil fugat a la 5<sup>a</sup>. Aquest plantejament tan dinàmic contrasta amb l'estabilitat rítmica i

harmònica de *et laetitiam*, que ens porta a Dom. De nou l'estil fugat entre les veus extremes, amb Tenor II i Baix I reforçant la idea de cànon, ens porten a un final molt actiu que resol sobre Fam.

NÚM. 6. En Fam. *Cor múnđum créa in me, Déus: et spírítum réctum ínnova in viscéribus méis*. La primera part del vers, homorítmica i en LabM, es presenta amb la paraula *Deus*, que sembla una aclamació, sobreeixint per dalt en la tessitura i reforçada amb el silenci de les altres veus. Els vers es repeteix una segona menor ascendent i resol en FaM. Dos recursos subratllaran el text en la segona meitat del vers: el contrapunt ascendent a la paraula *spiritum*, i la seua resolució per intervals conjunts en Sibm en *rectum* que donarà pas a l'homorítmia final.

NÚM. 7. En FaM. *Rédde míhi laetítiam salutáris túi: et spírítu princípáli confírma me*. La primera part del vers és homorítmica. A la segona meitat, de nou la paraula *spiritu* es veu reforçada per l'elevació del contrapunt del Baix II, el Tenor II i el Tenor I, que resol en Solm. La segona part del text es repeteix en corxeres per a *et spiritu principali* de manera homofònica, repetint dues vegades la paraula *confirmame* amb una figuració de



en 3/4, i una sèrie de cadències que reforcen el text: VI-II-IV-V-IV-I-IV-V-I.

NÚM. 8: En Fam. *Líbera me de sanguínibus, Déus, Déus salútis méae: et exsultábit língua méa justítiam túam*. La primera part del vers és tractada de manera quasi homorítmica. La segona part s'inicia amb una proposta del Tenor I i del Tenor II que és contestada de manera fugada

amb els temes a dues veus i a distància de 3<sup>a</sup>, per a finalitzar de manera homorítmica amb les paraules *justitiam tuam* en Fam.

NÚM. 9. En Fam. *Quóniam si volússes sacrificium, dedíssem útique: holocáustis non delectáberis*. A tres veus, Tenor I, Baríton i Baix. Inicien la primera part del vers Tenor I i Baríton, de manera contrapuntística; el baix sorprén amb la seua entrada *sacrificium*, que contrasta amb la unificació rítmica de les paraules en les altres dues veus, portant-nos a un Fa per a totes les veus. Les paraules *holocaustis non delectaberis*, queden subratllades pel ritme harmònic, i el retard final.

NÚM. 10. En Fam. *Benígne fac, Dómine in bóna voluntáte túa Sion: ut aedificéntur múri Jerúsalem*. El plantejament inicial torna a ser de sumar el contrapunt canònic amb l'estil fugat mentre que Baix I i Tenor II per una part i Tenor I i Baix II per l'altra inicien les entrades amb el mateix material temàtic, tot es resol en la paraula *Domine*, que resol sobre V per a subratllar el text. El mateix tractament per a la resta del text de la primera part del vers, que ens porta a SolM. Des de do i sol en Baix I i II respectivament, inicia les paraules de la segona meitat del vers *ut aedificentur* que ascendeix fins al fa del Tenor I. En *muri*, repeteix la nota cada vegada, per reforçar la idea de solidesa que ens portarà a un final en mode major.



## PROFANES

### *En català*

És en aquest període, on trobem per primera vegada una harmonització, feta per Garcia Julbe, de cançons populars (tot i que està datada a Vinaròs, i en 1943): l'*Infant nat*, composta per a tiple, tenor, baríton i baix.

## PERDUDES

La majoria de les obres d'aquest període, s'han perdut. En tenim constància per fonts indirectes, com són els actes de la Capella de Música i la Schola cantorum, ressenyats en premsa local i el Butlletí Oficial del Bisbat.

És el cas de *Christus vincit*, a quatre veus, i *Estrella hermosa*, a tres veus:

*"Consagración de la Diócesis al Inmaculado Corazón de María*

[...]

*La parte musical corrió a cargo de la "Schola Cantorum" de nuestro Seminario, dirigida por el Rdo. Vicent Garcia, Maestro de Capilla de la Catedral. Cantaron: "Ave María" a cuatro voces, de Victoria; "Estrella hermosa", a tres voces, del propio Rdo. García; "Parce Domine" (gregoriano); "Tantum ergo", a tres voces, del P. Iruarrízaga; y Christus vincit", armonizado a cuatro voces por el Rdo. García[...]"<sup>26</sup>*

En el mateix cas, es troba la *Missa Paschalis*:

*"FUNCIONES RELIGIOSAS DE SEMANA SANTA EN LÉRIDA. [...] Obras de polifonía sacra que se interpretarán en la Santa Iglesia Catedral en las funciones*

*de Semana Santa y Pascua. [...] Domingo. Misa Paschalis  
(Kyrie y Gloria), V. García; [...] <sup>n27</sup>*

## 2.3. VALÈNCIA (1944-1949)

El pas de Vicent Garcia pel Corpus Christi de València va ser fonamental per a que poguera fer l'estudi i transcripció dels fons musicals d'aquesta capella, que ell tantes vegades ha exaltat<sup>(\*)</sup>.

D'aquesta època, podem datar i detallar totes i cadascuna de les obres que es troben en aquest arxiu, ja que ha sigut prèviament catalogat per Josep Climent.

### 2.3.1. Les obres

#### RELIGIOSES

##### *Misses*

En aquest període, Vicent Garcia compon dos ofertoris destinats als oficis de la Capella del Corpus Christi. Són *Dextera Domini* (1946), a quatre veus, i *Sacerdotes Domini* (1946), també a quatre veus. Aquestes obres segons testimoni oral de D. Emilio Messeguer, arxiver de la Capella del Corpus Christi i deixeble de Vicent Garcia, van ser composades per a la pressa de possessió del nou arquebisbe de València, Marcelino Olaechea (16 de juny de 1946)<sup>28</sup>.

---

<sup>(\*)</sup> Veure Notes biogràfiques.

## *Ofici de les hores*

### *Vespres*

Compostes per a quatre veus, el salm 111 *Beatus vir*, i el *Magníficat*<sup>29</sup> són les dues composicions d'aquesta hora canònica que trobem de Vicent Garcia.

### *Matines*

Per a aquesta hora de l'ofici, Vicent Garcia compon el responsori per al dissabte Sant *Plange*, a quatre veus.

### *Hores menors*

Les úniques composicions per a hores menors de Vicent Garcia daten d'aquest període: el primer salm *Mirabilia* i el tercer *Principes* per a la Nona.

### *Diverses en llatí*

El motet d'ordenació sacerdotal *Sacerdos et Pontifex* (1946), segons testimoni oral d'I. Riba, deixeble de Vicent Garcia, va ser

compost en una nit per encàrrec del Bisbe Moll per a la presa de possessió del nou Arquebisbe de València, Marcelino Olaechea.

Les composicions d'aquest períodes es completen amb dos himnes: *Gloria laus*, per al diumenge de rams, i *Pange lingua*, per a la festa del Corpus.

## PERDUDES

Tenim notícies que Vicent Garcia va compondre per a la presa de possessió de Vicente Enrique Tarancón com a bisbe a Borriana (La Plana Baixa), un *Te Deum*:

*“De la parte musical se encargaba mi compañero de seminario, entonces maestro de capilla del patriarca de Valencia, Vicent Garcia Julve, [...]. El compuso un tedéum para que se estrenase aquel día.”<sup>30</sup>*

### 2.3.2. Les obres a la Mare de Déu del Rosari de Vila-real.

La vinculació a l'Associació de la Mare de Déu del Rosari no podia quedar al marge de les composicions litúrgiques de Garcia Julbe. La direcció del cor durant quaranta anys, amb la recuperada *Missa del Roser* del mestre Romeu, no era un fet aïllat dins de la tasca compromesa d'un Mestre de Capella com Vicent Garcia. Per a les “Rosarieres”, i la seua festa, compon l' *Alleluia solemnitatis* (1946), l'antífona *¡María Salve!*, l'ofertori *Inme gratia* (1946), i el motet eucarístic *O salutaris*. En castellà, compon el motet *Misterios Gloriosos*, i tres *Ave Maries*.

## 2.4. TORTOSA (1949-1970)

El període de Tortosa, serà el més productiu musicalment. Vicent Garcia formarà una Schola cantorum que assolirà uns nivells musicals excel·lents i amb la qual podrà experimentar a diari les seues composicions. En la doble vessant de professor de gregorià a les classes del Seminari, i director de la Schola, queda garantida una formació musical sòlida dels cantants.

Però també serà el període en el qual les circumstàncies relegaran la seua tasca com a Mestre de Capella, com a compositor i com a director de la Schola. Un retir forçós que amb ell, aquestes funcions romandran només per a l'història de la Música Sagrada.

En agost de 1949, es dicta des de Roma el Document sobre l'ensenyament de la Música Sagrada als Seminaris<sup>31</sup>. Aquest document regula i promou aquest ensenyament als Seminaris.

En febrer de 1954, es publica la carta que Pius XII, a través del seu Prosecretari d'Estat, Monsenyor Montini, envia al Cardenal Pizzardo<sup>32</sup>, Prefecte de la Sagrada Congregació de Seminaris, amb motiu del cinquantenari del *Motu proprio* de Pius X. En aquesta carta, puntualitza certes normes ja enunciatades en edictes anteriors, insisteix sobretot en la importància de la formació dels *pueri cantores* i dels seminaristes i anima els seminaris a promoure a aquells que destaquen per les seues qualitats musicals:

*“Als joves dotats d'especial talent musical i destacats per la seua pietat litúrgica concediran els superiors dels seminaris les oportunes facilitats per a l'estudi científic del*

### III. L'OBRA

---

*cant sacre, i a aquest fi enviaran els millors a l'Institut Pontifici de Música Sacra, de Roma.*"<sup>33</sup>

Però és en desembre de 1955, quan Pius XII, exposa i ordena de nou els aspectes que envolten la Música Sagrada i la litúrgia<sup>34</sup>, en l'Encíclica *Musicae sacrae*. Molts aspectes són conservadors respecte a les premisses del *Motu proprio*, però altres, són realment innovadors:

*"Esperem així que les normes sàviament promulgades per Sant Pius X en aquell document que ell mateix va anomenar amb raó codi jurídic de la música sagrada queden de nou confirmades i inculcades, reben nova llum i es corroboren amb nous raonaments"*<sup>35</sup>

Segueix promovent el cant gregorià com a cant primer i preferible per a la litúrgia, sense deixar de banda la polifonia, admesa des dels seus inicis:

*"...l'ordenació de la música sagrada ha recorregut en el decurs dels segles un llarg camí, en el qual, encara que no sense lentitud i dificultat en molts casos, ha realitzat gradualment progressos continus: des de les senzilles i ingènues melodies gregorianes fins a les grandioses i magnífiques obres d'art, en les quals no sols la veu humana, sinó també l'orgue i els altres instruments afegien dignitat, ornament i prodigiosa riquesa. El progrés d'aquest art musical, alhora que demostra clarament quant s'ha preocupat l'Església de fer cada vegada més esplèndid i grat al poble cristià el culte diví, explica també, d'altra banda, com en més d'una ocasió l'Església mateixa ha hagut d'impedir que es passaren els justos límits i que, al compàs del vertader progrés, s'infiltrarà en la música sagrada, depravant-la, la qual cosa era profana i aliena al culte diví."*<sup>36</sup>

En un segon articulat, que titula Música i Església, promou una mena de manual d'estil per a la Música Sacra, tot i que segons afirma, no

és la intenció pròpia de l'edicte. Declara buida de fonament l'expressió "l'art per l'art":

*"també l'art i les obres artístiques han de jutjar-se per la seua conformitat a l'últim fi de l'home; i l'art certament ha de comptar-se entre les manifestacions més nobles de l'enginy humà, perquè tendeix a expressar amb obres humanes la infinita bellesa de Déu, de la qual és com un reflex. En conseqüència, el conegut criteri de "l'art per l'art" - amb el qual, en prescindir d'aquell fi que es troba imprès en tota criatura, s'afirma erròniament que l'art no té més lleis que les derivades de la seua pròpia naturalesa- o no té cap valor o infereix greu ofensa al mateix Déu, Creador i fi últim. "*<sup>37</sup>

En canvi, una novetat en el servei de la música religiosa és la permissibilitat cap a la "música religiosa" no llatina en cerimònies i actes no litúrgics dins i fora del temple:

*"Perquè les melodies dels dits cants, escrits amb freqüència en llengua vulgar, es graven en la memòria quasi sense cap esforç i treball, i a una amb la melodia s'imprimeixen en la ment la lletra i les idees que, repetides, arriben a ser millor compreses. [...]. Doncs si la música religiosa popular ajuda granment a l'apostolat catequístic, ha de cultivar-se i fomentar-se amb tota atenció. "*<sup>38</sup>

Aquesta novetat obri les portes a noves perspectives de composició:

*"I si, per a les festes recentment introduïdes s'hagueren de compondre nous cants, s'encarreguen d'això compositors ben acreditats que amb fidelitat observen les lleis pròpies del vertader cant gregorià, de manera que les noves composicions, per la seua força i la seua puresa, siguen dignes d'ajuntar-se amb les antigues. "*<sup>39</sup>



Però la major novetat correspon a l'ús dels instruments i a la participació dels cors als actes litúrgics. Admet, a més de l'orgue, el violí i els altres instruments d'arc, sense descartar tots aquells altres que no tinguen res de profà o indigne a la funció litúrgica<sup>40</sup>. Quant a les *schola cantorum*, dóna peu a interpretacions de cors mixtes, tot i que amb algunes reserves:

*“On no es poguera tindre una Schola cantorum o no es trobara competent nombre de Pueri cantors, es permet que tant els hòmens com les dones i les jóvens en lloc exclusivament dedicat a açò, fora del presbiteri, puguen cantar els textos litúrgics, sempre que els hòmens estiguen separats absolutament de les dones i jóvens, evitant tot inconvenient i gravant la consciència dels Ordinaris en aquesta matèria”<sup>41</sup>*

El document definitiu que desenvolupa els ja publicats per Pius XII és la Instrucció sobre la Música sagrada i la sagrada litúrgia segons la ment de les Cartes Encíclics *Musicae Sacrae disciplina* i *Mediator dei*<sup>42</sup>, promulgada en setembre de 1958.

Defineix, regula i normativitza tot el que s'entén com a “Música sagrada”. Dividit en tres capítols, el primer enuncia les Nocions Generals, sobre la Música Sagrada; el segon es refereix a les Normes Generals per a l'aplicació d'aquests tipus de Música Sagrada; i finalment, en el tercer i més llarg trobem reglamentades totes les expressions i manifestacions religioses on pot ser present la música.

En el primer capítol, hom defineix i diferencia entre el cant gregorià, la polifonia sagrada, la música sagrada moderna, la música sagrada per a orgue, el cant popular religiós i la música religiosa. Exposades les definicions de manera continuista, amb tot el que s'havia

promulgat des del *Motu proprio*, la principal innovació correspon a la Música Sagrada moderna, el cant popular religiós i la música religiosa, tot i que és reafirmació de l'Encíclica de 1955.

El segon capítol, titulat Normes Generals, explica, com ja hem dit, com i quan s'han d'usar aquests tipus de Música.

Les Normes Especials, articulades en el tercer capítol, estructuren i regulen el que és el grau de participació dels fidels, a més dels distints tipus de Missa i el ritus de cada part depenent si és cantada o resada. També es refereix a l'estructuració dels Oficis i de cadascun dels tipus de Música Sagrada segons on i quan s'han d'interpretar. Menció especial pel que suposa de canvi respecte a Encícliques anteriors, mereix l'apartat que regula l'ús dels instruments, i en particular dels instruments i màquines automàtiques.

Finalment, parla del grau de responsabilitat i formació de tots els participants en la litúrgia i la musica sagrada, des dels compositors, fins als intèrprets, passant pels organistes, directors de cor i cantors. Referent a aquests últims, es reafirma en la possibilitat que hi haja cors mixts

La dècada de 1950 a 1960 és d'assoliment per una banda i de progrés per l'altra pel que fa a la Música Sagrada. Aquestes novetats no faran més que animar l'esperit de composició de Vicent Garcia, i hi podem veure moltes de les apostes que ja trobem a les seues obres.

Però seran els esdeveniments de la dècada de 1960 a 1970 els que més sacsejaran una vida com la de Vicent Garcia, només viscuda per a la Música litúrgica. Amb impotència total, veurà transformacions molt profundes que buidaran de sentit la seua tasca, el portaran a una separació

irremeiable d'aquesta, única i exclusiva, finalitat de les seues composicions: embellir la funció litúrgica.

El Concili Vaticà II i la reforma de la litúrgia i la Música Sagrada, la segregació de la diòcesi de Tortosa i la creació de la de Sogorb-Castelló, la crisi vocacional de sacerdots i la nova Llei d'Educació de l'any 1970, són fets que, un darrere l'altre, van marginant el paper de l'antic Mestre de Capella, cap a funcions més a l'abast d'una nova societat.

El Concili Vaticà II enceta una nova etapa per a la música a la litúrgia. Obri les portes pràcticament a tot element que no siga indecorós o impropï per a les funcions litúrgiques; en qualsevol cas, deixa les decisions per a les autoritats competents en cada cas, és a dir, bisbats, conferències episcopals i, fins i tot, les mateixes diòcesis<sup>43</sup>.

No podem veure en la permissibilitat de la interpretació amb instruments, o en el cant dels cors mixts, o fins i tot en les opcions d'incloure la llengua vernacle, la caiguda del Benefici de Mestre de Capella com l'hem conegut. En altres confessions, aquests elements s'han donat sistemàticament i no han sigut motiu de canvis tan extrems.

Però encadenat amb el que promou el Concili, trobem un descens de les vocacions a Espanya. La necessitat d'un canvi es beneficiarà precisament de la delegació de competències que deixa en alguns aspectes com la música, el Concili Vaticà II.

A Tortosa el problema dels descens de les vocacions agrupa l'ingrés de nous seminaristes i la segregació de la de Tortosa i la creació de la de Sogorb-Castelló<sup>44</sup>. Indirectament, i en la mateixa línia, l'augment

de secularitzacions a finals dels anys 60, també contribueix a l'esperit de canvi que es gesta aleshores en la societat espanyola.

Finalment, la nova Llei d'Educació de 1970 transforma també la funcionalitat i els ensenyaments als seminaris, entre els quals hi ha la música, que, materialment, desapareix.

Així, Vicent Garcia es queda sense vincles que puguen unir la seua tasca compositora amb els transmissors (*schola cantorum*) ni receptors (participants de la litúrgia).

### 2.4.1. Les obres

#### RELIGIOSES

##### *Misses*

Al 1950, i per a la festa de Sant Tomàs al Seminari, compon la *Missa in laudibus*, en LaM per a tiple, tenor I i II, i baix, i acompanyament d'orgue. Composta de Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus i Agnus.

*Kyrie*. Inicia l'orgue quatre compassos en estil fugat amb un pedal de dominant que anuncia el tractament de l'entrada del subjecte vocal amb el *Kyrie* al tenor I. El tenor II entra amb la resposta de tònica que és imitada de forma canònica pel tiple i el baix, per a trobar-se al final homorítmic de l'*eleisón* en l'acord de dominant. El *Christe*, iniciat amb la dominant acabada de deixar, entra acompanyat del tenor II a mode de *cantus firmus*, i l'entrada en cànon imitatiu del tenor I. El tiple s'inicia

amb el segon *Christe* de les altres veus, imitant la proposta inicial, passant-nos per SiM-SolM-FaM, per a tornar a la dominant. De nou el *Kyrie* s'inicia contrapasant la tònica del tiple i el tenor I, que són imitats a la 5<sup>a</sup> pel baix i el tenor II respectivament. El melisma final del tiple contrasta amb el moviment rítmic i harmònic de les altres veus que s'aboquen a la tònica final.

El *Gloria*, és introduït amb un pedal de tres compassos de l'orgue sobre la dominant, amb prou de moviment harmònic que contrastarà amb l'homorítmia i la verticalitat de l'entrada de les veus. Després del solo en Fa#m del baix en *Gratias agimus*, torna a utilitzar el recurs del parell de veus oposades que són imitades cadascuna per les altres veus en les entrades dels versos *Domine Deus* i *Qui tollis*, sempre combinant dominant i tònica. Torna a utilitzar el motiu de l'entrada amb l'orgue que ens porta a la verticalitat del vers *Quoniam tu solus* que ens aboca al Fa#m del final d'*Altíssimus*. De nou l'orgue amb l'acord dissonant del principi ara sobre el *la*, ens torna a LaM coronat amb un Amén amb dinamisme rítmic envoltat per l'estil fugat de les veus.

El *Credo* és el primer compost per Vicent Garcia. Comença de manera homorítmica per a subratllar el text *Patrem omnipotentem*, per a continuar amb contrapunt. El passatge homofònic *Et in unum Dominum Jesuchristum Filium Dei unigenitum*, subratlla no sols el text sinó la declaració de Fe de Nicea. Segueix alternant passatges en contrapunt i homorítmia, remarcant el text en ocasions destacades com el descens melòdic en *descendit*, i immediatament l'ascensió en *de caelis*. El *crucifixus*, s'inicia amb un tema de gran profunditat iniciat pel baix en el relatiu menor (Fa#m) de la tonalitat principal. A continuació, segueix l'homofonia de *Et resurrexit*. Una altra vegada queda subratllat el text

en *et ascendit*, per l'ascensió de les veus, i l'acord de SolM. Continua amb el contrapunt i l'homorítmia, que ens acosta al passatge en Lam *Et unam Sanctam*, que finalitza amb una cadència plagal. Tot aquest passatge el subratlla l'orgue amb els graus tonals i modals en figuració de blanca-negra. Continua el contrapunt afegit a l'homorítmia, fins a la resolució de l'*Amen* en LaM.

El *Sanctus* comença amb la introducció de l'orgue, seguida immediatament pel material temàtic a la veu del tenor I en la dominant i contestat en estil fugat pel baix a la tònica i paral·lelament i de manera canònica amb les respectives veus de tenor II i tiple. Una vegada més utilitza aquest recurs, combinant-lo amb l'*homofonia*.

El *Benedictus*, a tres veus, utilitza també el contrapunt canònic amb l'estil fugat a la 5<sup>a</sup>.

L'*Agnus*, en Lam, s'inicia amb el primer vers en el tiple, que avança un material melòdic que desenvoluparan les altres veus de manera fugada i que condueix fins a un SolM. L'enllaç de l'orgue amb el segon *Agnus*, homofònic i en DoM, ens porta a l'altre *miserere* que rep el mateix tractament fugat que el primer. La tercera intervenció de l'orgue ens passa per un Solm fins a trobar-nos amb l'últim *Agnus* en FaM que ens porta immediatament a la tonalitat de Lam, subratllada harmònicament pels últims compassos que resolen en el mode major.

Al 1959, i amb motiu del VIII Aniversari de la Instal·lació del Santíssim Sacrament al Seminari Diocesà de Tortosa, estrena la *Missa jubilaris*. D'aquest fet ens ha quedat constància per l'estampa commemorativa que es va fer en aquella ocasió:

### III. L'OBRA

---

“VIII ANIVERSARIO DE LA INSTALACIÓN DE LA INSTALACIÓN DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO EN EL SEMINARIO DIOCESANO DE LA ASUNCIÓN · DOMINGO, 15 DE NOVIEMBRE DE 1959.

8h., **Misa de Comunió**n, que celebrarà el M. Iltre. Sr. Lic. D. Ovidio Tobías Esteller. · 10'30 h., **Misa solemne**, con asistencia del Rvdmo. Prelado, que celebrarà el M. Iltre. Sr. Lic. D. Aurelio Querol Lor, Rector del Seminario. Orador sagrado, Rdo. Sr. D. Enrique Curto Baiges, Cura Arcipreste de Mora de Ebro. Estreno de la «Misa Jubilaris», a 6 v.m. y órgano, del M. Iltre. Sr. D. Vicent Garcia Julbe. Credo de la «Misa del Papa Marcello», de Palestrina. **Procesió**n eucarística, oficiando el Excmo. Y Rvdmo. Prelado, Dr. D. Manuel Moll y Salord. «Haec est dies», a 5 v.m., coro y solo, de J. Peris. · 4'30 h., **Vísperas solemnes**, asistiendo el Rvdmo. Prelado, oficiadas pro el Ilmo. Sr. D. Joaquín Blanch Sala, Vicario General del Obispado.”<sup>45</sup>

De l'estrena, es fa ressò la revista Surco:

"[...]el M. I. Sr. D. Vicent Garcia Julbe y su Schola Cantorum, superándose incansablemente este año al estrenar su brillante Misa Jubilaris, a 6 v.m.; [...]"<sup>46</sup>

Tot i que l'obra va ser estrenada a Tortosa, ens consta per testimoni oral dels seus deixebles que la intencionalitat de la mateixa, era per a enaltir els actes del VII Cinquantenari de la relíquia de Sant Sebastià a Vinaròs, a l'any següent<sup>47</sup>.

Aquesta obra pot ser la més completa. Cal destacar-hi el tractament cuidat de l'aspecte formal. L'aspecte harmònic és en ocasions atrevit amb la utilització de sèries d'acords de 7<sup>a</sup> o 9<sup>a</sup> o bé retards múltiples. L'aspecte rítmic, amb canvis de compàs, ajuda les entrades de les veus i el text.

*Kyrie*. En ReM. (ABA). Introducció a càrrec de l'orgue que prepara el material melòdic i harmònic que desenvoluparà després. Les veus inicien el *Kyrie* de manera contrapuntística en ReM, duplicant la veu baríton i baix i deixant-nos en la dominant, que a través del Fa#, ens porta a un *Christe* en Sim. Aquest queda com un desenvolupament (B) i rep el mateix tractament contrapuntístic que el *Kyrie*. Resolt el *Christe* en SiM, l'orgue ens porta a la reexposició exacta del *Kyrie* (A), aquesta vegada resolt a la tònica, amb una coda de l'orgue que recorda la seua introducció.

*Gloria*. En ReM. Les veus s'inicien de manera vertical i homorítmica en el vers *Et in terra pax*. El *laudate*, iniciat pel baríton com si fos una aclamació, és contestat per les altres veus de manera contrapuntística fins a la resolució en SiM del *benedicimus te*, que enllaça en l'*adoramus te* en Mim sense orgue i homorítmic. Es trenca la verticalitat i l'homorítmia amb una figuració dinàmica en el contrapunt del *glorificamus te*, en Sim. A través de dos compassos de l'orgue ens passa a Rem del *gratias agimus* que recupera la verticalitat. Ara en Sim, el *Domine Deus* adquireix un gran dinamisme iniciat en el II grau en menor i de manera contrapuntística. Ens sorprén un Solm en el *Deus Pater* que inicia un passatge de gran moviment harmònic, que ens porta fins a Mib amb la 6<sup>a</sup> alterada i que ens torna finalment a ReM. Aquesta estabilitat quedarà ara reafirmada pel ritme vertical de les veus en la seua tonalitat principal. De nou el contrapunt fa la seua aparició en el *Jesuchriste*, i dona pas a l'homorítmia i la verticalitat del *Domine Deus agnus Dei* que resol en SiM. El contrast de l'acord de Rem i el contrapunt en Solm de *qui tollis*, ve subratllat per l'absència de l'orgue, que quant entra, ho fa per a remarcar l'harmonia del *miserere*. Un



contrapunt estabilitza el *qui tollis* i enllaça amb la verticalitat de gran tensió harmònica de *suscipe*, amb els acords de disminüida. El *qui sedes*, en Rem i homorítmic, torna l'estabilitat a FaM. De nou el contrapunt s'inicia amb el *miserere* en Mib i la 7<sup>a</sup>, que aboquen a LaM. L'entrada de l'orgue en el *quoniam*, vertical i homorítmica, reexposa el motiu inicial fins al *cum santo spiritu*, que tornarà al Mim. El melismàtic *amen*, recuperarà el ReM.

*Credo*. En LabM. S'inicia de manera vertical i homofònica, mantenint la tonalitat fins al DoM que ens porta a la dominant. Les veus soles en 4/4 del *Et in Unum Dominum* en MibM ens condueixen de nou a DoM, que enllaça en dos compassos de l'orgue en què un do en la mà dreta ens aventura des del FaM-Do7-SibM-FaM, creant una 9<sup>a</sup> sobre el Sib fins al *Et ex Patre* en FaM, que estabilitzarà harmònicament el vers. Un canvi a 6/8 i a SolM, subratllarà la idea del text *Deum de Deo, lumen de lumine* que modularà cap a Fam, entrant una altra vegada en una fase d'instabilitat harmònica pels acords menors amb 7<sup>a</sup> i la inserció d'un compàs de 9/8 abans del final del vers, resolt en SolM. El següent vers, s'inicia en MibM per a dur-nos immediatament a Sib, i FaM en l'orgue amb l'exposició des del baix fins al tiple en contrapunt i d'ací a un altre passatge de gran moviment harmònic, resolt en SiM per les veus. L'orgue resol l'enllaç i retorna a la tonalitat inicial amb la reexposició de tot l'esquema melòdic i harmònic del primer vers, tot i que la figuració s'adapta a la nova estructura sil·làbica del text. Una vegada més, el recurs melòdic utilitzat als dos últims compassos d'aquest vers subratllarà el text *descendit de caelis*. La introducció del vers *et incarnatus*, a càrrec de l'orgue, que articula un acord amb 6<sup>a</sup> i 9<sup>a</sup>, ens aboca en un nou passatge de gran instabilitat harmònica i rítmica, ara prescindint de l'orgue.

El *crucifixus*, en Labm, presenta homorítmia i verticalitat amb un moviment harmònic ple de dissonàncies que subratllen el dramatisme de les paraules *passus et sepultus est*, que ens porten a un fosc Rem. En contrast, el *resurrexit* torna a SolM en 6/8 amb la mateixa proposta melòdica, harmònica i rítmica que la utilitzada en *Deum de Deo*, resol ara en Sibm i en un final en 3/8. El vers *cujus regni*, és homofònic i melòdicament modal per a subratllar el text, cosa que es reafirma amb les dissonàncies de l'orgue sobre la paraula *finis*, que resol en un sorprenent DoM. De nou en LabM, l'orgue s'iniciarà en el II grau per a donar entrada a les veus en la dominant en el passatge *et in spiritum*, on els tiples queden callats. El passatge es repeteix amb la mateixa música per al següent vers *Quicum patre*. Dos compassos amb acords de 9<sup>a</sup> ens introdueixen en l'homorítmia del passatge en SibM que subratlla ara el text *et unam, Sanctam* que acaba en DobM. Un acord de l'orgue ens modula al Rem del *confiteor* en 6/8 que presenta una figuració molt dinàmica ajudada per l'articulació dels arpegis de l'orgue, que ens torna al DobM. El vers *et expecto*, s'inicia de nou en la tonalitat de LabM, tot i que és atacat en el IV grau i de manera homofònica. Amb els melismes del vers *et vitam* ens prepara per a un *amen* amb gran moviment melòdic i harmònic que resol en RebM.

*Sanctus*. En ReM. Tiple, alt i tenor I, exposen d'una manera solemne i en I el primer *Sanctus*, que és contestat superposant-se i en forma d'eco pel tenor II, baríton i baix. Es torna repetir en Mim el segon *Sanctus* i en el relatiu menor de la tonalitat inicial el tercer *Sanctus*. El mateix disseny es reitera en el *Dominus Deus* ara de manera cadencial en V-I. Un disseny rítmic, ara en 3/4, contrapuntístic es mantindrà fins al *gloria tua*, que presenta gran activitat harmònica; repeteix el passatge en

el IV grau en menor que resol en I. El tractament de les veus en *Hosanna* és el mateix que al principi i deriva a Sim. La segona part del vers, *in excelsis*, es repeteix en ReM, ara en forma contrapuntística en totes les veus, i que acaba en una cadència de IV grau en menor i I grau.

*Benedictus*. En ReM, per a tenor I, tenor II i baríton i baix. Quatre compassos de l'orgue preparen el material vocal contrapuntístic, a capella, amb una melodia senzilla i clara; sols trobarem l'acompanyament de l'orgue per recolzar la bellesa de les veus. Amb una petita incursió harmònica a FaM i Rebm en *qui venit*, que és reconduït a través de DoM i MiM cap a la dominant per a poder enllaçar de nou amb l'*Hosanna*.

*Agnus*. En ReM. Iniciat de manera homorítmica, ens deixa a la dominant en *peccata mundi*. Segueix en Solm el *miserere* en contrapunt que ens torna a la dominant de la tonalitat inicial per a repetir tot el passatge des del principi. El tercer *agnus* rep el mateix tractament, fins i tot repetint per a les mateixes paraules *agnus dei* la mateixa música, que desemboca als quatre últims compassos del *nobis pacem* amb el moviment harmònic final FaM-Dom-ReM-Solm-ReM que corona tota la missa.

A més de les dues misses compon diversos ofertoris. L'ofertori *Domine Deus* va estar composta i estrenada per a la Missa de benedicció de l'Església del Seminari, el 12 d'Octubre de 1955<sup>48</sup>. L'*Ofertorio para la misa de un martir*, composta per a la festa de la Immaculada de l'any 1959, va ser estrenada pel cor parroquial de l'Arxiprestal de Vinaròs. És significativa la vinculació d'aquesta obra amb la clausura en juliol del

mateix any del procés informatiu sobre la fama de Martiri de Sacerdots Operaris, de la qual Vicent Garcia és jutge adjunt i substitut<sup>49</sup>.

### ***Ofici de les hores***

#### *Vespres*

El *Salm 150* per a 4 veus iguals i acompanyament d'orgue va ser compost el 1950 segons consta en la ressenya al final de la partitura. D'aquest mateix any és el *Magnificat*<sup>(\*)</sup> en Mib que compon i estrena a Tortosa amb motiu de la definició del Dogma de l'Assumpció, tal com ressenya el butlletí *Surco*:

*"[...] Los del [Seminario] Mayor, hasta su Misa cantada hicieron coincidir cronológicamente con la del Sumo Pontífice. Ya hubo la víspera Velada Literario-musical y además hora Santa y en ella estreno de un espléndido "Magnificat" a cuatro voces, del M. Ite. Sr. D. Vicent Garcia, Profesor y Director de la "Schola" del Seminario.[...]"<sup>50</sup>*

Aquesta obra presenta combinacions d'homofonia amb homorítmia, joc homofònic de parelles de veus, paral·lelisme i moviments contraris en les veus als episodis harmònics. Els passatges sense orgue adquireixen una textura lleugera subratllada per cadències harmòniques rellevants. La figuració de l'orgue contrasta en ocasions per la intervenció de les veus soles. Comença a utilitzar de manera discreta la dissonància per a produir efectes coloristes i sobre tot solemnes. El text

---

<sup>(\*)</sup> Nosaltres l'hem catalogat com Magnificat (2), per a diferenciar-lo del compost a València.

queda en ocasions subratllat per la musica, com quan queden les veus soles, sobretot a la frase *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*, en Dom. Soltadament sona de nou el principi amb les paraules *Sicut erat in principio*, per a acabar en un final en MibM.

#### *Antífones a la Mare de Déu*

El motet *¡Maria, Salve!*, a 4 veus iguals, és l'única antífona mariana de Vicent Garcia. Segurament composta per a la Congregació de la Mare de Déu del Roser de Vila-real.

#### *Diverses en llatí*

L'obra més nombrosa en aquest període és la que Pius XII anomena com a «música religiosa». Per la intenció de l'autor, per l'argument i el fi de l'obra, pretenen expressar sentiments de pietat i religió, però en no estar destinades al culte diví i tindre un caràcter més lliure, no són admeses als actes litúrgics<sup>51</sup>.

L'ofertori *Justus ut palma*, per a 4 veus iguals, va ser compost per a la festa de Sant Tomàs d'Aquino de l'any 1950 junt amb la *Missa in laudibus*. Per a l'any següent i amb motiu de la instal·lació del Santíssim Sacrament de l'altar al nou Seminari, Vicent Garcia compon un *Te deum laudamus*:

*"EL DIA 9 DEL PASADO OCTUBRE SE CONGREGÓ EN EL SEMINARIO NUEVO, A LOS PIES DE JESUCRISTO SACRAMENTADO JUNTAMENTE CON EL PRELADO DE LA DIÓCESIS, TODO EL CLERO Y LOS SEMINARISTAS, EN INOLVIDABLE JORNADA. Se instaló el Santísimo Sacramento del altar, se canto el Te Deum de acción de gracias por la inauguración parcial del*

*nuevo Seminario, y se consagró el edificio a Jesucristo Sumo y Eterno Sacerdote / [...] / La "Schola" dirigida personalmente por el Mtro García Julbe, Canónigo Prefecto de Música Sacra, estrenó un "Te Deum" del mismo autor y cantó admirablemente en los diversos actos de tan inolvidable día.*"<sup>52</sup>

*Te Deum laudamus.* (LU: 1832, Tonis solemnis). En Lam

En aquesta obra (LU: 1832, *Tonis solemnis*), en Lam alterna la seqüència gregoriana en els versos senars amb l'harmonització de material original en els parells.

Vers 2: *Te aetérnum Pátrem ómnis térra venerátur*, l'homorítmia sumada al contrapunt imitatiu per parelles de veus.

Vers 4: *Tibi Chérubim et Séraphim incessábili vóce proclámant*, està presentat en contrapunt canònic.

Vers 6: *Sanctus*, el Baix I utilitza el material gregorià, tractant les altres veus amb contrapunt imitatiu de manera estricta, a la 4<sup>a</sup> en el Tenor I.

Vers 8: *Pléni sunt caéli et térra majestátis glóriæ túæ*, és homorítmic, i destaca el melisma en *térra*.

Vers 10: *Te Prophetárum laudábilis númerus*, està en estil fugat emparellant les veus Tenor I i II, i Baix I i II, amb un final en LaM.

Vers 12: *Te per órbe[m] terrárum sáncta confitétur Ecclesia*, és quasi homorítmic.

### III. L'OBRA

---

Vers 14: *Venerándum túum vérum, et únicum Fílium*. Trobem ara el contrast del contrapunt imitatiu amb l'homorítmia que subratlla la segona meitat del vers.

Vers 16: *Tu Rex glóriae, Chríste* . De nou apareix l'homorítmia.

Vers 18: *Tu ad liberándum susceptúrus hóminem, non horruísti Vírginis úterum*. Estil fugat al principi en les veus Tenor II i Tenor I. El Baix I i Baix II entren a l'uníson imitant la proposta inicial. Tot el vers té una figuració molt dinàmica.

Vers 20: *Tu ad dèxteram Déi sédes, in glória Pátris*. Contrapunt per veus aparellades. Gran moviment a la figuració.

Vers 22: *Te ergo quaésumus, túis fámulis súbveni, quos pretiósó sáanguine redemísti*. Amb tres solistes i cor, que es contesten de manera antifonal.

Vers 24: *Sálvum fac pópulum túum Dómine, et bénedic hereditati tuae*. En forma canònica.

Vers 26: *Per síngulos díes, benedícimus te*. Verticalitat.

Vers 28: *Dignére Dómine díe isto sine peccáto nos custodíre*.  
Contrapuntístic

Vers 30: *Fíat misericórdia túa Dómine super nos, quemádmódum sperávimus in te*. A dos cors, antifonal.

El 1954 es commemoren els cent anys de la definició del Dogma de la Immaculada, i per a l'ocasió Garcia Julbe compon el motet *Tota pulchra*, a 6 veus (dos cors), en SolM:

*"El M.ltre. Sr. D. Vicent Garcia Julbe estrenó en honor de la Inmaculada un hermoso Tota Pulchra, a 6 v.m.[...]."*<sup>53</sup>

En aquesta obra trobem un tractament antifonal de les veus, ja que alternen les contestacions en forma d'eco per part del segon cor en alguns casos i a l'inrevés en altres. Se succeeixen l'homorítmia vertical amb el contrapunt imitatiu. El contrast d'aquests dos recursos està tan ben tractat, que l'equilibri harmònic, rítmic i melòdic és el fil conductor de tota l'obra.

En 1955, i amb motiu de la consagració de l'Església del Seminari, Vicent Garcia, compon la cantata *In dedicatione Ecclesiae*, tot i que va ser estrenada abans de la dita consagració:

*"La Cantata, a punto / La Schola Cantorum del Seminario ya ha estrenado privadamente una cantata a 4 v.m. y piano y armonio, con un fragmento central de música litúrgica, compuesta por el Canónigo Prefecto de Música Sacra, M. Iltre. Sr. D. Vicente Garcia Julbe para el día de la Jornada Sacerdotal.[...]."*<sup>54</sup>

Encara que l'estrena oficial va ser el 15 d'Octubre del mateix any:

*"Recuerdos de la fiesta / Como recuerdo del fausto acontecimiento de la inauguración de la iglesia, el M. Iltre. Sr. D. Vicente Garcia Julbe compuso una inspirada Cantata a 4 v.m., In dedicationes Ecclesiae,[...]."*<sup>55</sup>

De fet, la part I. *Erexit Jacob* de la Cantata, la trobem com a interpretació independent i apart en moltes ocasions, tal i com va ocórrer la primera vegada:



### III. L'OBRA

---

"[...] *La primera Misa / El Rvdmo. Prelado celebró seguidamente la primera Misa en el altar mayor de la iglesia del nuevo Seminario, estrenándose por parte de la Schola los motetes Domine Deus, in simplicitate, a 4 v.m. i Erexit Jacob, a 3 v.m. i órgano, de V. García Julbe*"<sup>56</sup>

Aquesta obra és la que presenta un plantejament més escolàstic en l'aspecte formal, sobre tot per la fuga final.

*Cantate Domino.* En LabM. Després de la introducció de l'orgue i el piano s'inicia el tema en el tiple en estil contrapuntístic; les entrades remarquen cada vegada els mots *canticum novum*. Tot està acompanyat pels arpegis de la mà dreta i el baix octavat de l'esquerra en el piano i l'orgue. Les veus són conduïdes a l'acord de tònica i a l'homorítmia de *quia mirabilia*.

*Erexit Jacob.* En Fam, a tres veus. La conducció de les veus en aquesta part és totalment homorítmica.

*O quam mentuendus.* En Solm. S'inicia amb l'arpegi de tònica en semicorxeres amb una figuració que li donarà un moviment rítmic i harmònic que contrastarà amb la verticalitat i homorítmia de les veus. Amb una forma AA' (A'=A amb acompanyament d'orgue), destaquen les entrades desplaçades de les veus respecte a l'acompanyament que planteja al principi.

*Domus mea.* En Fam. Comencen els tiples com una aclamació sostinguda per un acord de 9<sup>a</sup> que aboca a Dom i que resol en el Fam. La verticalitat i l'homorítmia del següent passatge amb el suport acordal del piano i l'orgue s'aniran intercalant amb les aclamacions dels tiples i el contrast de moviment harmònic-estabilitat rítmica *versus* estabilitat

harmònica-estabilitat rítmica. Camí del final, ens trobem les modulacions amb dominant de dominant Re<sub>b</sub>M-Sol<sup>7</sup>-Dom-D<sup>7</sup>-Fam.

*Laetatus sum*. En Sibm. Aquesta part és una fuga a quatre veus. El subjecte, iniciat en la dominant en el baix, és contestat pel tenor en la tònica. Aquesta proposta es repeteix en el contralt i el tiple respectivament. Per parelles de veus a l'octava s'inicia un episodi en què l'orgue i el piano porten ara el subjecte i el contrasubjecte, abocant-nos a una sèrie de *strettos* que reexposen la proposta del *laetatus* inicial. Modulant ara a SibM al vers *In domum Domini ibimus*, ens porta a una homorítmia en les veus trencada per la figuració de l'orgue, que li dona un caràcter remarcant (corxera amb punt-semicorxera). Una última aclamació del tiple que aboca a ReM condueix de nou a un passatge on la verticalitat i ritme estable de les veus és contraposada de nou amb la figuració de l'orgue que es resol en un solemne acord de tònica, mentre que el piano presenta el cap del subjecte i contrasubjecte amb quatre entrades fugades però en sentit descendent.

El 1956 i amb motiu de la Missa homenatge a Pius XII al Seminari de Tortosa, la Schola cantorum estrena el *Tu es Petrus*<sup>(\*)</sup>.

El 1961 compon el *Salm 49* i el *Salm 46*, tots dos per a 4 veus mixtes i orgue. El 1962 i amb motiu de les noces d'or sacerdotals del

---

<sup>(\*)</sup> L'autoria d'aquesta obra no queda clara, ja que la ressenya que trobem al Butlletí Oficial del Bisbat de Tortosa, l'atribueix a T. L. Victoria (*Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 3. Any XCVII. 15/3/1956. p.63-65).

bisbe Moll, estrena el motet *Oremus pro antístite nostro Emmanuelle* i el *Te Deum* per a 6 veus mixtes i orgue:

*"Con motivo de las Bodas de Plata Episcopales del Excmo. Sr. D. Manuel Moll y Salord, el ilustre vinarocense y Prefecto de Música Sacra y Canónigo de la Sta. Catedral Basílica de Tortosa, Dr.D. Vicent Garcia Julve, ha estrenado dos composiciones polifónicas a 6 voces mixtas y órgano: «Te Deum» y motete «Oremus pro Antístite nostro Emmanuelle». Ambas piezas bellísimas y maravillosas, exponente irrefutable de la capacidad y maestría de nuestro querido paisano."<sup>57</sup>*

D'aquesta mateixa època és l'introit *Tu es sacerdos*<sup>(\*)</sup> i els motets eucarístics *Bone pastor*, *O salutaris* i *Tantum ergo*, així com l'himne *Gloria Laus*.

#### ***Diverses en castellà***

Les composicions religioses es completen amb l'obra en llengua castellana. La majoria són motets: *A creer debemos* (1954), per a 4 veus iguals, *Misterios gloriosos* a tres veus i orgue, *Oración* per a cor homofònic i orgue, i el càntic eucarístic *Coronilla sacerdotal*.

Significatives són les tres *Ave Maries* per a 4 veus mixtes i acompanyament d'orgue, compostes per a l'Associació de la Mare de Déu del Roser de Vila-real.

---

<sup>(\*)</sup>Nosaltres la hem catalogat com *Tu es sacerdos (1)*, per a diferenciar-la del *Tu es sacerdos (2)* que és un arranjament de l'obra de Desmett.

Tanquen aquest grup d'obres el *Salmo 99* per a 3 veus iguals i orgue, i els himnes *Salmo 18* (que subtitula com «*himno latrèutic*»<sup>(\*)</sup> a *Dios creador y legislador*) i l'*Himno a San Luis Gonzague* que suposem que va compondre per al concert de la Schola cantorum a Almassora, amb motiu de les noces de diamant de la «Congregació dels Lluï sos»<sup>58</sup>.

## PROFANES

### *En català*

Les harmonitzacions de cançons populars catalanes comencen a estar presents en l'obra de Vicent Garcia: *A la serra de la ermita*, *El desembre congelat* (1952), i *Cançó de Batre* (195?) són obres que han quedat com a repertori habitual de les corals de Castelló.

### *En gallec*

Interessant es l'herència replegada de la seua etapa gallega. Les cançons *Ay la la* (1951), *Canto del pandeiro*, i *Fala de ben baixo* (1952) són bona prova del fet.

---

<sup>(\*)</sup>Latrèutic: Es diu del culte donat a Déu per ser Déu.

### *En castellà*

El conjunt d'harmonitzacions de cançons profanes es completa amb les cançons en llengua castellana *Molinera* (ca. 1951), *Don Bueso* (ca. 1954), *De los álamos*, *Ah de la centinela* i *Tres hojitas madre*.

### ARRANJAMENTS

Els arranjaments ens serveixen per a estimar el grau de dificultats i la recepció del tipus d'obres al qual podia fer front la *Schola cantorum* amb Garcia Julbe. D'aquestes obres hem pogut tindre constància o bé per les ressenyes en premsa o per les partitures trobades, o bé en algun cas pel testimoni oral d'algun dels seus deixebles, però sobre tot pels programes de concert o de Setmana Santa de la Schola cantorum.

Menció especial hem de fer a l'estrena d'una selecció de la cantata *l'Atlántida* de M. de Falla el mateix any (1962) de l'estrena al Liceu de Barcelona:

*Els qui érem aleshores membres de la Schola Cantorum del Seminari tenim el goig i l'orgull d'haver estrenat gairebé totes les obres originals del nostre estimat Mestre i Director, Mn. Vicent Garcia Julbe i, a més, el privilegi d'haver estrenat, al Seminari, el mateix any que s'estrenà al Liceu de Barcelona, una selecció de la cantata escènica «L'Atlántida».<sup>59</sup>*

## PERDUDES

En capítol d'obres perdudes, hem de ressenyar *Caesarea philippi* (ca.1958), que trobem ressenyada en una estampa commemorativa de la festa de l'Assumpció de l'any 1958:

*“Actos religiosos*  
[...]  
*Acto literario musical. A las 18 h.*  
[...]  
*CAESAREA PHILIPPI. 4 v.m., sólo y órgano. García*  
*Julbe.”<sup>60</sup>*

### 2.5. VINARÒS (1970-1977)

Retirat al seu Vinaròs natal, Vicent Garcia deixa de banda la composició per reprendre la tasca musicològica. Els anys 70 els dedica a transcriure la Música Xacobeia del segle XVII, de la Catedral de Santiago.

Durant els 80, la llavor plantada al seminari comença a florir i el moviment coral a la província de Castelló, de mans dels seus deixebles de Tortosa, comença a escampar-se de manera progressiva. Vicent Garcia troba en aquestes manifestacions corals un nou sentit a la tasca de compositor, i li evoquen uns moments i unes situacions que ja no tornaran. Les seues paraules van més enllà del fet mateix: «La polifonía se ha refugiado en las grandes salas de conciertos»<sup>61</sup>.

Vicent Garcia orienta la seua tasca compositora, els últims anys, cap a les melodies populars de Vinaròs i alguna que altra composició de caràcter religiós per a les corals que passen el seu nom i les seues obres. Hem volgut continuar amb la mateixa classificació feta de manera sistemàtica en els altres períodes per mantenir una coherència entre tots, tot i que en aquest resulta forçada, ja que l'única destinació de les composicions és el concert, i no la funció litúrgica.

#### 2.5.1. Les obres

##### RELIGIOSES

##### *Ofici de les hores*

##### *Matines*

L'única obra llatina d'aquest període últim és el *Tríptico responsorial* (ca.1984), composta expressament per a la Coral Vicent Ripollés. Basada en temes de T.L. de Victoria, es compon de tres responsoris: *Prendimiento (Tradiderunt)*, *Tinieblas (Tenebrae)* i *Muere el Justo (ecce quomodo moritur)*.

*Tradiderunt*. En aquesta obra utilitza els recursos de la veu sense entonació. Amb una aclamació inicial en **ff**, que combina el diàleg del tenor i el baix amb l'assemblea, en una proposta que representa perfectament la multitud exaltada. A continuació el baríton inicia el dramàtic cant del responsori *tradiderunt me*, mentre el cor subratlla amb boca callada el lament. De sobte, canvia la figuració i el tempo que

subratlla el caràcter d'esperança del text *Venite mitamus*. Després d'aquest passatge tan intens, tornen dos compassos a boca tancada del cor que ens introdueixen en el lirisme del responsori per part del baríton. El final, sense deixar acabar el lament, es trencat de nou per la multitud *in crescendo*.

*Tenebrae*. El títol defineix perfectament les harmonies i l'angoixa del text al qual s'afegeix el recitat del tenor. La crida del baríton, *Pater*, que ressona en forma d'eco en les altres veus i el text que segueix queda com un vertader cant sense alé. De nou el cor a boca tancada enfosqueix amb les dissonàncies el text ja *per se* lúgubre. L'*hoquetus* abans d'*emisit spiritum* i els sostinguts<sup>(\*)</sup> que omplim aquest compàs remarquen el final abans de l'última cadència llòbrega a boca tancada per part del cor.

*Ecce quomodo moritur*. De manera antifonal, a dos cors, les propostes i respostes homorítmiques se succeeixen. El segon cor actua com assemblea, amb les paraules reiterades de *plange, plange*. Ple de dissonàncies, el segon cor inicia una entrada en *plangite mi* que contestaran les altres veus en estil fugat per a resoldre en *considerat* en SiM amb la 6<sup>a</sup> en el tiple. Els últims quatre compassos són homorítmics i resolen en SiM. Significatiu són els 33 compassos d'aquesta part, que representen l'edat de Crist.

---

<sup>(\*)</sup> Aquest recurs és emprat en el barroc. En aquesta època, el sostingut s'escrivia com una creu, i era aprofitat per subratllar la part de la música relacionada amb la crucifixió. El *crucifixus* en el Credo de la Passió segons St. Mateu de J. S. Bach n'és un clar exemple.



### *Diverses en català*

L'harmonització per a cor mixt dels *Goigos a la Verge del Lledó* de Vicent Ripollés, sembla estar destinada a la Coral que porta el mateix nom, ja que només hem pogut trobar la partitura en aquest arxiu.

El *Cant d'entrada* (1988), inclou una interessant ressenya del mateix Garcia Julbe: «Es pot cantar a quatre veus soles: sense poble ni acompanyament». Aquesta frase inclou aspectes més enllà de la pròpia indicació musical: Vicent Garcia ha assimilat i adaptat el paper de la música en la nova organització de la litúrgia, mantenint l'estil propi. La funció principal d'aquesta obra és perquè cante el poble principalment, però també queda la part més artística contemplada en les veus mixtes.

El cant dadívic *Doneu-nos la pau* (1993), per a 4 veus mixtes, i el que titula *Descanse en pau* (1993), són la mateixa obra. La primera composta per a cantar-se durant la litúrgia, i la segona, variant el text, per a ser interpretada durant el soterrament d'algú. Testimonis de membres de la Coral Garcia Julbe ens apunten que aquesta última va ser composta en el fons per a ser interpretada el dia del soterrament del mateix Vicent Garcia, i està dedicada als coristes Paco Farga, Rosita Diarte i Conchín Llambrich.

## PROFANES

### *En català*

Les cançons sobre temes populars catalans són en aquesta etapa una producció important en l'obra de Garcia Julbe. Les cançons del poeta Bernat Artola *Cançó de Gener* i *Carmeleta*, compostes en 1983, i el tríptic format pel *Pont romà* (1985), *La vall meua* (1985) i *Nadala* (ca.1989) amb lletra d'Alfred Giner Sorolla, són destinades per a la Coral Vicent Ripollés de Castelló, i la que l'honrarà amb el seu nom, la Coral Garcia Julbe de Vinaròs.

Completen aquest conjunt de cançons les harmonitzacions de temes populars del mateix Vinaròs que dedica a la Coral Garcia Julbe i compostes cap al 1994: *En esta replaceta*, *Ala chumbala*, i *No me l'encendràs*.

Menció a part mereixen les versions corals preses del folklore i danses de Vinaròs: *Les camaraes*, *Jotilla de Vinaròs*, i el *Bolero de Vinaròs*<sup>(\*)</sup>

L'harmonització de la *Cançó vinarosenca de bres*, serà la seua obra pòstuma.

---

<sup>(\*)</sup> Aquestes dos últimes, les hem volgudes incloure en aquest apartat, tot i que són de llengua castellana, donat el seu caràcter i tradició al País Valencià.

**NOTES**

<sup>1</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Lugo*. núm. 6. Any LVII. 1/4/1929. p.101-109; (també en *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 4. Any LXXI. 28/2/1929. p.53-61).

<sup>2</sup> *Ib.id.* pp.55

<sup>3</sup> *Ib.id.* pp. 58

<sup>4</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Lugo*. núm. 15. Any LVI. 16/8/1928. p.275-280.

<sup>5</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Lugo*. núm. 11. Any LX. 16/5/1932. p.169-170

<sup>6</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Lugo*. núm. 15 y 16. Any LXIII. 1y 15/7/1935 . p.150-151

<sup>7</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Lugo*. núm. 21. Any LXIX. 7/10/1941. p.333-335

<sup>8</sup> *La Voz de la Verdad: diario católico*. núm. 7755. Any XXIII. 12/4/1933. p.8; núm. 7757. Any XXIII. 15/4/1933. p.8: "*La Semana Santa en Lugo.[...]. Domingo de Resurrección. Misa Fons Bonitatis, a tres voces y coros gregorianos por la comunidad del Seminario.*"

<sup>9</sup> LU: 19

<sup>10</sup> LU: 19-22

<sup>11</sup> La datació d'aquesta obra la podem deduir per la ressenya en *La Voz de la Verdad: diario católico*. núm. 8878. Any XXV. 14/4/1936. p.5: "*La Fiesta de Pascua en la Catedral / [...] La Capilla de la Catedral y la Schola del Seminario cantaron una preciosa misa dirigidos por el Maestro Sr. García Julve*"

<sup>12</sup> LU: 16

<sup>13</sup> LU: 16-18

<sup>14</sup> LU: 1875

<sup>15</sup> Apareix la ressenya de la seua interpretació en el programa que figura en: *La Voz de la Verdad: diario católico*. núm. 7755. Any XXIII. 12/4/1933. p.8, i núm.

7757. Any XXIII. 15/4/1933. p.8 (apareix com "Alleluia Psallite", solo de tiples i coro)

<sup>16</sup> La Coral Vicent Ripollés, fundada en 1978 per Juan Ramón Herrero Llidó, (deixeble a Tortosa de Vicent Garcia), és de veus mixtes, per tant moltes de les obres originals a quatre veus, per a la Capella, han sigut transportades per a la tessitura femenina.

<sup>17</sup> *Surco*, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat. núm. 172. Any XV. Tortosa. Abril de 1959. p.3

<sup>18</sup> LU: 776 II

<sup>19</sup> La referència d'aquesta obra apareix com a *Primera Lamentación* en un programa de mà dels oficis de Setmana Santa de Lugo, de l'abril de 1930. (Arxiu particular RRd)

<sup>20</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Lugo*. núm. 11. Any LXX. 1/6/1942. p.160-168:

<sup>21</sup> *La Voz de la Verdad*: diario católico. núm. 6870. Any XX. 29/4/1930. p.1

<sup>22</sup> Arxiu de la Catedral de Lugo

<sup>23</sup> Tampoc trobem cap referència en CALLE GONZALEZ, B., (1984): *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lleida, Dilagro.

<sup>24</sup> L'anotació de la data i el lloc ha estat escrita a llapis i esborrada després, fet que la convertia pràcticament en il· legible.

<sup>25</sup> *La mañana*. núm.1357.Any VI. Lleida. 21/4/1943. p.2

<sup>26</sup> *Boletín Oficial del Obispado de Lérida*. núm.16. Tomo XLIX. 9/4/1943. p.308

<sup>27</sup> *La mañana*. núm.1357.Any VI. Lleida. 21/4/1943. p.2

<sup>28</sup> <http://www.archivalencia.org/archidiocesis/episc/ObMarcelinoOlaechea.htm>

<sup>29</sup> Nosaltres l'hem catalogat com Magníficat (1).

<sup>30</sup> Enrique i Tarancón, V. (1996): *Confesiones*. Madrid, SM. p. 16

<sup>31</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 10. Any XC. 25/10/1949. p.169-170

<sup>32</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 2. Any XCV. 26/2/1954. p.45-48

<sup>33</sup> *Ib.id.:* pp.47

<sup>34</sup> "MUSICAE SACRAE" Sobre la Música Sagrada. Instrucción del Papa Pio XII:

<http://www.ekeko.rcp.net.pe/IAL/vm/bec/etexts/musica.htm>; ( también en [http://www.catholicliturgy.com/documents/musicae\\_sacrae.shtml](http://www.catholicliturgy.com/documents/musicae_sacrae.shtml), i en *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 3. Any XCVII. 15/3/1956. p.66-74; núm. 4. Any XCVII. 22/4/1956. p.84-93.)

<sup>35</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 3. Any XCVII. 15/3/1956. p.66

<sup>36</sup> *Ib.id.:* p.71

<sup>37</sup> *Ib.id.:* p.73

<sup>38</sup> *Ib.id.:* pp.73-74

<sup>39</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 4. Any XCVII. 22/4/1956. p.85.

<sup>40</sup> *Ib. id.:* p.88

<sup>41</sup> *Ib.id.:* p. 91

<sup>42</sup> De Musica Sacra-Instruction on Sacred Music and Sacred Liturgy

<http://www.catholicliturgy.com/documents/musicasacra.shtml> (també en *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa*. núm. 1. Any C. 15/1/1959. p.13-31; núm. 3. Any C. 6/3/1959. p.50-71.

<sup>43</sup> De Musica Sacra-Instruction on Sacred Music in the Liturgy :

<http://www.catholicliturgy.com/documents/musicamsacram.shtml>

<sup>44</sup> Aquest i altres aspectes relacionats, estan tractats de manera detallada en (Alanyà: 458-470, 599, 646-648, 691)

<sup>45</sup> Arxiu JBv.

<sup>46</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat*. núm. 170. Any XV. Tortosa. Desembre de 1959. p.2

<sup>47</sup> *Vinaroz, Semanario de información local*. núm.145, Any IV. 2/1/1960. p 1; núm.148, Extraordinari. Any IV. 23/1/1960. p. 21; núm. 149, any IV. 30/1/1960. p.3.

- <sup>48</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 131. Any XI. Tortosa. Novembre de 1955. p.4; també en *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa.* núm. 10. Any XCVI. 25/10/1955. p.176-177
- <sup>49</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa.* núm. 7. Any C. 10/7/1959. p.137-138.
- <sup>50</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 72. Any VI. Tortosa. Desembre de 1950. p.2
- <sup>51</sup> *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa.* núm. 1. Any C. 15/1/1959. p.13
- <sup>52</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 83. Any VII. Tortosa. Novembre de 1951. p.4. També en *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Tortosa.* núm. 11. Any XCII. 25/10/1951. p.250-253
- <sup>53</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 121. Any XI. Tortosa. Gener de 1955. p.2
- <sup>54</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 129. Any XI. Tortosa. Setembre de 1955. p.2
- <sup>55</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 131. Any XI. Tortosa. Novembre de 1955. p.4
- <sup>56</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 131. Any XI. Tortosa. Novembre de 1955. p.4
- <sup>57</sup> *Vinaroz, Semanario de información local.* núm.272, Any VI. 9/6/1962. p. 1
- <sup>58</sup> *Surco, suplement del Butlletí Oficial del Bisbat.* núm. 108. Any IX. Tortosa. Desembre de 1953. p.1
- <sup>59</sup> Alanyà, J. (2001). *El Seminari Diocesà de Tortosa.* Tortosa, Bisbat. p. 550
- <sup>60</sup> Veure ANNEX ???
- <sup>61</sup> *Mediterráneo.* núm. 11862. Any XXXIX. 6/10/1976. p.5