



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma  
de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres  
Departament d'Art i Musicologia

ELS MOTETS DE JOSEP REIG (1595-1674)  
Contribució al coneixement del primer Barroc  
musical a Catalunya

Tesi doctoral  
de

Bernat Cabré i Cercós

VOLUM I

Director i tutor:  
Jordi Rifé i Santaló

Programa en Història de l'Art i Musicologia  
Bellaterra, gener de 2019



Clou-me l'espai, que torno fet cançó  
per evocar-te.

La solitud se'm fa mirall de tu,  
i pel coll del silenci  
travesso la frontera que ens separa,  
mentre al defora el vent esfulla crits.  
Clou-me l'espai, que jo amb les mans dibuixo,  
a poc a poc, els mots que et representen.

Miquel Martí i Pol

*a la memòria de Josep Cercós (1925-1989)*



## TAULA

AGRAÏMENTS	11
ABREVIATURES	13

### PRIMERA PART

1. INTRODUCCIÓ	
1.1. OBJECTIUS	17
1.2. MATERIALS	18
1.3. MÈTODE	18
2. PRESSUPÒSITS	
2.1. EL PRIMER BARROC A CATALUNYA	21
2.2. LA POLICORALITAT	24
3. JOSEP REIG - ACOTACIONS BIOGRÀFIQUES	
3.1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	27
3.2. NOVES APORTACIONS	28
4. EL MANUSCRIT NUMERO 5 DE SANTA MARIA DEL MAR	
4.1. DESCRIPCIÓ CODICOLÒGICA	33
4.1.1. Dades d'identificació	
4.1.2. Composició material del manuscrit	35
4.2. HISTÒRIA DEL MANUSCRIT	38
4.3. CONTINGUT DEL MANUSCRIT	42
4.4. RECONSTRUCCIÓ I CATÀLEG DESCRIPTIU	43

5. CATÀLEG DE L'OBRA CONSERVADA DE JOSEP REIG	
5.1. OBRA LITÚRGICA	101
5.2. OBRA EN ROMANÇ	110

## SEGONA PART - PARÀMETRES D'ANÀLISI

6. EL COMPÀS	
6.1. EL COMPÀS AL MANUSCRIT NÚMERO 5 DE SMM	115
6.2. EL COMPÀS EN LA TEORIA	116
6.3. CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ	125
6.4. LES PROPORCIIONS	126
7. LA MODALITAT	
7.1. PRESSUPÒSITS	131
7.2. METODOLOGIA	134
7.3. LA MODALITAT EN EL MANUSCRIT NÚMERO 5 DE SMM	136
7.4. RECAPITULACIÓ	154
7.5. CLÀUSULES	
7.5.1. Què és clàusula	156
7.6. CLÀUSULES AL MANUSCRIT NÚMERO 5 DE SMM	160
7.6.1. Clàusules finals	163
7.6.2. Les altres clàusules	166
7.6.2.1. Clàusules simples	167
7.6.2.2. Clàusules imperfectes	167
7.6.2.3. Clàusules fugides o evitades	167
7.6.2.4. Clàusules amb resolució intercanviada	168
7.6.2.5. Clàusula doble	170
7.6.2.6. Clàusules hexacordals o de «punto intenso contra remiso»	170
7.7. EL BAIX D'ACOMPANYAMENT	177

8. RETÒRICA I MÚSICA	
8.1. INTRODUCCIÓ	180
8.2. RETÒRICA I MÚSICA A ESPANYA	
8.2.1. Una mica d'història	181
8.2.2. Darreres aportacions	185
8.3. ANÀLISI RETÒRICA APLICADA ALS MOTETS DE REIG	
8.3.1. Inventio	187
8.3.2. Dispositio	188
8.3.3. Elocutio	190
8.3.4. Descripció de figures retòriques a Burmeister	192
8.3.5. Descripció de figures a Kircher	199
8.3.6. Metodologia aplicada	202

### TERCERA PART - ANÀLISI

9. ANÀLISI	
9.1. MOTETS DE PRIMER TO	
9.1.1. [1] Tota pulchra	211
9.1.2. [20] Deus qui glorificantes	215
9.1.3. [25] Lauda Sion – Prima pars	217
9.2. MOTETS DE SEGON TO	
9.2.1. [2] Sancta Maria	221
9.2.2. [18] O doctor optime	223
9.2.3. [19] Intercessio nos quæsumus	225
9.2.4. [26] Quem in sacrae mensa	227
9.3. MOTETS DE TERCER TO	
9.3.1. [3] Ave virgo gratiosa	232
9.3.2. [48] Manus tuæ	234



9.4. MOTETS DE CINQUÈ TO	
9.4.1. [8] O quam suavis est	238
9.4.2. [29] Sub diversis speciebus	240
9.5. MOTETS DE SISÈ TO	
9.5.1. [5] Osculetur me	243
9.5.2. [30] Sumit unus, summunt mille	244
9.5.3. [6] Laudate Dominum	247
9.6. MOTETS DE SETÈ TO	
9.6.1. [36] Assumpta est Maria	251
9.6.2. [37] Fundamenta ejus	255
9.6.3. [38] Istorum est enim regnum coelorum	258
9.6.4. [41] Joseph filii David	261
9.6.5. [31] Fracto demum sacramento	263
9.7. MOTETS DE VUITÈ TO	
9.7.1. [17] O admirabile commercium	266
9.7.2. [4] Veni sponsa Christi	268
9.7.3. [32] In figuris præsignatur	270
9.7.4. [34] O sacrum convivium	273
9.7.5. [35] Honestum fecit	276
9.8. MOTET DE NOVÈ TO	
9.8.1. [33] Ego enim accepi	279
10. QÜESTIONS D'ESTIL I COMPARATIVA	
10.1.    ELEMENTS COMPOSITIUS	283
10.1.1. Organització formal	283
10.1.2. Escriptura policoral	283
10.1.3. Textures	284
10.1.4. Motius musicals	284
10.1.5. Harmonia	285

10.2.	ELEMENTS RETÒRICS	286
10.2.1.	Dispositio	287
10.2.2.	Elocutio	288
11.	CONCLUSIONS	295
12.	BIBLIOGRAFIA	299



## AGRAÏMENTS

Primerament al doctor Jordi Rifé que ha tingut la bona voluntat d'acompanyar-me i dirigir-me en el procés d'aquest estudi, per la seva paciència i per la seva fe incondicional en la meva capacitat investigadora.

Agraeixo al personal de la sala de reserva de la Biblioteca de Catalunya la seva amantent professionalitat i molt especialment a la cap de la seva secció de música, la Rosa Montalt, que amb proverbial bonhomia sempre ha atès generosament les meves demandes.

Igualment l'amabilitat i les facilitats posades per la Marta Grassot en la consulta, no sempre fàcil, dels fons de Centre de Documentació de l'Orfeo Català.

També a la Susanna Codolar que, com una autèntica Ariadna, no ha dubtat a desfer el cabdell que m'ha guiat pels insondables laberints de la burocràcia.

A totes aquelles persones que d'una manera o altra m'han ajudat amb la seva comprensió i impuls, especialment al Martí Ferrer, amic i company d'aventures professionals, que sense retrets m'ha permès allunyar-me de les meves obligacions, i a tots aquells que ara involuntàriament oblidó.

Finalment a la meva família. Al meu germà Josep per haver compartit amb mi tantes vegades l'entusiasme per la recerca patrimonial i en la música que centra els meus estudis fins a assumir el risc de fer-ne una realitat sonora. A la meva mare Mercè, per la seva insistència perseverant en propiciar el desenvolupament de la meva formació com a músic i historiador i per haver preservat incòlume l'entusiasme per veure acabat aquest treball. A la Marta, la meva esposa, companya i amiga, per ser-hi, sense el seu ajut, comprensió, solidaritat i amor no hagués pogut acabar mai aquesta investigació i encara als meus fills, Júlia, Marçal, Genís i Pere, víctimes innocents del meu aïllament i entotsolament, amb l'esperança que a partir d'ara els ho podré compensar.

Bernat Cabré i Cercós  
La Garriga, gener de 2019



## ABREVIATURES

<b>A</b>	Altus
<b>Ac</b>	Acompanyament
<b>ADG</b>	Arxiu Diocesà de Girona
<b>AHPB</b>	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
<b>APSM</b>	Arxiu Parroquial de Santa Maria del Mar
<b>B</b>	Bassus
<b>BMV</b>	Beatae Mariæ Virgine [en referència a les festes de la Mare de Déu.]
<b>BNC</b>	Biblioteca Nacional de Catalunya
<b>CMar</b>	Fons Musical de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar
<b>c</b>	Compàs
<b>C.</b>	Cor
<b>CEDOC</b>	Centre de Documentació de l'Orfeó Català
<b>Crom.</b>	Cromàtica
<b>Cs</b>	Cantus
<b>Diat.</b>	Diatònica
<b>Dat</b>	Datació
<b>ex</b>	Exemple
<b>f</b>	Foli
<b>Fig</b>	Figurada
<b>Imp.</b>	Imperfecta
<b>Ínc Lit</b>	Íncipit Literari
<b>Instr</b>	Instrument
<b>OC</b>	Orfeó Català
<b>Org</b>	Orgue
<b>Perf</b>	Perfecta
<b>PS</b>	Particel·les
<b>qd</b>	Quadern de particel·les
<b>Simp.</b>	Simple
<b>SMM</b>	Santa Maria del Mar
<b>T</b>	Tenor
<b>Ti</b>	Tiple
<b>Tit Dipl</b>	Títol diplomàtic
<b>Tit Gen</b>	Títol genèric
<b>Ton</b>	Tonalitat
<b>x</b>	Xifrat
<b>v</b>	Veü



## PRIMERA PART





# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. OBJECTIUS

En general tenim perfectament assumida la periodització del Barroc a casa nostra, i de la personificació de cada període amb algun compositor especialment cèlebre. Això s'esdevé, per exemple, amb Joan Pujol (1570-1626) que personifica una primera etapa de pas entre Renaixement i Barroc; Joan Cererols (1618-1680) ens serveix per descriure un barroc ple i madur, mentre que amb Francesc Valls (*ca.* 1671-1747) contemplen les darreres manifestacions d'un estil que s'internacionalitza i de mica en mica arriba a l'estil galant alhora que es decanta definitivament vers el sistema tonal en substitució del modal.

En aquesta simplificació — especialment aguditzada per la necessària brevetat — hi ha multitud de matisos que es perden, com si una part de la història de la música a Catalunya quedés oculta. Aquesta necessitat de perfilar més nítidament es complementa amb el desig d'entendre millor, i de manera més completa, alguns processos. Perquè, si com habitualment es diu, Pujol és el «pare» del Barroc a casa nostra, quan ens acostem a la música de Cererols, tenim la sensació de contemplar més aviat un nét que no un fill. Amb una ràpida inspecció cronològica entenem millor el perquè d'aquest decalatge. Fixem-nos que entre Pujol i Cererols s'hi enquibeix una generació sencera de músics que han estat estudiats amb una intensitat molt menor que els precedentment esmentats. Parlo, per exemple, de Pere Riquet (*fl.* 1598-1616), Rafael Coloma (*fl.* 1589-1600), Marcià Albareda (?-1673) o el mateix Josep Reig (1595-1674). En desgreuge de la nostra musicologia, podem dir que de la majoria d'aquests autors, i d'altres que no anomeno, el llegat musical és ínfim. Afortunadament no és el cas de Reig que, gràcies a una major conservació de repertori, per circumstàncies que es detallen en el decurs d'aquesta investigació, s'erigeix en el que tal vegada és el principal testimoni d'aquest interregne, entre l'arribada del nou estil i la seva assumpció com a propi.

Quan el setembre de l'any 2011 vaig fer la defensa del meu treball DEA a la Universitat Autònoma de Barcelona, dedicat a la música en romanç coneguda de Josep Reig, vaig plantejar una sèrie de propostes de futur que amb el temps havien de propiciar la factura d'aquesta la meva tesi doctoral. Aquestes propostes passaven principalment per la transcripció, estudi i edició dels seus motets continguts al manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar de Barcelona que, juntament amb l'absoluta de difunts *Libera me Domine*, conformen la resta de tota la seva producció conservada. Amb aquest treball proposat pretenia arribar a un millor coneixement de com es practicava l'estil policoral a la Barcelona de la primera meitat del segle XVII i de fins a quin punt les dues pràctiques, *stile antico* i *stile nuovo*, havien començat a imbricar-se i de com els recursos retòrico-semàntics eren usats. Tot això entès com una part del llegat estètic de Joan Pujol. Aquesta línia principal d'investigació passava per altres línies colaterals

que havien d'ajudar a acabar de definir el perfil de Josep Reig i posar-lo en relació amb el seu context vital, professional i, sobretot, estètic.

És doncs amb aquesta voluntat que he endegat aquesta investigació sota quatre objectius principals: primerament transcriure el motets a doble cor de Josep Reig (1595-1974); intentar aportar alguna novetat al coneixement de la seva biografia; descriure el seu estil compositiu i, en quart lloc, assajar la viabilitat d'aplicar una anàlisi de caire retòric a la seva obra.

## 1.2. MATERIALS

La realització del primer objectiu ha vingut donada per la transcripció i edició crítica de tots els motets que es contenen al manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar, això és, disset motets a doble cor de Joan Pujol (1570-1626) i vint-i-set de Josep Reig. Queden fora del meu estudi les quatre composicions de Jaume Casellas (1690-1764) que també s'hi contenen i que conformen unes vespres de difunts, per estar fora de l'àmbit cronològic i estètic del que és el centre del meu estudi. Tot i que dels nou quaderns que conformaven el manuscrit, vuit han desaparegut i només es conserven en fotografia, la descoberta relativament recent d'un dels quaderns, el de la part d'orgue acompanyant, n'ha propiciat la confecció d'un estudi codicològic i descripció del manuscrit. El material que ha permès la realització d'aquesta tasca han estat les fotografies del manuscrit que es conserven a la Biblioteca Nacional de Catalunya i l'únic volum supervivent localitzat al Centre de Documentació de l'Orfeó Català.

Segonament m'he concentrat en la figura de Josep Reig com a autor amb més presència al manuscrit i força menys conegut que Pujol. Ha esdevingut, doncs, l'objectiu central d'aquest treball. Això s'ha traduït en una recerca documental al voltant de la seva biografia i també en la confecció del catàleg de tota la seva obra conservada. Per a les recerques biogràfiques m'ha calgut consultar l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona com també l'Arxiu Diocesà de Girona.

## 1.3. MÈTODE

Igualment he perseguit un coneixement aprofundit del seu estil dins del seu context. He intentat de crear una descripció que, per analogia i extrapolació, ens apropi al coneixement de la música d'un moment determinat, la primera meitat del segle XVII. Això ha estat fet mirant de posar en diàleg alguns dels principis teòrics musicals contemporanis, especialment tot allò que gira al voltant del compàs, la modalitat i les clàusules, amb l'obra de Reig i també la de Pujol presents al ms. núm. 5 de SMM. Aquesta aproximació als teòrics ha partit del conegut tractat de Pietro Cerone (1566-1625) *El Melopeo y Maestro*, atès que és estrictament contemporani dels nostres compositors i la transcendència del seu tractat. Tot i això ha calgut posar en relació altres tractats de l'època,

especialment *El por qué de la música* d'Andrés Lorente (1624-1703) i *l'Escuela música según la práctica moderna* de Pablo Nassarre (1664-1730). Compendis de teoria musical imprescindibles per comprendre i descriure el procés de canvi que hi ha a partir dels principis tardo-renaixentistes de Cerone fins a les darreres mostres del sistema modal.

Pel que fa a l'anàlisi retòrica, davant de la manca de sistematització que trobem en els autors hispànics, he desenvolupat i justificat una proposta que parteix dels escrits de Joachim Burmeister (1564-1629) i Athanasius Kircher (1601-1680) per combinar-los i crear un llistat de figures retòriques susceptibles de ser aplicades en l'anàlisi dels nostres autors.

En conseqüència, els motets de Reig han estat sotmesos a una anàlisi que a grans trets s'inspira en la metodologia que aplica Jordi Rifé a l'obra de Gònima sota aquest esquema que aquí es detalla<sup>1</sup>:

- I. Elements compositius externs - anàlisi morfològica
  1. Esquema formal.
  2. Claus i àmbits
  3. Observacions
  
- II. Elements interns
  1. Estructura
  2. Gramàtica compositiva
  3. Elements expressius - retòrica
    - Dispositio
    - Elocutio

La part analítica conclou amb una breu descripció dels principals trets estilístics de Reig que se'n dedueixen, posats en relació amb l'estil de Joan Pujol que seria el seu antecedent immediat i de Miquel Rosquelles entès com el seu conseqüent més proper.

---

<sup>1</sup> RIFE I SANTALO, Jordi, *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792). Un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII*. Institut d'Estudis Catalans, 2012, Barcelona



## 2. PRESSUPÒSITS

### 2.1. EL PRIMER BARROC A CATALUNYA

Han estat diverses i ben autoritzades les veus que al llarg d'aquests darrers anys han elaborat una descripció del barroc català

<sup>2</sup>. No és el meu propòsit, doncs, aportar res de nou en aquest àmbit. Sí, com ja he dit més amunt, m'interessa fer-me ressò d'aquesta descripció per tal d'enquibir-hi la figura de Josep Reig, tot analitzant la seva obra i fer la superposició dels dos «retrats» per veure fins a quin punt són coincidents.

Un fet que ha caracteritzat el barroc musical a Catalunya, i en general a la majoria de disciplines artístiques, és la manca d'un patronatge civil fort. Paper, el de mecenes o patrocinador, que va ser assumit en la seva pràctica totalitat per l'Església que sempre va necessitar el concurs de professionals de la música per tal de realitzar amb la dignitat convenient els seus actes litúrgics; encara que cal reconèixer l'estreta, i sovint indestriable, relació entre vida civil i religiosa de l'època que estem tractant i que com diu F. Bonastre: « [...] hom s'adona de la presència d'una música civil, fins i tot de la captació civil d'una música eclesiàstica [...] i l'assumpció eclesiàstica d'una música civil [...]»<sup>3</sup>.

En aquest àmbit s'ha de distingir entre l'Església secular, amb una major incidència civil, i la regular. Així, doncs, pertanyents a la primera hi trobem les catedrals o seus episcopals que a Catalunya en aquell moment eren: Tortosa, Tarragona, Barcelona, Vic, Lleida, La Seu d'Urgell, Solsona, Girona i Elna. Les seves institucions musicals van esdevenir els models sobre els quals es basaren altres institucions menors com col·legiates (Manresa, Mataró, Terrassa, Vilafranca, La Geltrú, Reus, Montblanc, Sant Feliu de Guíxols, Olot, Canet, Figueres, Agramunt, Cervera, Verdú) i algunes parròquies de les que destaquen Santa Maria del Mar i Santa Maria del Pi, ambdues a Barcelona.

Pel que fa a l'Església regular destaca molt per sobre de la resta el monestir de Montserrat que esdevingué un centre musical de primer ordre. Pel que fa a la resta de convents i monestirs és molt poca la documentació conservada i encara és un tema pendent d'estudi.

---

<sup>2</sup> Penso especialment en:

BONASTRE, Francesc, «El barroc musical a Catalunya» a *El barroc català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre a 1897*, a cura de ROSSICH, Albert i RAFANELL, August, Quderns crema, Barcelona, 1989

– i CORTÈS, Francesc, *Història Crítica de la Música Catalana*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2009

I també en els diferents articles de:

CODINA, Daniel; DOLCET, Josep; RIFÉ, Jordi; VILAR, Josep M. a *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, AVIÑOÀ, Xosé (dir.) vol. II, Edicions 62, Barcelona, 1999.

<sup>3</sup> BONASTRE, Francesc, “El Barroc” a *Història Crítica de la Música Catalana*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2009, p. 152

Encara a la ciutat de Barcelona hi havia el cas singular de la capella del Palau de la Comtessa, lligada amb els virreis i centre de recepció de les novetats que arribaven de la Cort de Madrid.

Com he dit més amunt les capelles de les catedrals s'erigiren en models de les restants del país que, en la mesura de les seves capacitats econòmiques, en copiaven l'estructura. Aquesta implicava un reduït nombre d'escolans cantors, no més de sis, per fer de tiples; cantants professionals per fer les veus de contralt, tenor i baix, encara que molt sovint aquesta darrera era substituïda pel baixó. Els instruments habituals que tenien paper en l'acompanyament d'aquestes capelles eren encara els de la cobla de ministrers (xeremies, sacabutxos i baixons) com també algun instrument polifònic que s'encarregava de sostenir l'harmonia com l'orgue, l'arpa o l'arxillaüt. De tot aquest entramat en destaquen dues figures –en moments de dificultats o en institucions poc potents econòmicament podien ser assumides per la mateixa persona– que són l'organista i el mestre de capella, càrrecs de la màxima responsabilitat dins la capella i que calia haver guanyat per oposició. Les obligacions d'ambdós càrrecs eren convenientment llistades en llurs capitulacions que a banda de les actuacions musicals i responsabilitats artístiques acostumaven a implicar altres tasques de caire pedagògic de cara als escolans i també altres membres de la comunitat eclesial a la que es pertanyia. Així mateix, el mestre de capella veia reglamentada la seva tasca de compositor i delegada en la seva persona la manutenció i educació dels escolans.

Aquesta tasca de compositor assenyalada se centrava en el repertori religiós, litúrgic i no litúrgic, per tal de fornir d'un repertori a la capella la reglamentació del qual venia consignada a les consuetes. El repertori litúrgic tenia el seu centre en la missa com a màxima expressió del culte catòlic i en l'ofici diví o de les hores del que eren musicades en polifonia determinades antífones, salms, himnes, càntics o responsoris. Aquest repertori, molt principalment la missa, convencionalment havia de ser escrit en el que s'ha convingut a anomenar *stile antico* o bé *stylus ecclesiasticus* el paradigma del qual era la música de Palestrina i en el que, en principi, s'evitava d'emprar recursos retòrics i *affetti* per mor de la dignitat que requeria el culte diví. A despit d'això el nou estil gradualment es va anar obrint pas i, començant pels textos de l'ofici de les hores, acabà per influir a tot el repertori litúrgic, àdhuc la missa, de manera que s'arribà a una virtual convivència dels dos procediments compositius.

He anomenat el que era l'altre gran pilar de la tasca creativa dels mestres de capella que és una música igualment religiosa però no estrictament litúrgica, parlo del que també coneixem com a música en romanç puix els seus textos eren en llengua no llatina, fonamentalment el castellà. La naturalesa dels seus textos poètics, molt sovint descriptius, dinàmics i que apel·len directament a certs sentiments i amb sovintejats elements retòrics afavoriren que es convertissin en el gresol d'experimentació i realització en l'aplicació i representació dels *affetti* que de mica en mica van anar impregnant tot el quefer compositiu del Barroc.

Quant a una periodització del Barroc a Catalunya hom ha convingut en assenyalar-ne tres fases: els inicis (1600-1659), la consolidació (1659-1700) i el darrer barroc (1700-1730).

El primer període –l'únic que tractaré en detall com sigui que és dins el qual cal considerar la figura de Josep Reig– ve emmarcat per un inici de gradual penetració de nous models fins a la guerra dels Segadors que és una fita fonamental en la història de Catalunya.<sup>4</sup> Encara que l'intercanvi entre Catalunya i Itàlia ha estat una constant històrica i res ens porta a pensar que en aquesta època no hauria pas de ser diferent, en general sembla existir un pes molt específic de l'entrada per una via interior que vindria de València i Saragossa provinent de la Cort de Madrid, mentre que la influència italiana sembla tenir un caràcter més aviat indirecte<sup>5</sup>. Siguí com sigui hi ha uns trets que caracteritzen aquest primer moment: coexistència del *stile antico* i *stile nuovo*, palesada en el contrast entre la música litúrgica i la música en romanç en la qual comencen a aflorar els trets fonamentals del nou estil: recurs simultani als dos tipus d'escriptura, contrapunt i homofonia, procediments retòrics aplicats a la música, joc de contrastos en la densitat polifònica, escriptura policoral concertada i ús del baix continu.

Si hi ha un autor que exemplifica aquest moment a Catalunya és Joan Pujol (1570-1626). Pouant directament de les fonts del Renaixement es fa ressò dels nous corrents i els aplica en les seves composicions: policoralitat, baix continu, i retòrica. Procediments que trobarem emprats tant en la seva música religiosa, en els seus dos vessants, com en la música profana que també cultivà. En aquest sentit crec que la definició que en fa Josep M. Gregori és clarificadora:

«[...] el discurs compositiu [de Joan Pujol] respon a un plantejament amb els pressupòsits estètics derivats de la Contrareforma, ànima i cos de la nova plasticitat del Barroc: dinamisme, concertació –ja a l'escriptura a quatre s'observen dissenys de concertats interns–, vivacitat i contrast sota la coordinació d'una especulació rítmica –amb l'alternança corresponent de patrons binaris i/o ternaris– que tendeix a afavorir l'accentuació de la textura homofònica mitjançant els efectes de diàleg entre els dos cors.»<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Quan parlo de nous models crec que el recurs a la síntesi de Bukofzer segueix fornint-nos d'un esquema vàlid i coherent: BUKOFZER, Manfred F. *La música en la època barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid. Alianza Editorial. 1986.

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ, Pablo L. «*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*: La música en latín y el órgano. A: TORRENTE, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. vol 3 La música en el siglo XVII*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 2016. p.85-177

<sup>6</sup> GREGORI, Josep M: *La música litúrgica de Joan Pau Pujol* a AA.VV «Joan Pau Pujol: La música d'una època» Patronat de Cultura de Mataró, Editorial Altafulla, Barcelona, 1994, p. 131



La generació següent s'encarregà de culminar aquesta primera etapa del nostre barroc: Pere Riquet, Rafael Coloma entre d'altres; i els epígons directes de Pujol a Barcelona: Marcia Albareda i Josep Reig.

## 2.2. LA POLICORALITAT

Tal com acabo de comentar, un dels segells distintius d'aquest moment, i que s'allargarà tot la resta del segle, és la policoralitat. Atès que tot el gruix de la música aquí tractada es correspon amb aquest estil, crec convenient fer una petita marrada per tal d'establir un estat de la qüestió sobre els seus inicis i incidència en la música ibèrica.

La interpretació tradicional de l'aparició d'aquest estil imposa una visió estreta i de ranci localisme quan diu que «*la policoralidad en España no ha sido importada de ninguna nación*»<sup>7</sup> i atribueix a les especials condicions de què es gaudien al monestir de l'Escorial –diversos orgues en diverses tribunes– els seus inicis.<sup>8</sup> Quan en una línia semblant es pondera l'obra de Victoria com encarnació d'aquest geni autònom que sembla néixer per generació espontània,<sup>9</sup> penso que s'obvia que en molts aspectes el compositor de naixença castellana és, de fet, un compositor romà; sense desmerèixer, però, les obres que hagués pogut compondre després del retorn definitiu a Madrid. Precisament, aquest fet de la seva biografia ens podria il·lustrar sobre un plausible camí d'entrada del nou estil tal com suggereix Noel O'Regan<sup>10</sup>.

Tanmateix hi ha una altre àmbit on el nou estil s'obre camí, que és la pròpia capella reial, amb anterioritat a la finalització de la gegantesca basílica escurialense. Es tenen notícies de la interpretació de música policoral, o si més no a vuit veus, a la capella de l'Alcázar de Madrid com a mínim des de 1568. Apareixen registres d'obres de Jean Bonmarché (ca. 1520-1570), George de la Hèle (1547-1586), Philippe Rogier (1561-1596), Géry de Ghersem (1573-1630) per anomenar els més assenyalats, que denoten un important desplegament de efectius musicals<sup>11</sup>. Sembla que és amb el nomenament de Rogier com a mestre de la capella reial que la policoralitat rep l'impuls definitiu. Rogier, doncs, crearia una síntesi entre el llenguatge imitatiu d'arrel flamenca i l'estil més homofònic venecià. Si fem un cop d'ull a la seva obra és possible detectar-hi una

<sup>7</sup> QUEROL, M., «Los orígenes del Barroco musical español». *Memoria Anuario 1972-73*. València. Conservatori de València. 1973. p. 14 [citat per LÓPEZ CALO, *Historia de la música española*, 3. Siglo XVII. Madrid. Alianza Música. 1983]

<sup>8</sup> QUEROL, M., «Origen y significado de la palabra barroco», *Musiker*, 13 (2002), p. 67-81

<sup>9</sup> LÓPEZ CALO, *op. cit.*

<sup>10</sup> O'REGAN, Noel, «From Rome to Madrid: the polychoral music of Tomás Luis de Victoria». A: CARRERAS, J.J., FENLON, I. (ed.) *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Kassel. Edition Reincherberger. De Música, 19. 2013. p. 35-50.

<sup>11</sup> VICENTE, Alfonso de, «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas». A: CARRERAS, J.J., FENLON, I. (ed.) *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Kassel. Edition Reincherberger. De Música, 19. 2013. p.123-170.

suma elements antics (iniciis contrapuntístics lligats amb el cant pla) i moderns d'arrel veneciana (frases curtes amb ritmes vius en diàleg concertat segons principis retòrics), ens adonarem que són unes constants que podem trobar consolidats i vigents en els seus successors, Mateo Romero (ca. 1575-1647) i Carlos Patiño (1600-1675)<sup>12</sup> i, tanmateix, en Pujol i el mateix Reig. Segons les mateixes tesis, des d'aquest centre àulic es difondria vers les catedrals peninsulars on també tenim constància d'obres de gran format d'autors com Francisco Guerrero (1528-1599), Alonso Lobo (1555-1617) i Nicasi Sorita (+1593).<sup>13</sup> Que a la primera meitat del XVII el nou estil ja era plenament consolidat n'és una mostra la *Laura de música eclesiàstica* de Juan Ruiz de Robledo de l'any 1644, on defensa la policoralitat com a forma ideal de música religiosa i de fet, si fem les pertinents comparacions entre teòrics sembla clar que a finals del segle XVII l'estil policoral estava plenament assumit amb la seva pròpia personalitat com a discurs sonor.<sup>14</sup>

Segurament només té un valor anecdòtic la notícia de la interpretació de música policoral de G. de la Hèle al monestir de Poblet el 1585, en motiu de la visita que va fer Felip II provinent de Saragossa.<sup>15</sup> Tanmateix ens serveix d'esperó i contextualització per girar l'esguard vers la Corona d'Aragó, territori sobre el qual, parafrasejant el títol del darrer article citat, mantenim les hipòtesis i encara tenim més preguntes. Recurrentment s'esmenta Pujol com el principal introductor de la policoralitat a Catalunya i com un dels primers compositors en assumir els nous continguts del barroc. Cal veure que Pujol ocupà el mestratge de la catedral de Tarragona (1593-1595) poc després de Sorita (1578-1586), del qual ja hem dit que tenim constància d'obra policoral. Quan Pujol es va traslladar a Saragossa (1595-1612), les seves obres ja denoten el canvi estilístic.<sup>16</sup> No podem saber exactament en quin moment es produí aquest canvi però no podem descartar un contacte primerenc amb el nou estil ja des de Tarragona a la vista de l'obra dels seus predecessors. De totes maneres és plausible que a Saragossa bé deuria intercanviar parers amb Aguilera de Heredia (1561-1627), compositor de més edat però versat ja en l'estil policoral com demostren els seus magnificats a doble cor.<sup>17</sup>

D'altra banda tenim el testimoni de Joan Baptista Comes (1582-1643), compositor directament relacionat amb la capella reial i igualment actiu a la ciutat de València. Esdevingut un compositor fonamental per a la difusió i consolidació del nou estil, gràcies al seu moviment d'anada i tornada entre Madrid i València.

---

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ, Pablo L. «*Ad maiorem Dei gloriam...*

<sup>13</sup> *id.*

<sup>14</sup> Podeu consultar ben desenvolupat aquest darrer argument a: «Hacer coro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre». A: CARRERAS, Juan José; FENLON, Ian (ed.). *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Edition Reichenberger, Kassel, 2013. p. 87-122

<sup>15</sup> VICENTE, Alfonso de, «Los comienzos de la música policoral...

<sup>16</sup> BONASTRE, Francesc, "El Barroc"

<sup>17</sup> VICENTE, Alfonso de, «Los comienzos de la música policoral ...

Un cas similar, malauradament molt més difícil d'avaluar, és el de Joan March (o Marquès, o Márquez) (1582-1658). Similar, perquè, igualment després d'una estada a Madrid, precisament succeint Victoria a l'orgue de les *Descalzas Reales*, tornà a Catalunya per fer-se càrrec de la capella del monestir de Montserrat (1625-1636)<sup>18</sup>. Difícil d'estudiar perquè gairebé no en tenim obra conservada, tot i que sí que hi ha notícia que permet incloure'l entre els conreadors del nou estil policoral.<sup>19</sup> De tota manera tenim el testimoni de l'obra del seu deixeble Joan Cererols (1618-1680) com a mostra de la completa assumpció de l'estil policoral en la música d'església en el que hem convingut d'anomenar segona fase del Barroc a Catalunya.

Una prova més de la vigència del nou repertori podria ser la presència d'obra policoral de Mateo Romero, enmig de molts altres autors entre els quals precisament destaca Cererols, al conegut fons de Verdú amb dues misses a cinc a veus i el salm *Qui habitat* a vuit.<sup>20</sup>

Aquest breu exposició ens posa sobre la taula més incògnites que certes però ens indueix a reconèixer l'eix València - Tarragona - Saragossa, amb les respectives seus episcopals com una important via d'intercanvi i difusió d'estils i idees. Igualment, doncs, ens posa sobre la taula tot un camp per investigar que encara pot aportar-nos un millor coneixement d'aquest període i, tal com en Cererols veiem l'estil policoral amb carta de naturalesa dins el Barroc a Catalunya, cal creure que en Reig –compositor d'una generació anterior– assistim a la seva plena incardinació com a llegat del que amb tota probabilitat fou el seu mestre, Joan Pujol.

---

<sup>18</sup> CARALT, Ambrós M., *L'Escolania de Montserrat*. Montserrat. Abadia de Montserrat, 1955.

<sup>19</sup> CODINA, Daniel. «La música vocal d'església en el barroc». A: AVIÑOÀ, X. (ed.). *Història de la Música Catalana Valenciana i Balear, II. Barroc i Classicisme*. Barcelona. Edicions 62. 1999

<sup>20</sup> SALIS I CLOS, Josep Maria, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdu (segles XVII i XVIII)*. Col. Emili Pujol núm. 5. Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs. 2010

### 3. JOSEP REIG - ACOTACIONS BIOGRÀFIQUES

#### 3.1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Després de les meves primeres investigacions al voltant de la biografia de Josep Reig, totes elles exposades en detall en el meu treball DEA<sup>21</sup> encara vaig creure en la possibilitat d'aprofundir, mitjançant la recerca documental, en aspectes de la seva biografia que es mantenen ignots.

En aquell moment vaig partir d'un estat de la qüestió que ens abocava a un coneixement molt escàs, difús i fins amb importants contradiccions sobre el nostre compositor. No m'allargaré en aquesta qüestió ja tractada però sí que en faré un breu resum.

No en sabíem la data de naixement però sí que, a partir de les dades aportades per J. Pavia, en cas que l'escolà homònim de la catedral de Barcelona acomiadat el 1613 fos el mateix Josep Reig, hauria nascut als darrers anys del segle XVI.<sup>22</sup> Diverses fonts ens informen de les seves oposicions al mestratge de cant de Santa Maria del Mar el 1618<sup>23</sup> (en ocasió de les meves investigacions aleshores ja vaig considerar com a espúria la data de 1607 aportada per J. Pena)<sup>24</sup> El trobem actiu el 1626 en motiu del traspàs de Joan Pujol en ser un dels obtentors de la subhasta dels seus béns.<sup>25</sup> No obtingué la perpetuïtat en el seu càrrec fins el 1655, concretament el 20 de maig. S'hi mantingué fins el 24 de maig de 1669, en què hi renuncià a favor de Miquel Rosquelles (?-1684), deixeble seu, per a qui sol·licità el nomenament *ad vitam* un cop ell fos mort, cosa que s'esdevingué el 22 de febrer de 1674.<sup>26</sup> Altres autors ens aporten més o menys les mateixes notícies.<sup>27</sup> Tot i així no podem conèixer ni les especials prerrogatives que li atribueix Pedrell en el seu nomenament com a mestre de capella ni podem avaluar la dificultat i competitivitat de les oposicions a Santa Maria del Mar segons són descrites al *Diccionario Labor*.<sup>28</sup>

---

<sup>21</sup> CABRÉ I CERCÓS, B, *Obra religiosa en romanç...*

<sup>22</sup> PAVIA I SIMÓ, Josep, *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Fundació Vives Casajuana, Barcelona 1986.

<sup>23</sup> SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid 1868-1881. [Edició facsímil, València, París-Valencia, 2003]

PEDRELL, Felip, «Musichs vells de la terra», *Revista Musical Catalana*, 39, Orfeó Català, Barcelona 1907

<sup>24</sup> PENA, Joaquim., *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona: Labor, 1954.

<sup>25</sup> PAVIA, *íd.*

<sup>26</sup> SALDONI, *íd.*

<sup>27</sup> PEDRELL, Felip, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació*. Barcelona 1908

BALDELLÓ, Francesc, «La Música en la Basílica de Santa Maria del Mar» *Anuario Musical*, 17 (1962).

CASADEMUNT, Sergi (ed.), *Dos motets a Santa Maria. Sancta Maria, de Josep Reig, Alma Redemptoris Mater, de Josep Gaz. Per a cor mixt i baix continu*. Dinsic, Barcelona 1997.

<sup>28</sup> Cal fer notar que al Llibre de Resolucions de Santa Maria del Pi hi consta que un tal mossèn Reig que el 1611 va opositar al mestratge de cant de dita parròquia però, per evidents raons

A partir de la consulta de diversa documentació inèdita les novetats que vaig poder aportar en aquell moment no ens feien variar gens el perfil biogràfic de Reig.<sup>29</sup> Sí que ens donaven coneixement de detalls del seu quefer com a mestre de capella amb cert anecdotari inclòs: conflictes interns, oposicions, amonestacions, etc... i ens confirmaven l'enquistament del conflicte entre les capelles de música de Santa Maria del Mar i de la Catedral.<sup>30</sup>

Així doncs, adjunto sintèticament en el següent llistat les dades fonamentals del recorregut vital de Reig:

- 1613: és acomiadat de l'escolania de la catedral de Barcelona.
- 6 de desembre de 1618: nominació com mestre de capella.
- 20 de maig de 1655: rep la perpetuació en el càrrec. (Trenta-set anys després de la seva nominació!).
- 13 de gener de 1656: li és confirmada dita perpetuació arran de la visita pastoral que efectuà el canonge i ardiaca Sans.
- 26 de maig 1666: li és reconeguda l'antiguitat de deu anys.
- 2 de març de 1667: se celebra un consell en què es parla sobre la jubilació de Reig.
- 24 de maig de 1669: li fou atorgat un coadjutor en la persona de Miquel Rosquelles.
- 15-22 de març de 1673: es discuteix i s'aprova donar la successió en el càrrec de mestre de capella a Miquel Rosquelles un cop Reig hagi mort.
- 23 de febrer de 1674: es concedeix permís per cantar a cant d'orgue en l'enterrament del mestre de capella.

Tanmateix una de les dades més rellevants que podíem extreure de tota la informació compilada és que no era fill de Barcelona, com ho testimonien els diversos permisos que va demanar per marxar fora, algun per resoldre afers familiars i també es mantenia ignota la seva data de naixença.

### 3.2. NOVES APORTACIONS

Les darreres recerques em portaren a la troballa del seu testament que ha estat el desllorigador que m'ha permès establir noves dades que ara passo a

---

cronològiques, descarto que es pugui tractar del nostre Josep Reig, vegeu: BONASTRE, Francesc. «Notes sobre el compositor Gaspar Andreu» a: *Aplec de treballs*. núm. 4. Montblanc. 1982. p. 111-115

<sup>29</sup> BNC, M4783

AHPB, Francesc Jutge, *Septimum manuale* 606/11

APSM, sense referència

CEDOC, Concurs Patxot Llagustera, 1923, carpeta núm. 2

<sup>30</sup> GREGORI, Josep Maria. «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI» *Anuario Musical*. núm. 46 (1991) p. 103-125

detallar.<sup>31</sup> La primera informació que ens transmet el document és que Josep Reig era «[...] *filius Josephi Reig ligni fabri loci de peratallada* [...]».

Conegut el lloc de naixement, Peratallada (Baix Empordà), va ser fàcil establir que Josep Reig hi fou batejat el 28 de maig de 1595, fill de Josep Reig, fuster, i de Caterina.<sup>32</sup> Va rebre els quatre ordes menors el 21 de setembre de 1619 – curiosament en el llibre de registre d'ordes veiem que se l'anomena «*Josephum Reig Villæ Palamosis*»<sup>33</sup> – i finalment el bisbe de Girona, Onofre Reart, l'ordena prevere del 13 de juny de 1620.<sup>34</sup> Vegem que això s'esdevé posteriorment al seu nomenament com a mestre de capella de Santa Maria. No en tenim constància documental però cal creure, com era habitual, que la seva condició de prevere era condició *sine qua non* per exercir el càrrec.

La lectura i anàlisi del seu testament ens aporta diverses informacions: Té una primera redacció que data del 23 d'abril del 1659 i consta d'un codicil del 27 de gener de 1674, un mes abans del seu traspàs que s'esdevingué el 24 febrer següent. Ultra les informacions habituals sobre fundacions i llegats hi ha alguns punts que crec primordial treure a la llum per tal com ens ajuden a entendre millor alguns aspectes de la seva vida i fins i tot de la seva obra.

Primerament, el testament de Reig denota, com no podia ser menys, una sincera preocupació pels emoluments dels músics que haguessin de fer-se càrrec de les seves exèquies:

*«Item si lo ofici serà a cant de orga lo dia de mon enterro vull sia donat a cada cantor sis sous per son treball ij aquí farà o suplirà lalta de mestre doble ij a cada minyo un real, ço es dos sous a cada un, tant los q. serviran en lo altar com los que cantaran»*

Un altre fragment revelador resa com segueix:

*«Item dexo ij llego a la R<sup>t</sup> Comunitat los tres jochs de llibres manuscrits de Misses Motets ij Psalmodia, tot a dos cors ab ses partitures per a longa tots son vint ij set entre els quals ij es la missa de Requiem a dos cors q. per lo dia dels morts la tinch Instituhit ij fundat en dita Iglesia ij los llibres Stampats de missa de Palestrina ij motets ij demes papers jujaran esser utils ij necessaris a dita Iglesia dits Sors de marmerssors ij aquells ajan de entregarlos ab Inventari al Me de Cant que per temps serà en dita Iglesia. Los Sors procuradors de herentias de dita R<sup>t</sup> Comunitat dos llibres q. ij ha de missas estampats ij un de gran de magnificats de Aguilera son*

---

<sup>31</sup> AHPB - Francesc Lentsclà *Tertius liber testamentorum* 710/75, f. 113r-118r

<sup>32</sup> ADG, Peratallada, Llibre de baptismes I, 1548 - 1719. p. 71: « A vinty vuyt de Maig de Mil cinc cens noranta y cinc / per m<sup>o</sup> Antic Matheu sacrista de Peretallada fonc / batejat Joseph fill de Joseph Reig fuster y de Caterina / sa muller foren padrins Pere Pla negociant y Mar- / garida Reixa donzella filla den Reig pages de Armadas / tots del terme y vila de Palafrugell.

<sup>33</sup> ADG - Ordes 10, f. 252r.

<sup>34</sup> ADG - Ordes 10, f. 280v.

*del hobra q. ja estan asseñalats ab lletra mia al primer full tot lo demes es meu»*

Entenc que Reig ens dóna notícia de la seva obra compositiva que deduïm molt més àmplia que la conservada.<sup>35</sup> Així mateix intuïm que una d'aquestes misses, la de difunts, deuria tenir una consideració especial per part del seu autor, com sigui que és la que es cantava en una fundació que ell mateix havia instituït a la parròquia barcelonina. Sempre dins del terreny de la conjectura, no sembla desencertat pensar que l'absoluta *Libera me Domine*, conservada a l'Arxiu Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet Mar pogués pertànyer precisament a aquesta mateixa missa.<sup>36</sup>

Hi trobem encara dos extrems que ens ajuden a perfilar l'entorn musical de Reig. Té en possessió seva uns llibres impresos amb misses de Palestrina i motets i altres papers no definits que dóna a l'església a criteri dels seus marmessors. Igualment reconeix tenir, però no ser-ne el propietari, dos llibres impresos de misses que no podem saber quins són, i el llibre de magnificats d'Aguilera de Heredia. Amb aquest llegat queden definits uns referents evidents en un músic d'església hispànic del segle XVII: Palestrina, el príncep dels músics i una de les aportacions de música impresa més important del seu moment com són els magnificats d'Aguilera, àmpliament difosos en el món hispànic. Recordem, a més, que Reig va obtenir l'any 1626 part del llegat musical de Pujol, que bé podrien ser alguns d'aquests papers inconcrets que trobem citats.<sup>37</sup>

Un de les persones citades en el testament de Reig és precisament Miquel Rosquelles:

*«Item deix, a, M<sup>o</sup> Miquel Rosquellas student que sta en ma casa dos sobrepellissos meus un bo y un altre dolent dos muças una bona altre dolenta y dos posts de compondrer.»*

La seva inclusió al testament, i els termes amb què ho fa, no deixen lloc a dubtes que es tracta d'un escolà, o més aviat antic escolà, que fa les funcions de deixeble i cohabita amb ell, que seguirà la carrera eclesiàstica, per mor de la roba que hereta, i que es dedica a compondre música atès que li és llegat part de l'instrumental per escriure partitures<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Sobre aquesta qüestió en parlo més llargament en el capítol dedicat a la descripció del ms. núm. 5 de SMM.

<sup>36</sup> CMar: Au-827. Publicat per CABRÉ I CERCÓS, Bernat i GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria a *Mestres Catalana Antics. Quaderns dels fons musicals de Catalunya*. núm. 7. Ficta. Girona. 2015. p.26-36

<sup>37</sup> PAVIA I SIMÓ, Josep, *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Fundació Vives Casajuana, Barcelona 1986.

<sup>38</sup> EZQUERRO, Antonio. «Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco.» *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*. Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai: 259- 274 (2002)

Encara Reig deixa instaurada una altra fundació per al dia de Sant Josep, i es preocupa de deixar ben reglamentat tot l'escandall econòmic al voltant d'aquesta missa que voldria que fos cantada a tres cors, en previsió de si només pot ser-ho a dos o a un. I, una de les dades més interessants i reveladores, tot això darrer ho vol finançar amb els diners que li han de venir «*per raho de aquella permuta que feu del benefici que jo obtenia sots invocatio de sanct Joan Baptista en la Iglesia de la Vila de Palamos*». Per tant, veiem Reig obtenint fons econòmics d'un benifet ben llunyà de Barcelona i que el relaciona amb Palamós, vila de la qual sorprenentment n'és originari segons el registre de la seva ordenació en contradicció amb la seva partida de baptisme .

Arribat a aquest punt he de fer referència obligada a una comunicació verbal que he tingut durant el procés de tancament d'aquest estudi. Aquesta m'ha vingut de part de Gabriel Martín Roig, historiador que dedica el seu temps a l'estudi de la història de Palamós i al buidatge dels fons documentals que s'hi relacionen. Gràcies a aquesta comunicació i intercanvi he pogut saber que hi ha força documents que relacionen la família Reig amb el món dels mestres d'aixa palamosins, gràcies a unes segones núpcies del fuster Reig amb Margarida Grec de Palamós.<sup>39</sup> Sembla ser que els Grec tenien una raonable posició social i que el mateix Josep Reig, mestre de capella, va arribar a ser beneficiari de diversos censals de terres arrendades.<sup>40</sup>

Totes aquestes dades em permeten conjecturar una qüestió que sempre se'm va plantejar com a enigmàtica. Com és que no tenim notícia que Reig es presentés a cap altra oposició per tal de millorar la seva posició econòmica o de prestigi? Tal vegada la resposta es troba en aquests fets que suara descrivia. Sembla ser una persona amb uns ingressos derivats de la possessió de propietats i d'un benifet extern que no el fan ambicionar millores econòmiques i, potser, professionalment el seu lloc a Santa Maria del Mar el satisfieia sobradament.

Per tancar aquest capítol encara em cal fer referència a l'inventari *post mortem* dels béns de Josep Reig, redactat el mateix dia del seu traspàs.<sup>41</sup> En aquest sentit ens cal veure què s'hi registra en relació amb el seu ofici de mestre de capella. En el seu domicili del carrer d'en Jaupí<sup>42</sup>:

*«a la cambra ahont morí lo defunct [...]  
Set llibres de musica tres de stampats y los altres manuscrits  
dasset coderns de cant manuscrits  
dos de stampats  
Un llibre desencodernat de cant palestrina  
Una caxeta petita ab diferents pepers de musica*

---

< <http://hdl.handle.net/10261/156214> >

<sup>39</sup> ADG - Palamós: Matrimonis, 1571-1641

<sup>40</sup> Remercio profundament tota aquesta informació que, per correcció acadèmica i per impossibilitat temporal d'estudi, no cito en detall a l'espera que la conjunció dels nostres interessos d'estudi ens en permeti elaborar un treball més ben detallat.

<sup>41</sup> AHPB - F. Lentslà 710/77

<sup>42</sup> Aquest carrer encara existeix tot i que molt desfigurat a causa de l'obertura de la Via Laietana. Vegeu: BALAGUER, Víctor. *Las calles de Barcelona en 1865*. Madrid. Imprenta y fundición de Manuel Tello. 1888.



*Una llanterna usada  
Un baul amb son pany ij clau usat dins lo qual:  
nou còdex de cant manuscrits  
un llibre gran manuscrit  
dotze coderns de cant desencodernats  
Una senalla petita ab diferents papers  
altres papers de cant  
Al armariet de dita cambra:  
[...]Uns òrgans de stanij desfets  
altres orgas de stanij ab una axeta petita també de stanij»*

Es fa difícil de relacionar aquest inventari sumari i inconnex amb la descripció que Reig feia en el seu testament. Certament se cita un llibre imprès de Palestrina més d'altres, també impresos, però en canvi no hi ha notícia del d'Aguilera que, en principi, destacaria per les seves dimensions. Els disset quaderns, per error, bé podrien ser els vint-i-set del quals parla el testament o bé els nou còdex de cant consisteixen en una de les col·leccions policorals de Reig. Sigui com sigui, la cita ens mostra una gran diversitat de materials que ens permeten imaginar el tràfec de la feina de mestre de capella. Francament sorprenent és el registre de dos «òrgans» desats dins d'un armariet. Es fa difícil d'imaginar quina mena d'orgues podrien ser ja que si hom pensa en un positiu les seves dimensions no semblen correspondre's amb un armariet, i imaginar-se un portatiu a les darreries del segle XVII, també entranya la seva dificultat. La qüestió és que la cita hi és per permetre'ns tota mena de conjectures organològiques.

Sembla que, efectivament, tots aquest material, papers i «òrgans», anirien a parar a l'arxiu de Santa Maria, si més no així m'ho fa pensar que en els encants que es feren del béns de Reig el 5 de març del mateix any, aquests objectes no foren subhastats. D'entre tot el conjunt de persones que obtenen béns del desaparegut mestre de capella de Santa Maria del Mar ens apareix un sol cop el seu deixeble Miquel Rosquelles que, per un import de set sous, adquireix un tinter de plom que bé li deuria completar la deixa de les dues escrivanies o «posts de compondrer».<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> AHPB - F. Lentisclà 710/77

## 4. EL MANUSCRIT NUMERO 5 DE SANTA MARIA DEL MAR.

### 4.1. DESCRIPCIÓ CODICOLÒGICA

En aquest capítol presento la descripció i reconstrucció teòrica del que és la principal font primària emprada en aquesta tesi. Això és el que coneixem com a Manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar de Barcelona.

Per desenvolupar aquest doble objectiu he procurat adquirir i aplicar alguns dels procediments descriptius de la disciplina codicològica que he basat en el que estableix Elisa Ruiz García al seu llibre *Introducción a la codicología*, no sense fer-ne alguna lleugera adaptació als meus interessos descriptius.

44

Seguint, doncs, les seves recomanacions he elaborat una fitxa tècnica, els ítems de la qual han estat posteriorment desenvolupats, a fi de guanyar concreció i aprofundiment en el coneixement de l'objecte d'estudi. També he confeccionat i detallat un gràfic descriptiu del manuscrit. Aquest apropament al factor més físic de la font, com també el repàs històric del seu coneixement, em permet d'elaborar algunes idees que van des de la certesa fins a la mera hipòtesi. Tot amb vistes a assolir una reexida contextualització de l'obra continguda en aquest manuscrit com també dels seus autors.

El darrer apartat d'aquest epígraf l'ocupa el que he anomenat catàleg descriptiu on es desenvolupa detalladament una reconstrucció de tot el contingut dels nou quaderns que originalment conformaven el Manuscrit 5 de Santa Maria del Mar centrat però en el que és el seu contingut, els motets. Per dur a terme aquesta tasca he emprat de forma mixta les eines ja descrites de l'àmbit codicològic i el criteris desenvolupats per Josep Maria Gregori en el projecte IFMuC (Inventaris dels Fons musicals de Catalunya) del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

#### 4.1.1. Dades d'identificació

La descripció codicològica del que resta del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar, s'ha de centrar, evidentment i forçosa, en l'únic quadern que ens n'ha pervingut: el del baix d'acompanyament o part d'orgue.

Primerament presento una fitxa d'identificació del manuscrit seguint el model que ja he esmentat i seguidament passo a comentar alguns dels aspectes que considero més rellevants.

**Lloc de dipòsit:** Centre de Documentació Musical de l'Orfeó Català

---

<sup>44</sup> RUIZ GARCÍA, Elisa, *Introducción a la codicología*, Madrid, 2002.

**Nom de la institució:** Orfeó Català

**Fons:** -

**Topogràfic del manuscrit:** RE\_6\_DR\_25

**Registre:** R1.5.1\_86

**Autor:** Josep Reig, Joan Pau Pujol, Jaume Casellas

**Títol diplomàtic:** «*Partitura ad Organû*»

**Títol factici:** [Manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar. Volum IX. Baix continu.]

**Datació:** segle XVII, *med.*

**Soport:** Paper

**Dimensions:** 267 mm x 198 mm

**Nombre de folis:** [2] fulls de guarda + 56 ff + [2] fulls de guarda

Aquest document es preserva a l'arxiu rebatejat recentment com a Centre de Documentació Musical de l'Orfeó Català. Es tracta d'un document isolat i descontextualitzat que no forma part de cap fons en concret. Simptomàtic d'això és que mai ha gaudit de signatura, fins fa molt poc se n'ignorava l'existència i en alguns moments recents –un cop documentat– fins i tot ha estat il·localitzable. Afortunadament molt recentment se li atorgat un tipogràfic i s'ha inclòs en el registre de manuscrits de la important col·lecció que preserva aquella institució.

Tot el seu contingut el conformen motets de Josep Reig de forma majoritària, Joan Pau Pujol en menor nombre i Jaume Casellas amb només quatre obres de les quaranta-vuit que conté el manuscrit.

En no trobar-se catalogat no consta sota cap epígraf concret. Seguint d'una manera no estricta el model d'Elisa Ruiz, a banda del títol pròpiament diplomàtic de «*Partitura ad organum*», com a títol factici proposo: Manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar. Volum IX. Baix d'acompanyament.

Quant a la datació no tenim elements que ens permetin assignar-li una data inequívoca. És clar que el manuscrit ja existia abans del 1674 que és quan el trobem citat en el testament de Josep Reig, per tant i de manera àmplia li assigno la datació de mitjans del segle XVII. A banda, és clar, dels quatre motets de Casellas que deuriem copiar-se durant el seu mestratge a la mateixa parròquia de Santa Maria del Mar (1715-1733).

El material de suport és paper, majoritàriament relligat en quaderns de dos bifolis –tècnicament anomenats binions– i amb un bifoli de guarda a cada un dels extrems del manuscrit.

#### 4.1.2. Composició material del manuscrit

El suport del manuscrit és el paper que, per la disposició general dels corondells en horitzontal i dels pontillons en vertical, es dedueix que està plegat *in quarto*, això ens acosta a un full originari, previ al plegat, de 550 mm x 380 mm aproximadament que es correpon amb el conegut com a paper marquilla. No he arribat a localitzar cap marca d'aigua que pogués representar una orientació quant a la datació de la fabricació del paper.

Pel que fa a les guardes, es tracta d'un paper diferent, més prim i amb una marca d'aigua en forma d'ala com es mostra a la imatge.



Segons el catàleg de Valls i Subirà, aquesta tipologia de marca denota, en principi, una procedència olotina del paper. També la descripció que en fa, «*El papel no es de muy buena calidad, delgado y amarillento...*», coincideix amb l'aspecte del paper de les guardes del nostre manuscrit, però la seva datació resulta improbable puix el disseny que més se li acosta el situa l'any 1585.<sup>45</sup> Atès que tot sembla indicar que el relligat del manuscrit és fruit d'una intervenció posterior, aquesta datació per a un paper que

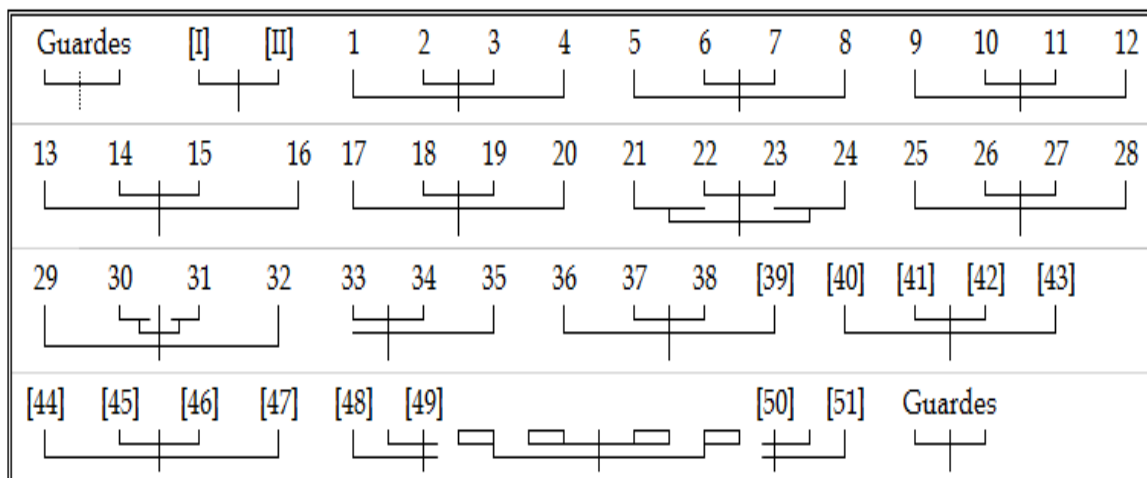
sembla afegit en aquest segon moment resulta, com a mínim, sorprenent.

Per les dades que en tenim, i pel seu contingut, no es pot dir que el Manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar sigui un volum factici. És clar que el seu compilador original el confeccionà de manera unitària quant al seu gènere: el motet a vuit veus o doble cor. En això el testament de Reig és revelador com veurem més endavant. Tot i deixar-ne una part sense música escrita, només amb els pentagrames, no sabem si per manca de material o de temps, com mostren alguns dels fulls sense música i la inclusió posterior de les vespres de Caselles que s'atenen, però, als efectius vocals de tot el repertori contingut i que semblen incloses aprofitant aquest espai disponible assenyalat. D'altra banda també destaca la concepció pràctica del manuscrit. Tot i no haver-hi una planificació clara quant a l'ordenació del seu contingut, és clar que està concebut com un llibre per fer-se servir. En aquest sentit és simptomàtic que, llevat de la darrera peça – *Manus tuæ*, en tot la resta del repertori original – és a dir, sense les vespres de Caselles – no hi ha cap composició, entre les de Reig i les de Pujol, en què l'interpret, l'organista en aquest cas, es vegi obligat a girar full.

---

<sup>45</sup> VALLS i SUBIRÀ, Oriol, *El papel y sus filigranas en Catalunya*, The paper publications society (Labarre foundation), Amsterdam, 1970. Vol. I. p. 296

La composició o, en terminologia més pròpia de la disciplina codicològica, la col·locació del manuscrit es pot representar, doncs, segons el següent esquema que, seguidament passo a comentar:



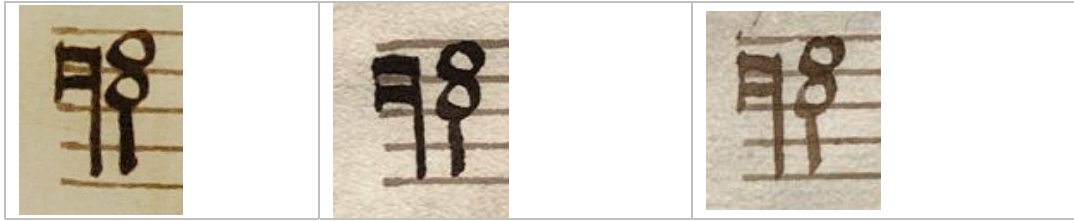
Primer de tot trobem les guardes que en origen formaven un bifoli relligat però actualment desunit com indica la línia discontinua del gràfic. Seguidament – en això respecto la numeració suggerida per H. Anglès oportunament inclosa dins de claudàtors en no ser original – trobem l'índex. Format també per un bifoli independent i molt lleugerament més petit que la resta de fulls (266 mm x 196 mm). Entrem ara en la part més unitària i coherent del manuscrit, quant al format es refereix, amb la successió de cinc quaderns binions que es conserven íntegres. Això va del foli 1 fins al 20. Entre el foli 21 i el 24 el bifoli extern del binió ha estat restaurat mitjançant l'encolat d'un paper frontissa o escativana. El següent binió torna a ser sencer i retrobem després un altre binió refet amb una escativana, aquest cop en el seu bifoli intern. Els folis 33 i 34 formen un bifoli unit al 35 mitjançant una pestanya per continuar amb tres binions altre cop enters. Els folis 48 i 49 semblen haver format dos bifolis, un binió, però ara units simplement gràcies a les pestanyes que en romanen. Trobem, tot seguit, el testimoni d'una altre binió desaparegut – en resten només les pestanyes encara relligades al llom – i, encara dos folis més units també per sengles pestanyes. Clouen el manuscrit dues guardes que han mantingut el format de bifoli i amb la mateixa tipologia de paper que les primeres.

La foliació, que comença amb el primer foli de la part musical, fins el recte del foli 38 és original, sempre al marge superior dret del recte de cada foli i en xifres aràbigues. A partir del foli 39 la numeració continua en el mateix lloc però és de factura molt més moderna i en llapis – entre claudàtors en el gràfic. No tenen numeració les guardes ni, tanmateix, les quatre pàgines del bifoli que conté l'índex. Això darrer, i la lleu diferència de dimensions del bifoli, sembla ser indicatiu que l'índex fou elaborat de manera independent als quaderns musicals.

És evident que en la còpia d'aquest manuscrit hi treballà sempre un sol copista, de traç molt regular, clar, lleugerament arrodonit i que emprà una tinta que tendeix al color sípia. Voldria fer èmfasi en la qualitat d'aquest copista. A banda de la claredat i rotunditat del seu traç, que permeten una lectura força còmoda del manuscrit, ressalta la seguretat i l'encert amb què ha estat copiada la música. Tal com es reflecteix en l'apàrell crític que acompanya la transcripció musical d'aquesta tesi, els clàssics errors atribuïbles a les distraccions o a una interpretació errònia de l'original són gairebé inexistents. Per altra banda aquest copista és fàcilment identificable amb el dels dos villancets del mateix Reig, *¡Ay Dios! ¿Como entrar podrán?* i *A puertas del corazón* que es conserven a la Biblioteca Nacional de Catalunya.<sup>46</sup> Puix, a banda de mantenir la claredat i la correcció en un grau molt similar, la confrontació d'alguns dels seus traços cal·ligràfics ens permet d'aventurar aquesta identificació com faig en la següent taula comparativa on es pot palesar la gran proximitat en el *ductus* cal·ligràfic en els tres documents.

Ms 5 SMM	<i>Ay Dios</i> (BNC M763/23)	<i>A puertas</i> (BNC M763/24)
		
		
		
		
		

<sup>46</sup> L'anàlisi d'aquests villancets forma part del meu treball d'investigació per a l'obtenció del DEA a la UAB de l'any 2011: *Josep Reig (ca. 1596-1674). Obra religiosa en romanç conservada. Un testimoni del primer barroc musical a Catalunya.*



És clar que, atesa la correcció musical amb què estan escrits aquests papers i que, en el cas dels motets d'aquest manuscrit i de les col·leccions desaparegudes d'obres de Josep Reig documentades en el seu testament, es trobaven en poder seu formant part del seu patrimoni personal, deurien de ser copiades sota la seva directa supervisió

El manuscrit està relligat amb el sistema tradicional d'aplicació de nervis, quatre en total, que relliguen unes cobertes de cartró recorbertes al seu torn de pergamí sobre el qual s'hi ha escrit: «*Partitura ad organum*» al pla anterior de la tapa. Igualment, al llom, apareix el títol abreujat «*P. O.*». Un altre element que ens porta a pensar que el manuscrit passà per algun tipus de restauració o reforma són les dues perforacions que trobem a la coberta anterior, al costat dret, que es corresponen amb dues tiretes de pell de la coberta posterior que romanen ocultes sota el paper enganxat a la contratapa. És evident que en origen tingueren la funció de tanques.

#### 4.2. HISTÒRIA DEL MANUSCRIT

El manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar, conservat de manera incompleta en l'actualitat, es va preservar a l'arxiu musical de Santa Maria del Mar fins a la seva destrucció el juliol de 1936. Constava de nou quaderns de partícels, un per a cada una de les vuit parts vocals i una altra per a l'acompanyament a l'orgue, que són els efectius de la major part de les obres que s'hi contenen – tan sols un dels motets de la col·lecció és a set veus. El seu contingut, com detallo més endavant, es limita a tres compositors: Josep Reig, Joan Pujol i Jaume Casellas. El coneixement de la seva existència i el rastre documental deixat per aquest coneixement es poden resseguir des de les primeries del segle XX.

La primera notícia, encara que indirecta, ens ve de Felip Pedrell. Dins la sèrie d'articles que amb el títol de *Músics vells de la Terra* va publicar a la *Revista musical catalana* entre els anys 1904 i 1910. En el que va dedicar a la figura de Joan Brudieu, s'hi troba un llarg paràgraf dedicat als mestres de capella de Santa Maria del Mar de les darreries del segle XVI i inicis del XVII. Entre altres coses podem llegir:

[...] se consigna, y ab verdaderas prerrogativas, el nom del reverent Josep Reig, del qual càrrech va prendre possessió en 1618. D'aquest mestre s'en conserva [a l'arxiu de Santa Maria del Mar] un cos d'obras,

*algunas deslligadas y soltas y otras enquadernadas ab pergami. Se li deuen també dos llibres de faristol, en els quals devia fer copiar o devia copiarhi ell mateix una colecció d'obres del celebrat Joan Pau Pujol, son amich i contemporani, mestre de Capella de la Catedral de Barcelona y abans de la Seu de Saragossa, [...]*<sup>47</sup>

Tot i la poca concreció de la descripció és plausible pensar que algunes les obres enquadernades amb pergami, si no totes, fossin el que coneixem com a manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar, tant per la referència al pergami com per la inclusió d'obres de Pujol, tal com ara mateix argumentaré. També en aquest article, Pedrell comunica que un dels motets de Josep Reig, concretament *Sancta Maria succure miseris*, ha estat transcrit per Francesc Pujol i inclòs dins la seva *Col·lecció de transcripcions d'autors catalans dels segles XVI i XVII* premiada «al darrer concurs de la 'Festa de la Música Catalana'». Per ara, però, no m'ha estat possible localitzar aquesta transcripció.<sup>48</sup>

L'any 1905, encara dins la mateixa sèrie d'articles, Pedrell elabora una relació de les obres conegudes de Joan Pujol. Entre les referències a diferents manuscrits fa la següent descripció:

*En nou quaderns manuscrits del segle XVII, dels quals vuyt corresponen a las veus divididas en dos chors a quatre, y'l darrer, que porta'l títol de Partitura ad organum, segueix el baix dels dos chors sense cifrar, se troban las composicions següents d'en Joan Pujol:*

- 29) *Tota pulchra es mica mea. (In Assumptione B. M. Vir.)*
- 30) *Surge, surge, amica mea. (In festivitibus B. M. Vir.)*
- 31) *Lauda Sion Salvalorem. (In festo Corporis Christi. 1<sup>a</sup> pars.)*
- 32) *In hac mensa. (In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> pars.)*
- 33) *Omnes gentes plaudite. (In quacumque festivitate.)*
- 34) *Jubilate Deo. (In quacumque festivitate.)*
- 35) *Domine quis habitabit. (In quacumque festivitate.)*
- 36) *Beati omnes qui timent Dominum. (In quacumque festivitate.)*
- 37) *Exultate justi in Domino. (Pro martiribus.)*
- 38) *Paratum cor meum Deus. (Pro martiribus.)*
- 39) *O Crux splendidior. (In festo Inventionis S. Crucis.)*
- 40) *Tristis anima mea. (De Passione Domini.)*
- 41) *Tenebre facte sunt. (De Passione Domini.)*
- 42) *Conceptio tua. (In festo Conceptionis B.M. et eiusdem Nati.)*
- 43) *Animam meam dilectam. (Tempore Passionis.)*
- 44) *De profundis clamavi. (Pro defunctis. 7<sup>em</sup> vocum.)*<sup>49</sup>

Amb aquest llistat, està descrivint indubtablement el que actualment coneixem com a manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar encara que només

---

<sup>47</sup> PEDRELL, Felip: «Músichs vells de la terra». *Revista Musical Catalana*. 1905, 17. p. 138.

<sup>48</sup> *íd.*

<sup>49</sup> PEDRELL, Felip: «Músichs vells de la terra». *Revista Musical Catalana*. 1905, 22. p. 190.



n'enumera les obres de Pujol i curiosament oblida de citar la seva procedència. El redactat de Pedrell és poc clar i pot portar a creure que el manuscrit descrit es trobava a la capella del Palau. Que es tracta del de Santa Maria del Mar és clar, puix la relació d'obres de Pujol coincideix fil per randa –excepte per la manca del motet per a l'Epifania *Surge, illuminare* que li deuria passar per alt– amb el contingut que a dia d'avui coneixem d'aquest manuscrit.

En una article posterior, ara sí centrat en la figura de Josep Reig i dins la mateixa sèrie, Pedrell se cita a si mateix i, en allò que s'hi refereix, gairebé calca el que ja havia dit quan ens va parlar dels mestres de Santa Maria del Mar en al voltant de Joan Brudieu.<sup>50</sup>

Un altre testimoni indirecte que ens parla de l'existència d'aquest manuscrit i del seu coneixement per part dels musicòlegs del moment és el material corresponent a la cinquena edició, l'any 1923, del concurs Patxot Llagustera, conservat igualment al Centre de Documentació Musical de l'Orfeó Català. Higiní Anglès, guanyador d'aquella edició, va presentar-hi una miscel·lània de transcripcions de música antiga catalana entre les quals es troba el motet *O admirabile commercium* de Josep Reig provinent del manuscrit que aquí analitzo.<sup>51</sup>

Pocs anys més tard, el 1926, el mateix Higiní Anglès, en la publicació del primer volum de l'obra completa de Joan Pau Pujol, va elaborar un catàleg complet de l'obra coneguda d'aquest compositor en aquell moment. En aquell catàleg es feia igualment una descripció del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar, en la qual, altre cop, només es detallaven les obres que conté de Pujol, ara sense obliterats. De fet els altres quatre manuscrits de Santa Maria del Mar ressenyats en el prefaci del primer volum de l'obra completa de Pujol –els números 1, 2, 3 i 4– tampoc vénen descrits amb tot el seu contingut i, per tant, no podem relacionar-los amb els que Pedrell cita com a continents d'obra de Reig. Anglès comenta i cita l'article de Pedrell per remarcar que el novè volum, el de l'acompanyament d'orgue, ja era en aquell moment il·localitzable.<sup>52</sup> Aquesta aportació d'Anglès, per altra banda, ens clarifica que Pedrell descrivia el manuscrit de la parròquia del barri de la Ribera.

Molts anys després fou Sergi Casademunt qui donà notícia de la localització casual d'aquest quadern a la biblioteca-arxiu de l'Orfeó Català<sup>53</sup>, on no constava en cap catàleg. És fàcil especular amb la suposició que en el moment en què Francesc Pujol preparà la transcripció d'alguna obra de Reig, i potser també de

---

<sup>50</sup> PEDRELL, Felip: «Músichs vells de la terra». *Revista Musical Catalana*. 39, 1907. p. 45.

<sup>51</sup> D'això ja en vaig donar notícia al meu treball: *Josep Reig (ca. 1596-1674). Obra religiosa en romanç conservada. Un testimoni del primer barroc musical a Catalunya*. Treball d'investigació per a l'obtenció del DEA a la UAB de setembre de l'any 2011.

<sup>52</sup> ANGLÈS, Higiní: *Johannis Pujol (1573?-1626). In alma Cathedrali Barcinonensis cantus magistri*. Opera omnia, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926. p. XVIII.

<sup>53</sup> CASADEMUNT, Sergi (ed.), *Dos motets a Santa Maria. Sancta Maria, de Josep Reig, Alma Redemptoris Mater, de Josep Gaz. Per a cor mixt i baix continu*. Dinsic, Barcelona 1997.

Pujol, es degué servir dels manuscrits de manera directa, tal vegada prestats, i que el novè d'ells mai retornà al seu lloc. Sigui com sigui, això quedarà indemostrable, però per fortuna ha servit perquè un dels manuscrits quedés incòlume. Els altres vuit quaderns cal donar-los per irremissiblement perduts i si ha estat possible de recuperar el seu contingut és gràcies a la localització de les fotografies que, amb tota probabilitat, en feu mossèn Anglès, presumiblement en preparar la publicació de l'*Opera omnia* de Pujol suara esmentada, i que es conserven a la Biblioteca de Catalunya sota la signatura MF28.

Juntament amb aquestes fotografies, es conserven diferents jocs manuscrits de transcripcions fetes per H. Anglès i que sembla que havien de conformar altres volums de l'obra completa de Joan Pau Pujol, monument bibliogràfic que mai va arribar a completar més enllà del segon volum. Les transcripcions del manuscrit M. 788 de la Biblioteca de Catalunya de fet es troben agrupades sota l'epígraf de *Volum III Opera Omnia Johannis Pujol* de mà del mateix Anglès i a banda es troba també recopilada la transcripció del manuscrit M. 787. Tot aquest material ha servit per elaborar les publicacions recents dels volums III i IV de l'obra completa de Pujol en edicions a càrrec de Sergi Casademunt<sup>54</sup>.

Entre el material manuscrit que es conserva de mossèn Anglès també s'hi troben transcripcions d'alguns dels motets de Joan Pau Pujol que conformen el manuscrit núm. 5 de Santa Maria del Mar, fet que em du a sostenir que també era material que estava destinat a engruixir l'*Opera omnia* tot just encetada.

Amb base, doncs, a aquestes notícies comentades i a les meves darreres investigacions puc sostenir que aquest manuscrit forma part del llegat que Josep Reig deixà en testament a l'església parroquial de Santa Maria del Mar on ell desenvolupà la seva tasca de mestre de capella durant més 50 anys. Precisament en aquesta seva darrera voluntat, datada el 27 de gener de 1674 i recentment localitzada per mi, s'hi pot llegir:

*Item dexo y llego a la R<sup>t</sup> Comunitat los tres jochs de llibres manu scrits de Misses Motets y Psalmodia, tot a dos cors ab ses partitures per al orga tots son vint y set entre ells quals y a la missa de Requiem a dos cors q. per lo dia dels morts la tinch instituhit y fundat en dita Iglesia [...]*<sup>55</sup>

Un senzill càlcul ens permet deduir que ens trobem davant d'un d'aquests tres jocs. Ben segur que es tracta del de motets, atès que no hi trobem cap missa i que entenc que les composicions recollides sota l'epígraf de salmòdia serien escrites en versos alterns entre polifonia i cant pla. Dels altres dos jocs no ens n'ha pervingut res de manera directa, encara que l'absolta a vuit veus, *Libera me*, que es conserva a l'Arxiu Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar

---

<sup>54</sup> CASADEMUNT, Sergi (ed.), *Johannis Pujol. Opera omnia*. Vol. III. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 2007. *Johannis Pujol. Opera omnia*. Vol. IV. Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 2010.

<sup>55</sup> AHPB Fons de Francesc Lentisclà: *Tertius liber testamentorum*. f. 113r - 118r

podria molt ben ser que originalment es trobés inclosa en el recull de misses que Reig esmenta en el seu testament, una de les quals seria la missa de difunts que ell mateix instituí a Santa Maria del Mar.

#### 4.3. CONTINGUT DEL MANUSCRIT

Detallo a continuació quin és el contingut de l'exemplar del manuscrit conservat a l'Orfeó Català amb la seva situació física convenientment consignada.

Foli	Títol	Autor	Observacions
[2 bifolis]			Guardes
[I r - I v]			Índex
[II r - II v]			Blanques
1r			Blanca
1v - 2r	Tota pulchra	J. Reig	
2v - 3r	Sancta Maria succurre miseris	J. Reig	
3v - 4r	Ave virgo gratiosa	J. Reig	
4v - 5r	Veni sponsa Christi	J. Reig	
5v	Osculetur me	J. Reig	
6r	Tota pulchra	J. P. Pujol	
6v	Surge amica mea	J. P. Pujol	
7r	O quam suavis	J. Reig	
7v	Lauda Siona	J. P. Pujol	
8r	In hac mensa	J. P. Pujol	
8v	Omnes gentes	J. P. Pujol	
9r	Jubilate Deo	J. P. Pujol	
9v - 10r	Domine quis habitabit	J. P. Pujol	
10v - 11r	Beati omnes	J. P. Pujol	
11v - 12r	Exultate justi	J. P. Pujol	
12v - 13r	Paratum cor meum	J. P. Pujol	
13v - 14r	O admirabile commercium	J. Reig	
14v - 15r	O doctor optime	J. Reig	
15v - 16r	Intercessio nos quæsumus	J. Reig	
16v - 17r	Deus qui glorificantes	J. Reig	
17v - 18r	O Crux splendidior	J. P. Pujol	
18v - 19r	Tristis est anima mea	J. P. Pujol	
19v - 20r	Tenebræ factæ sunt	J. P. Pujol	
20v - 21r	Surge illuminare	J. P. Pujol	
21v - 22r	Lauda Sion	J. Reig	
22v - 23r	Quem in sacræ mensa	J. Reig	
23v - 24r	In hac mensa	J. Reig	
24v - 25r	Docti sacris	J. Reig	
25v - 26r	Sub diversibus speciebus	J. Reig	
26v - 27r	Sumit unus	J. Reig	
27v - 28r	Fracto demum sacramento	J. Reig	
28v - 29r	In figuris præsignatur	J. Reig	
29v - 30r	Ego enim accepi	J. Reig	
30v - 31r	O sacrum convivium	J. Reig	
31v - 32r	Honestum fecit	J. Reig	
32v - 33r	Assumpta es Maria	J. Reig	
33v - 34r	Funadamenta eius	[J. Reig]	

34v - 35r	Istorum est regnum cælorum	J. Reig	
35v - 36r	Conceptio tua	J. P. Pujol	
36v - 37r	Laudate Dominum	J. Reig	
37v - 38r	O Joseph filii David	J. Reig	
38v - [39r]	Animam meam dilectam	J. P. Pujol	
[39v - 41r]	Dilexi quoniam	J. Casellas	
[41v - 43r]	Levavi oculos meos	J. Casellas	
[43v - 45r]	Confitebor tibi	J. Casellas	
[45v - 49r]	Magnificat	J. Casellas	
[49v - 50r]			Pentagrames en blanc
[50v]	De profundis	J. Pau Pujol	
[51r - 51v]	Manus tuæ	J. Reig	
[2 bifolis]			Guardes

#### 4.4. RECONSTRUCCIÓ I CATÀLEG DESCRIPTIU

Per raons evidents, obvio la descripció dels manuscrits inexistents que, a partir de les dades ofertes per Anglès<sup>56</sup> i per l'aspecte visible en les fotografies existents, cal creure molt similars en allò formal a l'exemplar conservat al Centre de Documentació Musical de l'Orfeó Català, ja descrit codicològicament. Així doncs, amb tot el que coneixem es pot fer la reconstrucció de tot el contingut dels nou manuscrits que seguidament ofereixo. N'he creat una numeració que va de l'1 al 9. Cada un es correspon correlativament amb una de les vuit veus. És a dir el número 1 per al Tiple del primer cor, etc..., fins a arribar al número 9 que és el de la partitura per a orgue. Per aquells motets en què la formació difereix de l'habitual he procurat deduir fins on ha estat possible a quin llibret correspon cada veu. Així, per exemple, quan el primer cor està constituït per dos Cantus, Altus i Tenor es dedueix que el número 4, que habitualment conté el Bassus del primer cor, és el destinat al Cantus segon del primer cor. Malauradament no sempre ha estat possible arribar a conclusions tan fàcils. El motet *Tota pulchra* que obre la sèrie és per a dos Tiples, Altus i Bassus en tos dos cors, sense Tenor. Malauradament les fotografies no ens brinden cap evidència de quin és el llibret que conté el segon Cantus.

Com a mostra de les primeres pàgines prèvies a la música, a banda del que ens mostra el segment conservat del manuscrit en tenim únicament tres fotografies. Es tracta de fotografies corresponents al quadern del Bassus del segon cor, segons anotació manuscrita al marge pel mateix H. Anglès. En la primera d'elles hi figuren la coberta, gairebé il·legible, i la primera part de l'índex que Anglès numera com a Introducció foli Ir. En una altra fotografia, que apareix juntament amb els darrers compassos del Tenor del segon cor, s'hi afegeix la segona part de l'índex amb l'anotació manuscrita d'Anglès de "Bassus 2i chori. Introducció f. Iv." L'anàlisi d'aquest índex ens pot aportar algunes dades en referència al contingut real del manuscrit com més endavant em dispo a fer.

<sup>56</sup> ANGLÈS, H. *op. cit.* p. XVIII

Així doncs, transcriu complet i de manera diplomàtica aquest índex com a pòrtic al catàleg descriptiu de tot el contingut del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar de Barcelona.

## Catàleg descriptiu del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

1- [...]

2- [...]

3- [...]

4- [...]

5- [...]

6- [...]

7- [...]

8- [I.r]:

*Index motecta 8. V. Secundi chori:*

<i>Tota Pulchra es. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	1
<i>Sancta Maria. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	2
<i>Ave Virgo gratiosa. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	3
<i>Veni sponsa Christi Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	4
<i>Osculetur me Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	5
<i>Tota Pulchra es. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	6
<i>Surge surge amica mea. Joanes Pujol</i>	<i>fo</i>	6
<i>O quam suavis es. Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	7
<i>Lauda sion salva. Joanes Pujol</i>	<i>fo</i>	7
<i>In hac mensa novi. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	8
<i>Omnes gentes. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	8
<i>Jubilate Deo. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	9
<i>Domine quis habitabit. Joânes Pujol</i>	<i>fo</i>	9
<i>Beati omnes qui timent. Joânes Pujol</i>	<i>fo</i>	10
<i>Exultate Justi in. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	11
<i>Paratû cor meû. Joânes Pujol</i>	<i>fo</i>	12
<i>O admirabile cômmercium. Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	13
<i>O Doctor optime. Josepi Reig</i>	<i>fo</i>	14
<i>Intercessio nos quesumus. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	14
<i>Deus qui glorificantes. Joseph<sup>9</sup> Reig</i>	<i>fo</i>	15

[I.v]:

<i>O crux splendidior. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	15
<i>Tristis est anima mea Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	16
<i>Tenebre facte sunt. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	16
<i>Surge illuminare. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	17
<i>Lauda sion salvatorê. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	17

<i>Quem in sacre mensa. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	18
<i>In hac mensa novi Regis. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	18
<i>Docti sacris insti. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	19
<i>Sub diversis specieb<sup>9</sup>. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	19
<i>Sumit unus sumunt. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	20
<i>Fracto demû sacramento. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	20
<i>In figuris presignatur. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	21
<i>Ego enim accepi a Doño. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	21
<i>O sacrû convivium. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	22
<i>Honestum fecit illû Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	22
<i>Assumpta est Maria. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	23
<i>Fundamenta eius. Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	23
<i>Istorû est enim regnû celorû. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	24
<i>Conceptio tua. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	25
<i>Laudate Dominum in</i>		
<i>sanctis eius. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	25

**OC: -**

**qd:** Libret original.

**Instr:** Org

9- [I.r]:

*Index motecta 8°. V°.Partitura*

*Ad organû*

<i>Tota Pulchra es. Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	1
<i>Sancta Maria. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	2
<i>Ave Virgo gratiosa. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	3
<i>Veni sponsa Christi Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	4
<i>Osculetur me osculo. Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	5
<i>Tota Pulchra es. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	6
<i>Surge surge amica. Joanes Pujol</i>	<i>fo</i>	6
<i>O quam suavis es. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	7
<i>Lauda sion salvatorem. Joanes Pu.</i>	<i>fo</i>	7
<i>In hac mensa novi. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	8
<i>Omnes gentes. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	8
<i>Jubilate Deo. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	9
<i>Domine quis habita. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	9
<i>Beati omnes qui timet. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	10
<i>Exultate Justi in Domi. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	11
<i>Paratum cor meû. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	12
<i>O, admirabile cômertiû. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	13
<i>O, Doctor optime. Josepi Reig</i>	<i>fo</i>	14
<i>Intercessio nos quesum<sup>9</sup>. Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	15
<i>Deus qui glorificantes. Josephus Reig</i>	<i>fo</i>	16

[I.v]:

<i>“O, crux splendidior. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	17
<i>Tristis est Anima mea. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	18

<i>Tenebre facte sunt. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	19
<i>Surge illuminare hierusalê. Joaões Pujol</i>	<i>fo</i>	20
<i>Lauda sion salvatorem. Joseph<sup>9</sup> Reig</i>	<i>fo</i>	21
<i>Quem in sacre mensa. Joseph<sup>9</sup> Reig</i>	<i>fo</i>	22
<i>In hac mensa novi Regis. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	23
<i>Docti sacris institutis. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	24
<i>Sub diversis speciebus. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	25
<i>Sumit unus sũmunt. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	26
<i>Fracto demũ sacramento. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	27
<i>In figuris presignatur. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	28
<i>Ego enim accepi a Dño. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	29
<i>O, sacrũ convivium. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	30
<i>Honestum fecit illum Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	31
<i>Assumpta est Maria. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	32
<i>Fundamenta eius. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	33
<i>Istorũ est enim. Josephi Reig</i>	<i>fo</i>	34
<i>Conceptio tua. Joannes Pujol</i>	<i>fo</i>	35
<i>Laudate Dominũ in sanctis eius. Josephi Re</i>	<i>fo</i>	36

# 1. Tota pulchra

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In festivitati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> Mariæ Vir. 8<sup>o</sup> V<sup>o</sup>»

**Ínc Lit:** Tota pulchra es Maria

**Estat:** Complet

**Ton:** Primer to [Re menor]

**Comp:** C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2,A,B; II Cor: Cs1/2, A, B

- 1- [f.1v] «In festivitati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> Mariæ Vir. 8<sup>o</sup> V<sup>o</sup>Can<sup>19</sup> Pri<sup>9</sup> Pi Cho.»  
[f.2r] «Josephi Reig»
- 2- [f.1v]«Cant<sup>9</sup> 2<sup>9</sup> Primi Chori 8<sup>o</sup> V<sup>o</sup> in festivita B<sup>e</sup> Mariæ Vir»  
[f.2r] «Josephi Reig»
- 3- [f.1v]«In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> Mariæ Vir.»  
[f.2r] «Josephi Reig»
- 4- [f.1v]«Bassus Pi Chori 8<sup>o</sup> V<sup>o</sup> in festivitibus B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virgi.»  
[f.2r] «Josephi Reig»
- 5- [f.1v]«Cant<sup>9</sup> P<sup>9</sup> 2<sup>i</sup> Chori 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>. in festivita B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»
- 6- [f.1v]«Cant<sup>9</sup> 2<sup>9</sup> secundi Cho. 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>.in festi B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
[f.2r] «Josephi Reig»
- 7- [f.1v]«Altus 2<sup>i</sup> Cho. 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>. in festivitibus B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
[f.2r] «Josephi Reig»
- 8- [f.1v]«Bassus 2<sup>i</sup> Chori 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>. in festivita B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir»  
[f.2r] «Josephi Reig»

[Altus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

- 9- f. 1v. «Partitura.Prim<sup>9</sup> ton<sup>9</sup> pro D. in festivi B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f. 2r. «Josephi Reig»

Partitura





## 2. Santa Maria

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In festivitati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> Mariæ Vir. 8<sup>o</sup> V<sup>o</sup>»

**Ínc Lit:** Sancta Maria succurre miseris

**Estat:** Complet

**Ton:** Segon to [Sol menor]

**Comp:** C - C3 - C

### BNC: MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

- 1- [f.2v] «In festivitibus B<sup>e</sup> M<sup>e</sup>. Vir.2<sup>i</sup> Toni.»  
f.3r «Josephi Reig»
- 2- [f.2v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M. Vir.2<sup>i</sup> To.»  
f.3r «Josephi Reig»
- 3- [f.2v]«In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. .2<sup>i</sup> toni Tenor P<sup>i</sup> Cho»  
f.3r «Josephi Reig»
- 4- [f.2v]«In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. .2<sup>i</sup> toni»  
f.3r «Josephi Reig»
- 5- [f.2v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. .2<sup>i</sup> toni»  
f.3r «Josephi Reig»
- 6- [f.2v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. .2<sup>i</sup> toni»  
[f.3r] «Josephi Reig»
- 7- [f.2v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virg. .2<sup>i</sup> toni»  
f.3r «Josephi Reig»
- 8- [f.2v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virgi. .2<sup>i</sup> toni»  
f.3r «Josephi Reig»

[Cantus primi chori]



### OC: -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

- 9- f. 2v. ««In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virgi. 2<sup>o</sup> tonus pro g»  
f. 3r. «Josephus Reig»

Partitura



### 3. Ave virgo gratiosa

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In festivitati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virginis»

**Ínc Lit:** Ave virgo gratiosa

**Estat:** Complet

**Ton:** Tercer to [Mi menor]

**Comp:** C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

- 1- [f.3v] «In festivitati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virginis»  
f.4r «Josephus Reig»
- 2- [f.3v] «In festivitati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virginis»  
f.4r «Josephi Reig»
- 3- [f.3v] «In festivitati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virgi.»  
f.4r «Josephus Reig»
- 4- [f.3v] «[In festivit]ati<sup>9</sup>B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virginis»  
[f.4r] «Josephi [Reig]»
- 5- [f.3v] «In festivitibus B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virgi.»  
f.4r «Josephi Reig»
- 6- [f.3v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
[f.4r] «Josephi Reig»
- 7- [f.3v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virginis»  
f.4r «Josephi Reig»
- 8- [f.3v] «In festivitati<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Virginis»  
f.4r «Josephi Reig»

Altus primi chori



**OC:** -

**qd:** Llibret original

**Instr:** Org

- 9- [f. 3v.] «In festivitib<sup>9</sup> Be Me Virgi. 3<sup>ii</sup> toni pro e»  
f. 4r. «Josephi Reig»

Paritura



#### 4. Veni sponsa Christi

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»

**Ínc Lit:** Veni sponsa Christi

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Re major]

**Comp:** C

#### BNC MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Josephi Reig»
2. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Josephi Reig»
3. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Josephi Reig»
4. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Josephi Reig»
5. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Joseph<sup>9</sup> Reig»
6. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Joseph<sup>9</sup> Reig»
7. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Joseph<sup>9</sup> Reig»
8. [f.4v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»  
f.5r «Joseph<sup>9</sup> Reig»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 4v.] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> 8<sup>i</sup> toni pro D»  
f. 5r. «Josephi Reig»

Partitura



5. Osculetur me

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»

**Ínc Lit:** *Osculetur me*

**Estat:** Complet

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Comp:** C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Josephus Reig»
2. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joseph<sup>9</sup> Reig»
3. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joseph<sup>9</sup> Reig»
4. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joseph<sup>9</sup> Reig»
5. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joseph<sup>9</sup> Reig»
6. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Josephus Reig»
7. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Josephus Reig»
8. [f.5v] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joseph<sup>9</sup> Reig»

[Cantus primi chori]



**OC: -**

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 5v.] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> 6<sup>i</sup> toni pro f. Josephi Reig»

Partitura



6. Tota pulchra

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.»

**Ínc Lit:** Tota pulchra es amica mea

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Re major]

**Comp:** C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

10. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol»

11. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> Vir. Maria Joannes Pujol »

12. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol »

13. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol»

14. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol »

15. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol»

16. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol»

17. [f.6r] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol»

[Altus primi chori]



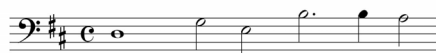
**OC: -**

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

18. [f. 5r.] «In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir 8<sup>9</sup> ton<sup>9</sup> pro D Joanes Pujol»

Partitura



7. Surge amica mea

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.*»

**Ínc Lit:** *Surge, surge amica mea*

**Estat:** Complet

**Ton:** Segon to [Sol menor]

**Comp:** C -  $\text{♩}$ 3 - C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »
2. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »
3. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »
4. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »
5. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »
6. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »
7. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »
8. [f.6v] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir. Joannes Pujol* »

[Cantus primi chori]



**OC: -**

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 6v.] « *In festivitatis<sup>9</sup> B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir 2<sup>i</sup> toni pro g. Joannes Pujol* »

Partitura



8. O quam suavis

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festivitatis Corporis Christi*»

**Ínc Lit:** *O quam suavis es Domine*

**Estat:** Complet

**Ton:** Cinquè to [Re major]

**Comp:** C - 3 - C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.7r] «*In festivitate Corporis Christi . Joseph<sup>9</sup> Reig*»
2. [f.7r] «*In festo Corporis Christi. Joseph<sup>9</sup> Reig*»
3. [f.7r] «*In festo Corporis Christi. Joseph<sup>9</sup> Reig*»
4. [f.7r] «*In festo Corporis Christi. Joseph<sup>9</sup> Reig*»
5. [f.7r] «*In festo Corporis Christi. Joseph<sup>9</sup> Reig*»
6. [f.7r] «*In festo Corporis Christi. Joseph<sup>9</sup> Reig*»
7. [f.7r] «*In festo Corporis Christi. Joseph<sup>9</sup> Reig*»
8. [f.7r] «*In festo Corporis Christi. Joseph<sup>9</sup> Reig*»

[Cantus primi chori]



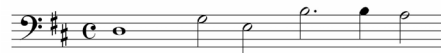
**OC: -**

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 7r.] «*In festivitatis Corporis Christi: quintus t. p. D Joseph<sup>9</sup> Reig*»

Partitura



9. Lauda Sion I

Joan Pau Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi. Prima pars* »

**Ínc Lit:** *Lauda Sion Salvatorem*

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C -  $\text{♩}$ 3 - C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»
2. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»
3. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»
4. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»
5. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»
6. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»
7. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»
8. [f.7v] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars. Joannes Pujol*»

[Altus primi chori]



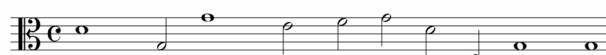
**OC: -**

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 7v.] «*In festo Corporis Christi 8<sup>o</sup> pro.G. Joannes Pujol. Prima Pars* »

Partitura





10. In hac mensa novi Regis (Lauda Sion II)

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars»

**Ínc Lit:** In hac mensa novi Regis

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»
2. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»
3. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»
4. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»
5. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»
6. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»
7. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»
8. [f.8r] «In festo Corporis Christi. 2<sup>a</sup> Pars. Joannes Pujol»

[Tenor primi chori]



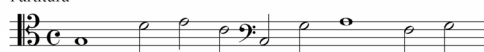
**OC: -**

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 8r.] «In festo Corporis Christi 8<sup>9</sup> pro.G. 2<sup>a</sup> pars. Joannes Pujol»

Partitura



## 11. Omnes gentes

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate*»

**Ínc Lit:** *Omnes gentes*

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C -  $\Phi$ 3 - C -  $\Phi$ 3 - C -  $\Phi$ 3 - C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»
2. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»
3. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»
4. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»
5. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»
6. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»
7. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»
8. [f.8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate. Joannes Pujol*»

[Cantus primi chori]



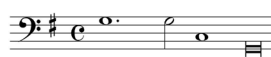
**OC: -**

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 8v] «*In quacunqu<sup>e</sup> festiuitate 8<sup>i</sup> pro.g. Joannes Pujol*»

Partitura



## 12. Jubilate Deo

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In quacûque festiuitate*»

**Ínc Lit:** *Jubilate Deo*

**Estat:** Complet

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Comp:** C -  $\text{♩}3$  - C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 9r] «*In quacûque festiuitate. Joannes Pujol*»
2. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate. Joannes Pujol*»
3. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate. Joannes Pujol*»
4. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate. Joannes Pujol*»
5. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate. Joannes Pujol*»
6. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate. Joannes Pujol*»
7. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate. Joannes Pujol*»
8. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate. Joannes Pujol*»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original. «*Partitra ad organum*»

**Instr:** Org

9. [f. 9r] «*In quacunque festiuitate 6<sup>i</sup> pro.f. Joannes Pujol*»

Partitura



**Concordances:** BNC , M777/14<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Es tracta d'un quadern molt interessant, ja que t'é tot l'aspecte de ser un quadern d'estudi amb anotacions diverses. S'hi contenen també un altre motet de Pujol, *Lauda Jerusalem*; un anònmim a 16 veus, sense text; i una missa a 8 veus, completa, de Miquel Rosquelles.

## Domine quis habitabit

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In quacunquē festiuitate*»

**Ínc Lit:** *Domine quis habitabit*

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C

### BNC: MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.9v] «*In quacūque festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol*»
2. [f. 9v] «*In quacunquē festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol*»
3. [f. 9v] «*In quacunquē festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol.*»
4. [f. 9v] «*In quacunquē festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol*»
5. [f. 9v] «*In quacunquē festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol*»
6. [f. 9v] «*In quacunquē festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol*»
7. [f. 9v] «*In quacunquē festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol*»
8. [f. 9v] «*In quacunquē festiuitate.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol*»

[Altus primi chori]



### OC: -

**qd:** Llibret original. «*Partitra ad organum*»

**Instr:** Org

9. [f. 9v] «*In quacūque festiuitate 8<sup>i</sup> toni pro. g.*»  
[f.10r] «*Joannes Pujol.*»

Partitura



13. Beati omnes

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In quacunquē festivitātē*»

**Ínc Lit:** *Beati omnes*

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C - ♯3 - C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»
2. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»
3. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol.*»
4. [f. 10v] «*In quacūquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»
5. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»
6. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»
7. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»
8. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»

[Cantus primi chori]



**OC: -**

**qd:** Llibret original. «*Partitra ad organum*»

**Instr:** Org

9. [f. 10v] «*In quacunquē festivitātē 8<sup>i</sup> toni pro. g.*»  
[f. 11r] «*Joannes Pujol*»

Partitura



## 14. Exultate iusti

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro martiribus*»

**Ínc Lit:** *Exultate iusti*

**Estat:** Complet

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Comp:** C - 3

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 11v] «*Pro martiribus 8 Vº. Cantº Pº.*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»
2. [f. 11v] ««*Pro Martiribº*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol.*»
3. [f. 11v] «*Pro Martiribus*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»
4. [f. 11v] «*Cantus 2º. Primi Chori pro Martiribº*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»
5. [f. 11v] «*Pro Martiribus*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»
6. [f. 11v] «*Pro Martiribus*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»
7. [f. 11v] «*Pro Martiribus*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»
8. [f. 11v] «*Pro Martiribus*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original. «*Partitura ad organum*»

**Instr:** Org

9. [f. 11v] «*Pro martiribus. 6º toni*»  
[f. 12r] «*Joannes Pujol*»

Partitura



## 15. Paratum cor meum

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro martiribus*»

**Ínc Lit:** *Paratum cor meum*

**Estat:** Complet

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Comp:** C -  $\Phi$ 3 - C -  $\Phi$ 3 - C

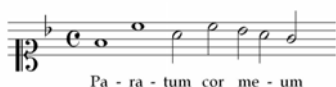
**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 12v] - [Cantus primus primi chori] «*Pro martiribus.*»  
f. 13r - «*Joannes Pujol*»
2. [f. 12v] - [Altus primi chori] «*Pro Martiribus*»  
f. 13r «*Joannes Pujol.*»<sup>58</sup>
3. [f. 12v] - [Tenor primi chori] «*Pro Martiribus*»  
f. 13r «*Joannes Pujol*»
4. [f. 12v] - [Cantus secundus primi chori] «*Pro Martiribus.*»  
f. 13r - «*Joannes Pujol*»<sup>59</sup>
5. [f. 12v] - [Cantus secundi chori]«*Pro Martiribus*»  
f. 13r «*Joannes Pujol*»
6. [f. 12v] - [Altus secundi chori] «*Pro Martiribus*»  
[f. 13r] «*Joannes Pujol*»<sup>60</sup>
7. [f. 12v] - [Tenor secundi chori]«*Pro Martiribus*»  
f. 13r «*Joannes Pujol*»
8. [f. 12v] - [Bassus secundi chori]«*Pro Martiribus*»  
f. 13r «*Joannes Pujol*»

[Cantus primi chori]



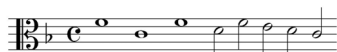
**OC:** -

**qd:** Llibret original. «*Partitura ad organum*»

**Instr:** Org

9. f. 12v «*Pro martiribus. 6<sup>i</sup> toni*»  
f. 13r «*Joannes Pujol*»

Partitura ad organum



**Concordances:** BNC M 756/6<sup>61</sup>

<sup>58</sup> A MF28 les anotacions manuscrites d'Anglès atribueixen aquest paper a l'Altus del segon cor.

<sup>59</sup> A MF28 les anotacions manuscrites d'Anglès atribueixen aquest paper al Bassus del primer cor.

<sup>60</sup> A MF28 les anotacions manuscrites d'Anglès atribueixen aquest paper a l'Altus del primer cor.

## 16. O admirabile commercium

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Circumcisionis Domini*»

**Ínc Lit:** *O admirabile commercium*

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C - ̸3

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 13v] - [Cantus primi chori] «*In festo Circûcissionis Domini*»
2. [f. 13v] - [Altus primi chori] «*In festo Circumcisionis Domini*»
3. [f. 13v] - [Tenor primi chori] «*In festo Circûcissionis Domini*»
4. [f. 13v] - [Bassus primi chori] «*In festo Circûcissionis Domini. Josephi Reig*»
5. [f. 13v] - [Cantus secundi chori] «*In festo Circûcissionis Domini*»
6. [f. 13v] - [Altus secundi chori] «*In festo Circûcissionis Domini*»
7. [f. 13v] - [Tenor secundi chori] «*In festo Circûcissionis Domini*»
8. [f. 13v] - [Bassus secundi chori] «*In festo Circûcissionis Domini*»

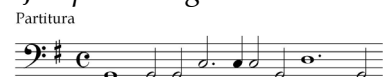


**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 13v.] - Partitura ad organum «*In festo Circumcisionis Domini. 8<sup>i</sup> toni Pro g*»  
f. 14 r. «*Josephus Reig*»



<sup>61</sup> Estudi i transcripció de LAMBEA, Mariano, a:

<http://digital.csic.es/bitstream/10261/32033/1/Paratum%20cor%20meum%20Deus.%20Joan%20Pau%20Pujol.pdf>

Es tracta d'una versió del mateix motet, però a quatre veus.



## 17. O Doctor optime

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro doctoribus*»

**Ínc Lit:** *O doctor optime*

**Estat:** Complet

**Ton:** Segon to [Sol menor]

**Comp:** C

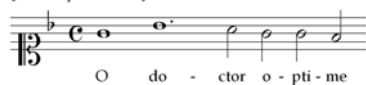
**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f.14r - [Cantus primi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi Reig*»
2. f.14r - [Altus primi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi Reig*»
3. f.14r - [Tenor primi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi<sup>9</sup> Reig*»
4. f.14r - [Bassus primi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi Reig*»
5. f.14r - [Cantus secundi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi Reig*»
6. f.14r - [Altus secundi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi Reig*»
7. f.14r - [Tenor secundi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi Reig*»
8. f.14r - [Bassus secundi chori] «*Pro Doctoribus / Josephi Reig*»

[Cantus primi chori]



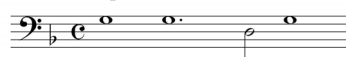
**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 14v.] Partitura ad organum - «*Pro Doctoribus:- 2<sup>9</sup> tonus pro G* »  
f. 15 r. «*Josephus Reig*»

Partitura ad organum



## 18. Intercessio nos quæsumus

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro Abbatis*»

**Ínc Lit:** *Intercessio nos quæsumus*

**Estat:** Complet

**Ton:** Segon to [Sol menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f.14v] - [Cantus primi chori] «*Pro Abbatis*»
2. [f.14v] - [Altus primi chori] «*Pro Abbatis*»
3. [f.14v] - [Tenor primi chori] «*Pro Abbatis*»
4. [f.14v] - [Bassus primi chori] «*Pro Abbatis*»
5. [f.14v] - [Cantus secundi chori] «*Pro Abbatis*»
6. [f.14v] - [Altus secundi chori] «*Pro Abbatis*»
7. [f.14v] - [Tenor secundi chori] «*Pro Abbatis*»
8. [f.14v] - [Bassus secundi chori] «*Pro Abbatis*»

[Altus primi chori]



In - ter - ces - si - o nos quæ - su - mus

**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. Partitura ad organum - [f. 15v.] «*Pro Abbatis: 2<sup>i</sup> to. Pro G*»  
f. 16r. «*Josephi Reig*»

Partitura ad organum



## 19. Deus qui glorificantes

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro Confessoribus*»

**Ínc Lit:** *Deus qui glorificantes*

**Estat:** Complet

**Ton:** Primer to [Re menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 15r - [Cantus primi chori] «*Pro Confessoribus. Josephi Reig*»
2. f. 15r - [Altus primi chori] «*Pro Confessorib<sup>9</sup>/ Josephi Reig* »
3. f. 15r - [Tenor primi chori] «*Pro Confessoribus Josephi Reig* »
4. f. 15r - [Bassus primi chori] «*Pro Confessoribus Josephi Reig* »
5. f. 15r - [Cantus secundi chori] «*Pro Confessoribus Josephi Reig* »
6. f. 15r - [Altus secundi chori] «*Pro Confessoribus Josephus Reig* »
7. f. 15r - [Tenor secundi chori] «*Pro Confessoribus Josephi Reig* »
8. f. 15r - [Bassus secundi chori] «*Pro Confessoribus Josephi Reig* »

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. Partitura ad organum - [f. 16v.] «*Pro Confessoribus. Primi toni*»  
f. 17r. «*Josephi Reig*»

Partitura ad organum



## 20. O Crux splendor

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Inventionis S. Crucis*»

**Ínc Lit:** *O Crux*

**Estat:** Complet

**Ton:** Cinquè to [Re major]

**Comp:** C - ♯3 - C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 15v - [Cantus primi chori] «*In festo Inventionis S.<sup>te</sup> Crucis. Joannes Pujol*»
2. f. 15v - [Altus primi chori] «*In festo Inventionis Sancte Crucis. Joannes Pujol*»»
3. f. 15v - [Tenor primi chori] «*In festo Inventionis S.<sup>te</sup> Crucis. Joannes Pujol*»
4. f. 15v - [Bassus primi chori] «*In festo Inventionis S.<sup>te</sup> Crucis. Joannes Pujol*»
5. f. 15v - [Cantus secundi chori] «*In festo Inventionis S.<sup>te</sup> Crucis. Joannes Pujol*»
6. f. 15v - [Altus secundi chori] «*In festo Inventionis S.<sup>te</sup> Crucis. Joannes Pujol*»
7. f. 15v - [Tenor secundi chori] «*In festo Inventionis S.<sup>te</sup> Crucis. Joannes Pujol*»
8. f. 15v - [Bassus secundi chori] «*In festo Inventionis S.<sup>te</sup> Crucis. Joannes Pujol*»



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. Partitura ad organum - f. 17v - «*In festo Inventionis S. Crucis. Quinti to Pro D*»  
f. 18r - «*Joannes Pujol*»

Partitura ad organum



21. Tristis est anima mea

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «De Passione Domini»

**Ínc Lit:** *Tristis est anima mea*

**Estat:** Complet

**Ton:** Quart to [La-Mi menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 16r - «De Passione Domini: Can<sup>19</sup> I<sup>9</sup> I<sup>1</sup> Cho. Joannes Pujol»
2. f. 16r - [Altus primi chori] «De Passione Domini. Joannes Pujol»
3. f. 16r - [Tenor primi chori] «De Passione Domini. Joannes Pujol»
4. f. 16r - «De Passione Domini Cantus 2<sup>9</sup> I<sup>1</sup> Cho. Joannes Pujol»
5. f. 16r - [Cantus secundi chori] «De Passione Domini. Joannes Pujol»
6. f. 16r - [Altus secundi chori] «De Passione Domini. Joannes Pujol»
7. f. 16r - [Tenor secundi chori] «De Passione Domini. Joannes Pujol»
8. f. 16r - [Bassus secundi chori] «De Passione Domini. Joannes Pujol»

Can<sup>19</sup> I<sup>9</sup> I<sup>1</sup> Cho



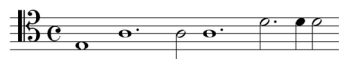
**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. Partitura ad organum - f. 18v - «De Passione Domini. 4<sup>i</sup> toni»  
f. 19r - «Joannes Pujol»

Partitura ad organum



## 22. Tenebræ factæ sunt

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*De Passione Domini*»

**Ínc Lit:** *Tenebræ factæ sunt*

**Estat:** Complet

**Ton:** Quart to [La-Mi menor]

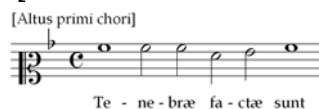
**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 16v - [Cantus primi chori] «*De Passione Domini 8 Vº. Joannes Pujol*»
2. f. 16v - [Altus primi chori] «*De Passione Domini 8 Vº. Joannes Pujol*»
3. f. 16v - [Tenor primi chori] «*De Passione Domini 8 Vº. Joannes Pujol*»
4. f. 16v - «*De Passione Domini Cantus 2º Primi Cho. Joannes Pujol*»
5. f. 16v - [Cantus secundi chori] «*De Passione Domini 8 Vº. Joannes Pujol*»
6. f. 16v - [Altus secundi chori] «*De Passione Domini 8 Vº. Joannes Pujol*»
7. f. 16v - [Tenor secundi chori] «*De Passione Domini 8 Vº. Joannes Pujol*»
8. f. 16v - [Bassus secundi chori] «*De Passione Domini 8 Vº. Joannes Pujol*»

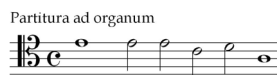


**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. Partitura ad organum - f. 19v. - «*De Passione Domini 8 Vº. 4ª toni*»  
f. 20r. - «*Joannes Pujol*»



## 23. Surge illuminare

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In epiphania Domini*»

**Ínc Lit:** *Surge illuminare Ierusalem*

**Estat:** Complet

**Ton:** Segon to [Sol menor]

**Comp:** C - 3 - C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 17r - [Cantus primi chori] «*In epiphania Domini. Joannes Pujol*»
2. f. 17r - [Altus primi chori] «*In epiphania Domini. Joannes Pujol*»
3. f. 17r - [Tenor primi chori] «*In epiphania Domini. Joannes Pujol*»
4. f. 17r - «*In epiphania Domini Cantus 2<sup>9</sup> Primi Cho. Joannes Pujol*»
5. f. 17r - [Cantus secundi chori] «*In epiphania Domini. Joannes Pujol*»
6. f. 17r - [Altus secundi chori] «*In epiphania Domini. Joannes Pujol*»
7. f. 17r - [Tenor secundi chori] «*In epiphania Domini. Joannes Pujol*»
8. f. 17r - [Bassus secundi chori] «*In epiphania Domini. Joannes Pujol*»

Cantus 2<sup>9</sup> Primi Cho.



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. Partitura ad organum - f. 20v. - «*In epiphania Domini. 2<sup>i</sup> toni*»  
f. 21r. - «*Joannes Pujol*»

Partitura ad organum



## 24. Lauda Sion

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi. Prima Pars*»

**Ínc Lit:** *Lauda Sion Salvatorem*

**Estat:** Complet

**Ton:** Primer to [Re menor]

**Comp:** C - ♯3

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 17v.] - «*Cant<sup>9</sup> prim<sup>9</sup> [primi chori] In festo Corporis Christi. Prima Pars 8 V<sup>o</sup> 1<sup>i</sup> toni*»
2. [f. 17v.] - [Altus primi chori] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars Primi toni* »
3. [f. 17v.] - [Tenor primi chori] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars 8 V<sup>o</sup> Primi toni* »
4. [f. 17v.] - *In festo Corporis Christi. Cant<sup>9</sup> 2<sup>9</sup> [primi chori] Prima Pars 1<sup>i</sup> to 8 V*»
5. [f. 17v.] - [Cantus secundi chori] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars Primi toni*»
6. [f. 17v.] - [Altus secundi chori] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars Primi toni*»
7. [f. 17v.] - [Tenor secundi chori] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars Primi toni*»
8. [f. 17v.] - [Bassus secundi chori] «*In festo Corporis Christi. Prima Pars Primi toni*»



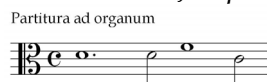
**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 21v.] - Partitura ad organum «*In festo Corporis Christi. Primi toni. pro D.*

f. 22r. «*Prima Pars Josephi Reig*»





25. Lauda Sion II - Quem in sacrae mensa

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «Secunda Pars»

**Ínc Lit:** *Quem in sacrae mensa*

**Estat:** Complet

**Ton:** Segon to [Sol menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 18r - [Cantus primus primi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
2. f. 18r - [Altus primi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
3. f. 18r - [Tenor primi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
4. f. 18r - [Bassus primi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
5. f. 18r - [Cantus secundi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
6. f. 18r - [Altus secundi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
7. f. 18r - [Tenor secundi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
8. f. 18r - [Bassus secundi chori] «Secunda Pars 2<sup>i</sup> toni Josephi Reig»

[Tenor primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 22v] - Partitura ad organum «In festo Corporis Christi. 2<sup>i</sup> toni. pro g.  
f. 23r «Secunda Pars Josephi Reig»

Partitura ad organum



26. Lauda Sion III - In hac mensa novi Regis

Josep Reig

**Tít Dipt:** «In festo Corporis Christi. Tertia Pars»

**Ínc Lit:** In hac mensa novi Regis

**Estat:** Incomplet (Manca el Cs del II Cor)

**Ton:** Tercer to [Mi menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: A, T, B

1. f. [18v] - [Cantus primi chori] «In festo Corporis Christi tertia Pars 3<sup>ii</sup> toni Jos. Reig»
2. f. [18v] - [Altus primi chori] «In festo Corporis Christi 3<sup>a</sup> Pars 3<sup>ii</sup> toni Josephi Reig»
3. f. [18v] - [Tenor primi chori] «In festo Corporis Christi 3<sup>a</sup> Pars 3<sup>ii</sup> toni Jos. Reig»
4. f. [18v] - [Bassus primi chori] «In festo Corporis Christi 3<sup>a</sup> Pars 3<sup>ii</sup> toni Josephi Reig»
5. [Manca]
6. f. [18v] - [Altus secundi chori] «In festo Corporis Christi 3<sup>a</sup> Pars 3<sup>ii</sup> toni Josephi Reig»
7. f. [18v] - [Tenor secundi chori] «In festo Corporis Christi 3<sup>a</sup> Pars 3<sup>ii</sup> toni Jos. Reig»
8. f. [18v]- [Bassus secundi chori] «In festo Corporis Christi 3<sup>a</sup> Pars 3<sup>ii</sup> toni Josephi Reig»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 23v] - Partitura ad organum «In festo Corporis Christi. 3<sup>ii</sup> toni. P. e. f. 24r «Tertia Pars Josephi Reig»

Partitura ad organum



27. Lauda Sion IV - Docti sacris institutis

Josep Reig

**Tít Dipt:** «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni»

**Ínc Lit:** *Docti sacris institutis*

**Estat:** Incomplet (Manca el Cs del II Cor)

**Ton:** Quart to [Mi menor]

**Comp:** C -  $\phi$ 3

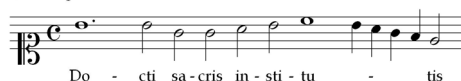
**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: A, T, B

1. f. 19r - [Cantus primi chori] «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
2. f. 19r - [Altus primi chori] «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
3. f. 19r - [Tenor primi chori] «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
4. f. 19r - [Bassus primi chori] «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
5. f. 19r - [Manca]<sup>62</sup>
6. f. 19r - [Altus secundi chori] «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
7. f. 19r - [Tenor secundi chori] «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni Josephi Reig»
8. f. 19r - [Bassus secundi chori] «Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni Josephi Reig»

[Cantus primi chori]



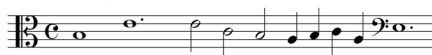
**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 24v] - Partitura ad organum «In festo Corporis Christi. 4<sup>i</sup> toni. P. e.  
f. 23r «quarta Pars Josephi Reig»

Partitura ad organum



<sup>62</sup> Ens trobem davant d'un possible error en la sèrie fotogràfica. En el lloc que li correspondria es fotografia el motet següent. Anglès anota: *Ei!! manca l'anterior f. 19*

28. Lauda Sion V - Sub diversis speciebus

Josep Reig

**Tít Dipt:** «In festo Corporis Christi. Quinta Pars Quinti toni»

**Ínc Lit:** Sub diversis speciebus

**Estat:** Complet

**Ton:** Cinquè to [Re major]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. [19v] - [Cantus primi chori] «In festo Corporis Christi Quinta Pars. 5<sup>i</sup> toni»
2. f. [19v] - [Altus primi chori] «In festo Corporis Christi 5<sup>i</sup> toni Quinta Pars Josephi Reig»
3. f. [19v] - [Tenor primi chori] «In festo Corporis Christi 5<sup>a</sup> Pars. Quinti. to. Jos. Reig»
4. f. [19v] - [Bassus primi chori] «In festo Corporis Christi 5<sup>a</sup> Quinti toni Josephi Reig»
5. f. [19v] - [Cantus secundi chori] «In festo Corporis Christi 5<sup>a</sup> pars Quinti toni Jos. Reig»
6. f. [19v] - [Altus secundi chori] «In festo Corporis Christi 5<sup>a</sup> pars Quinti toni Jos. R.»
7. f. [19v] - [Tenor secundi chori] «In festo Corporis Christi 5<sup>a</sup> Pars. Quinti. ton. Jos. Reig»
8. f. [19v]- [Bassus secundi chori] «In festo Corporis Christi 5<sup>a</sup> Pars. Quinti. to. Jos. Reig»»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 25v] - Partitura ad organum «In festo Corporis Christi. 5<sup>i</sup> toni. pro. D. f. 26r «quinta Pars Josephi Reig»

Partitura ad organum



29. Lauda Sion VI - Sumit unus, sumunt mille

Josep Reig

**Tít Dipt:** «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni*»

**Ínc Lit:** *Sumit unus, sumunt mille*

**Estat:** Complet

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 20r - [Cantus primi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»
2. f. 20r - [Altus primi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»
3. f. 20r - [Tenor primi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»
4. f. 20r - [Bassus primi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»
5. f. 20r - [Cantus secundi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»
6. f. 20r - [Altus secundi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»
7. f. 20r - [Tenor secundi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»
8. f. 20r - [Bassus secundi chori] «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni . Josephi Reig*»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 26v] - Partitura ad organum «*In festo Corporis Christi. 6<sup>i</sup> t. p. f.*  
f. 27r «*Josephi Reig*»

Partitura ad organum



### 30. Lauda Sion VII - Fracto demum sacramento

Josep Reig

**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi. Septima Pars 7<sup>i</sup> toni*»

**Ínc Lit:** *Fracto demum sacramento*

**Estat:** Complet

**Ton:** Setè to [Re major]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. [20v] - [Cantus primus primi chori] «*In festo Corporis Christi 7<sup>ma</sup> Pars. 7<sup>i</sup> toni*»
2. f. [20v] - [Altus primi chori] «*In festo Corporis Christi septima Pars. 7<sup>i</sup> to. Jos. Reig*»
3. f. [20v] - [Tenor primi chori] «*In festo Corporis Christi 7<sup>ma</sup> Pars Septimi to. J. Re.*»
4. f. [20v] - *Cant<sup>9</sup> 2<sup>9</sup>* [primi chori] «*In festo Corporis Christi septima Pars. 7<sup>mi</sup> toni Jos. Re.*»
5. f. [20v] - [Cantus secundi chori] «*In festo Corporis Christi 7<sup>a</sup> Pars Septimi toni. Jos. Re.*»
6. f. [20v] - [Altus secundi chori] «*In festo Corporis Christi 7<sup>a</sup> Pars Septimi to. Jos. Reig*»
7. f. [20v] - [Tenor secundi chori] «*In festo Corporis Christi 7<sup>a</sup> Pars Septimi to. Josephi Reig*»
8. f. [20v]- [Bassus secundi chori] «*In festo Corporis Christi 7<sup>a</sup> Pars Septimi to. Josephi Reig* »

[Cantus primi chori]



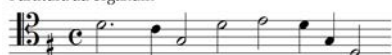
**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 27v] - Partitura ad organum «*In festo Corporis Christi. 7<sup>i</sup> toni. pro. D.*  
f. 28r «*Joseph<sup>9</sup> Reig*»

Partitura ad organum



31. Lauda Sion VIII - In figuris praesignatur

Josep Reig

**Tít Dipt:** «Octava pars. 8<sup>i</sup> toni»

**Ínc Lit:** *In figuris praesignatur*

**Ínc Lit:** *Fracto demum sacramento*

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C - ♯3

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 21r - [Cantus primi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»
2. f. 21r - [Altus primi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»
3. f. 21r - [Tenor primi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»
4. f. 21r - [Bassus primi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»
5. f. 21r - [Cantus secundi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»
6. f. 21r - [Altus secundi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»
7. f. 21r - [Tenor secundi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»
8. f. 21r - [Bassus secundi chori] «Octava Pars 8<sup>i</sup> toni . Josephi Reig»

[Cantus primi chori]



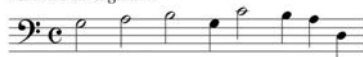
**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 28v] - Partitura ad organum «In festo Corporis Christi. 8<sup>i</sup> toni pro G  
f. 29r «Josephi Reig»

Partitura ad organum



## 32. Ego enim accepi

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi*»

**Ínc Lit:** *Ego enim accepi*

**Estat:** Complet

**Ton:** Novè to [Mi menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 21v – [Cantus primi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»
2. f. 21v – [Altus primi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»
3. f. 21v – [Tenor primi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»
4. f. 21v – [Bassus primi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»
5. f. 21v – [Cantus secundi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»
6. f. 21v – [Altus secundi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»
7. f. 21v – [Tenor secundi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»
8. f. 21v – [Bassus secundi chori] «*In festo Corporis Christi Josephi Reig*»

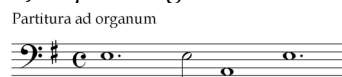


**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 29v.] «*In festo Corporis Christi. 9<sup>i</sup> to. p. e.*»  
f. 30r. «*Josephi Reig*»





33. O sacrum convivium

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In festo Corporis Christi»

**Ínc Lit:** O sacrum convivium

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Sol major]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 22r - [Cantus primi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»
2. f. 22r - [Altus primi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»
3. f. 22r - [Tenor primi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»
4. f. 22r - [Bassus primi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»
5. f. 22r - [Cantus secundi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»
6. f. 22r - [Altus secundi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»
7. f. 22r - [Tenor secundi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»
8. f. 22r - [Bassus secundi chori] «In festo Corporis Christi Josephi Reig»



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 30v] «In festo Corporis Christi. 8<sup>i</sup> to. pro. g.»

f. 31r. «Josephi Reig»

Partitura ad organum



34. **Honestum fecit**

**Josep Reig**

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo unius Martiris*»

**Ínc Lit:** *Honestum fecit*

**Estat:** Complet

**Ton:** Vuitè to [Re major]

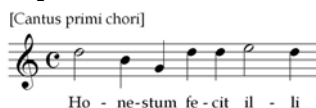
**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. [22v] - [Cantus primi chori] «*In festo unius Martiris Josephi Reig*»
2. f. [22v] - [Altus primi chori] «*In festo unius Martiris Josephi Reig*»
3. f. [22v]- [Tenor primi chori] «*In festo unius Martiris Josephi Reig*»
4. f. [22v] - [Bassus primi chori] «*In festo unius Martiris Josephi Reig*»
5. f. [22v] - [Cantus secundi chori] «*In festo unius Martiris Josephi Reig*»
6. f. [22v] - [Altus secundi chori] «*In festo unius Martiris Jos. R.*»
7. f. [22v] - [Tenor secundi chori] «*In festo unius Martiris Josephi Reig*»
8. f. [22v] - [Bassus secundi chori] «*In festo unius Martiris Josephi Reig*»

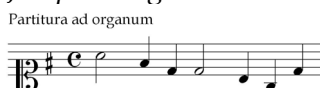


**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 31v] ««*In festo unius Martiris 8<sup>i</sup> to. pro. D.*»
- f. 32r. «*Josephi Reig*»



35. **Assumpta est Maria**

**Josep Reig**

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Assumptionis Beatae Mariae Virginis*»

**Ínc Lit:** *Assumpta est Maria*

**Estat:** Complet

**Ton:** Setè to [Re major]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 23r - [Cantus primi chori] «*In festo Assumptionis Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»
2. f. 23r - [Altus primi chori] «*In festo Assûp. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»
3. f. 23r - [Tenor primi chori] «*In festo Assûp. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»
4. f. 23r - [Bassus primi chori] «*In festo Assump. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»
5. f. 23r - [Cantus secundi chori] «*In festo Assump. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»
6. f. 23r - [Altus secundi chori] «*In festo Assump. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»
7. f. 23r - [Tenor secundi chori] «*In festo Assump. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»
8. f. 23r - [Bassus secundi chori] «*In festo Assump. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. Josephi Reig*»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 32v] «*In festo Assûp. Be<sup>e</sup> Me<sup>e</sup> Vir. 7<sup>i</sup> pro D.*»  
f. 33r. «*Josephi Reig*»

Partitura ad organum



## 36. Fundamenta ejus

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro quacunq̄ue festiuitate*»

**Ínc Lit:** *Fundamenta eius*

**Estat:** Complet

**Ton:** Setè to [Re major]

**Comp:** C - 3

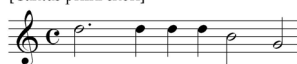
**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 23v] - [Cantus primi chori] «*Pro quacûq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»
2. [f. 23v] - [Altus primi chori] «*Pro quacunq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»
3. [f. 23v] - [Tenor primi chori] «*Pro quacunq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»
4. [f. 23v] - [Bassus primi chori] «*Pro quacûq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»
5. [f. 23v] - [Cantus secundi chori] «*Pro quacûq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»
6. [f. 23v] - [Altus secundi chori] «*Pro quacûq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»
7. [f. 23v] - [Tenor secundi chori] «*Pro quacûq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»
8. [f. 23v]- [Bassus secundi chori] «*Pro quacûq̄ue festiuitate*»  
f. 24r - «*Josephi Reig*»»

[Cantus primi chori]



Fun - da-men-ta e - ius

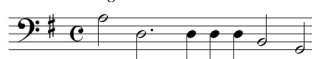
**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 33v] «*Pro quacunq̄ue festiuitate 7i toni pro. D.*»

Partitura ad organum



37. Istorum est enim regnum coelorum

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «In festo Plurimorum Martirum»

**Ínc Lit:** Istorum est enim regnum coelorum

**Estat:** Complet

**Ton:** Setè to [Re major]

**Comp:** C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 24v] - [Cantus primi chori] «In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»
2. [f. 24v] - [Altus primi chori] «In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»
3. [f. 24v] - [Tenor primi chori] «In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»
4. [f. 24v] - [Bassus primi chori] «In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»
5. [f. 24v] - [Cantus secundi chori] «In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»
6. [f. 24v] - [Altus secundi chori] «In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»
7. [f. 24v] - [Tenor secundi chori] «In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»
8. [f. 24v]- [Bassus secundi chori] ««In festo Plurimorû Martirû. Josephi Reig.»



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

[f. 34v] ««In festo Plurimorû Martirû. 7<sup>i</sup> toni pro. D. Josephi Reig. »



### 38. Conceptio tua

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdê Nati.*»

**Ínc Lit:** *Conceptio tu Dei genitris*

**Estat:** Complet

**Ton:** [Vuitè to - Sol major]

**Comp:** C -  $\text{♩}$ 3 - C

**BNC: MF 28**

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. f. 25r - [Cantus primi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdê Nativi. Joannes Pujol*»
2. f. 25r - [Altus primi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdê Nati. Joannes Pujol*»
3. f. 25r - [Tenor primi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdê Nativi. Joannes Pujol*»
4. f. 25r - [Bassus primi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c Nativita. eiusdê. Joannes Pujol*»
5. f. 25r - [Cantus secundi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c Nativita. eiusdem. Joannes Pujol*»
6. f. 25r - [Altus secundi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdemNativi. Joannes Pujol*»
7. f. 25r - [Tenor secundi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdê Nati. Joannes Pujol*»
8. f. 25r - [Bassus secundi chori] «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdê Nati. Joannes Pujol*»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. f. 35v «*In festo Conceptionis B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> &c eiusdê Nati. Joannes Pujol*»

Partitura ad organum



### 39. Laudate Dominum

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In quacunq<sup>e</sup> festiuitate*»

**Ínc Lit:** *Laudate Dominum in sanctis eius*

**Estat:** Complet

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Comp:** C - C3

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

10. [f. 25v] - [Cantus primi chori] «*In quacunq<sup>e</sup> festiuitate*»
11. [f. 25v] - [Altus primi chori] «*In quacunq<sup>e</sup> festiuitate*»
12. [f. 25v] - [Tenor primi chori] «*In quacûq<sup>e</sup> festiuitate*»
13. [f. 25v] - [Bassus primi chori] «*In quacunq<sup>e</sup> festiuitate*»
14. [f. 25v] - [Cantus secundi chori] «*In quacûq<sup>e</sup> festiuitate*»
15. [f. 25v] - [Altus secundi chori] «*In quacûq<sup>e</sup> festiuitate*»
16. [f. 25v] - [Tenor secundi chori] «*In quacûq<sup>e</sup> festiuitate*»
17. [f. 25v]- [Bassus secundi chori] «*In quacûq<sup>e</sup> festiuitate*»

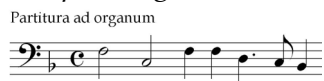


**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

18. [f. 36v] «*Pro quacunq<sup>e</sup> festiuitate: 6<sup>i</sup> toni*»  
f. 37r «*Josephi Reig:*»



## 40. O Joseph fili David

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo Sancti Joseph sponsi Beatissimae Virgo Mariae*»

**Ínc Lit:** *O Joseph fili David*

**Estat:** Complet

**Ton:** Setè [Re major]

**Comp:** C

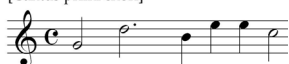
**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 26v] - [Cantus primi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi Beatis. Vir. Mariae*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»
2. [f. 26v] - [Altus primi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi B<sup>e</sup>. Vir: M<sup>e</sup>»*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»
3. [f. 26v] - [Tenor primi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi B<sup>e</sup>. Virg Mariae*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»
4. [f. 26v] - [Bassus primi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi B<sup>e</sup>. Virginis Mariae*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»
5. [f. 26v] - [Cantus secundi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi B<sup>e</sup>. Virginis Mariae*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»
6. [f. 26v] - [Altus secundi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi B<sup>e</sup>. Virg. Mariae*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»
7. [f. 26v] - [Tenor secundi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi B<sup>e</sup>. Virg. Mariae*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»
8. [f. 26v]- [Bassus secundi chori] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi B<sup>e</sup>. Virg. Mariae*»  
f. 27r - «*Josephi Reig*»

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 37v] «*In festo S<sup>ti</sup> Joseph sponsi Beatissimae Virgo Mariae*»  
f. 38r «*septimi toni pro D. Josephi Reig*»

Partitura ad organum





## 41. Animam meam dilectam

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Tempore Passionis*»

**Ínc Lit:** *Animam meam dilectam*

**Estat:** Incomplet [Manca el Cs II Cor]

**Ton:** xxx [Re menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: A, T, B

1. [f. 27v] - «*Tempore Passionis: Cant<sup>9</sup> Prim<sup>9</sup> Prii Chori*»  
[f. 28r] - «*Joannes Pujol*»
2. [f. 27v] - [Altus primi chori] «*Tempore Passionis:Joannes Pujol*»
3. [f. 27v] - [Tenor primi chori] «*Tempore Passionis:Joannes Pujol*»
4. [f. 27v] - «*Tempore Passionis: Cant<sup>9</sup> 2<sup>9</sup> Pi Chori*»
5. <sup>63</sup>
6. [f. 27v] - [Altus secundi chori] «*Tempore Passionis:Joannes Pujol*»
7. [f. 27v] - [Tenor secundi chori] «*Tempore Passionis:Joannes Pujol*»
8. [f. 27v] - [Bassus secundi chori] «*Tempore Passionis:Joannes Pujol*»

Cant<sup>9</sup> Prim<sup>9</sup> Prii Chori



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. f. 38v «*Tempore Passionis.Parti' si placet. Joannes Pujol*»

Parti' si placet



<sup>63</sup> Al lloc que li correspondria hi apareix la fotografia dels folis 28v i 29r que es corresponen amb la següent obra del llibret, juntament amb una anotació manuscrita, probablement del mateix Anglès que resa: *Ei! manca el f. 28*. Tant podria tracta-se d'un oblit del fotògraf com que a l'original ja hi hagués desaparegut.

## 42. Dilexi quoniam exaudiet (Salm 114)

**Tít Gen:** Salm per a 8 v i Org**Tít Dipt:** «*Vesperæ Deffunctorum*»**Ínc Lit:** *Dilexi quoniam exaudiet***Estat:** Complet**Ton:** Sol menor**Comp:** C**BNC:** MF 28**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.**Cor:** I Cor: Cs1/2/II, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 28v] - [Cantus primus primi chori] «*Vesperæ Deffunctorum. Casellas. Psalē 1*»
2. [f. 28v] - [Altus primi chori] «*Vesperas Defunctorum*»  
[f. 29r] - «*Casellas*»
3. [f. 28v] - [Tenor primi chori] «*Vesperas defunctorum*»
4. [f. 28v] - [Cantus secundus primi chori]
5. [f. 28v] - [Bassus primi chori] «*Visperas de difunctos. Casellas*»
6. [f. 28v] - [Cantus secundi chori] «*Visperas de difunctos. Casellas*»
7. [f. 28v] - [Altus secundi chori] «*Visperas de difunctos. Casellas*»
8. [f. 28v] - [Tenor secundi chori] «*Visperas de difunctos. Casellas*»
9. [f. 28v]- [Bassus secundi chori] «*Visperas de difunctos. Casellas*»

**OC:** -**qd:** Llibret original.**Instr:** Org (x)

10. [f. 39v] «*Vespras de difuns. Psm*»

[Partitura ad organum]



### 43. Levavi oculos meos (Salm 120)

**Tít Gen:** Salm per a 8 v i Org

**Tít Dipt::** «3. Psm.»

**Ínc Lit:** *Levavi oculos meos*

**Estat:** Complet

**Ton:** Fa major [?]

**Comp:** C

#### BNC: MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 30v] - [Cantus primus primi chori]
2. [f. 30v] - [Altus primi chori]
3. [f. 30v] - [Tenor primi chori]
4. [f. 30v] - [Cantus secundus primi chori]
5. [f. 31v] - [Cantus secundi chori]
6. [f. 30r] - [Altus secundi chori]
7. [f. 30r] - [Tenor secundi chori]
8. [f. 30r]- [Bassus secundi chori]

[Cantus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org (x)

9. [f. 43v] «3. Psm.»

[Partitura ad organum]



#### 44. Confitebor tibi Domine (Salm 137)

**Tít Gen:** Salm per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «5. Psm.»

**Ínc Lit:** *Confitebor tibi Domine*

**Estat:** Complet

**Ton:** [?]

**Comp:** C

#### BNC: MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 33r] - [Cantus primus primi chori]
2. [f. 33r] - [Altus primi chori]
3. [f. 33r] - [Tenor primi chori]
4. [f. 33r] - [Cantus secundus primi chori]
5. [f. 32r] - [Cantus secundi chori]
6. [f. 32r] - [Altus secundi chori]
7. [f. 32r] - [Tenor secundi chori]
8. [f. 31v]- [Bassus secundi chori]

[Cantus primus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org (x)

9. [f. 41v] «5. Psm.»

[Partitura ad organum]



## 45. Magnificat

**Tít Gen:** Càntic per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «Magnificat»

**Ínc Lit:** Magnificat

**Estat:** Complet

**Ton:** Fa major [?]

**Comp:** C

### BNC: MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 35v] - [Cantus primus primi chori]
2. [f. 35v] - [Altus primi chori]
3. [f. 35v] - [Tenor primi chori]
4. [f. 35v] - [Cantus secundus primi chori]
5. [f. 34v] - [Cantus secundi chori]
6. [f. 34v] - [Altus secundi chori]
7. [f. 34v] - [Tenor secundi chori]
8. [f. 34r] - [Bassus secundi chori]

[Cantus primus primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org (x)

9. [f. 45v] «Magnificat»

[Partitura ad organum]



[Partitura ad organum]



46. De profundis

Joan Pujol

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «Pro defunctis 7.<sup>em</sup> V<sup>o</sup>»  
**Ínc Lit:** De profundis clamavit  
**Estat:** Complet  
**Ton:**  
**Comp:** ⚭

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 50v] - «Pro Defunctis septem V<sup>o</sup> Joannes Pujol. Cant<sup>9</sup> Prim<sup>9</sup>»
2. [f. 50v] - «Pro Defunctis 7.<sup>em</sup>. V<sup>o</sup>.Alt<sup>9</sup> Prim<sup>9</sup> Joannes Pujol»
3. [f. 50v] - «Pro defunctis septem V<sup>o</sup>.Tenor Prim<sup>9</sup> Joannes Pujol»
4. [f. 50v] - «Pro defunctis Bassus 7.<sup>em</sup>. V<sup>o</sup> Joannes Pujol»
5. [f. 50v] - «Pro defunctis septem V<sup>o</sup> Cant<sup>9</sup> 2<sup>9</sup>. Joannes Pujol.»
6. [f. 50v] - «Pro defunctis septem V<sup>o</sup> Altus 2<sup>9</sup>. Joannes Pujol.»
7. [f. 51v] - «Pro defunctis septem V<sup>o</sup> Tenor 2<sup>9</sup>. Joannes Pujol.»
8. [f. 51v] - «Pro defunctis Bassus 7.<sup>em</sup>. V<sup>o</sup> Joannes Pujol»

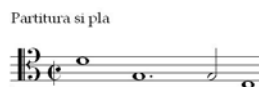


**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 50r] «Pro defunctis 7.<sup>em</sup>. V<sup>o</sup> Partitura, sipla. Joannes Pujol»



47. Manus tuæ

Josep Reig

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro defunctis*»

**Ínc Lit:** *Manus tuæ fecerunt me*

**Estat:** Complet

**Ton:** Tercer [Mi menor]

**Comp:** C

**BNC:** MF 28

**qd:** fotografies dels vuit llibrets originals.

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

1. [f. 51r] – «*Cant<sup>9</sup> Pi Cho. Pro defunctis. 8. V<sup>o</sup> Josephi Reig.*»
2. [f. 51r] – [Altus primi chori] «*Pro defunctis 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>. Josephi Reig.*»
3. [f. 51r] – [Tenor primi chori] «*Pro defunctis 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>. Josephi Reig.*»
4. [f. 51r] – [Bassus primi chori] «*Pro defunctis 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>. Josephi Reig.*»
5. [f. 51r] – [Cantus secundi chori] «*Pro defunctis 8 V<sup>o</sup>. Josephi Reig.*»
6. [f. 51r] – [Altus secundi chori] «*Pro defunctis 8 V<sup>o</sup>. Josephi Reig.*»
7. [f. 52r] – [Tenor secundi chori] «*Pro defunctis 8 V<sup>o</sup>. Josephi Reig.*»
8. [f. 52r] – [Bassus secundi chori] «*Pro defunctis 8<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>. Josephi Reig.*»

[Tenor primi chori]



**OC:** -

**qd:** Llibret original.

**Instr:** Org

9. [f. 51v] «*Pro defunctis 8. V.º Partitura si pla. Josephi Reig*»  
[f. 52r]

Partitura. sipla.



#### 4.4.1. Anàlisi del contingut

Passem, doncs, a veure en detall el contingut del manuscrit objecte del meu estudi. Hi destaca la presència majoritària d'obres de Reig juntament amb d'altres de Joan Pau Pujol. Això és, 27 del primer enfront de 17 del segon que en un percentatge comparatiu resulta d'un 61% enfront del 39% restant.<sup>64</sup> Aquests percentatges, però, es correspondrien amb el que anomeno estat original del manuscrit, puix amb una cronologia forçosament molt més tardana hi foren incloses quatre obres de Jaume Casellas (Valls, 1690 – Toledo, 1764), les quals conformen unes vespres de difunts: tres salms i el càntic del *Magnificat*. Amb aquests quatre nous motets els percentatges queden com segueix: Reig 56%, Pujol 35% i Casellas 8%.

Coneguem, doncs, quin és el contingut del manuscrit i el seu plantejament.

Conté:

1. Tota pulcra	Josep Reig
2. Santa Maria succurre	Josep Reig
3. Ave Virgo gratiosa	Josep Reig
4. Veni sponsa Christi	Josep Reig
5. Osculetur me	Josep Reig
6. Tota pulchra	Joan Pau Pujol
7. Surge amica mea	Joan Pau Pujol
8. O quam suavis	Josep Reig
9. Lauda Sion	Joan Pau Pujol
10. In hac mensa (2a pars)	Joan Pau Pujol
11. Omnes gentes	Joan Pau Pujol
12. Jubilate Deo	Joan Pau Pujol
13. Domine quis habitabit	Joan Pau Pujol
14. Beati omnes	Joan Pau Pujol
15. Exultate justi	Joan Pau Pujol
16. Paratum cor meum	Joan Pau Pujol
17. O admirabile commercium	Josep Reig
18. O doctor optime	Josep Reig
19. Intercessio nos quæsumus	Josep Reig
20. Deus qui glorificantes	Josep Reig
21. O Crux splendor	Joan Pau Pujol
22. Tristis est anima mea	Joan Pau Pujol
23. Tenebræ factæ sunt	Joan Pau Pujol
24. Surge illuminare	Joan Pau Pujol
25. Lauda Sion	Josep Reig
26. Quem in sacræ mensa (2a pars)	Josep Reig

---

<sup>64</sup> Aquests percentatges han estat raonablement arrodonits amb vistes a no manejar decimals innecessaris en el context d'aquest treball.



27. In hac mensa (3a pars)	Josep Reig
28. Docti sacris (4a pars)	Josep Reig
29. Sub diversis speciebus (5a pars)	Josep Reig
30. Sumit unus (6a pars)	Josep Reig
31. Fracto demum sacramento (7a pars)	Josep Reig
32. In figuris præsignatur (8a pars)	Josep Reig
33. Ego enim accepi	Josep Reig
34. O sacrum	Josep Reig
35. Honestum fecit	Josep Reig
36. Assumpta est Maria	Josep Reig
37. Fundamenta eius	Josep Reig
38. Istorum est regnum cælorum	Josep Reig
39. Conceptio tua	Joan Pau Pujol
40. Laudate Dominum	Josep Reig
41. O Joseph filii David	Josep Reig
42. Animam meam dilectam	Joan Pau Pujol
43. Dilexi quoniam exaudiet	Jaume Casellas
44. Levavi oculos meos	Jaume Casellas
45. Confitebor tibi Domine	Jaume Casellas
46. Magnificat	Jaume Casellas
47. De profundis	Joan Pau Pujol
48. Manus tuæ	Josep Reig

El primer reflex de l'investigador, enfront d'una llista com aquesta, és el de cercar algun tipus de coherència o planificació en la disposició dels seus elements. Vist que en referència als seus autors no sembla a primera vista que hi hagi una planificació intencionada, encara que sí que hom pot detectar una certa tendència a crear agrupaments. Tampoc sembla que en la distribució per mode o to hi hagi una ordenació determinada, fora d'una excepció com veurem més endavant. I, puix que es tracta d'un recull de música litúrgica, semblaria lògic trobar-lo en una ordenació d'aquest caire. I, de fet, així sembla haver estat la concepció original del manuscrit.

Vegem com comença amb una selecció de motets marians, set en total dels quals els cinc primers són de Reig i els altres dos de Pujol. Segueixen tres obres dedicades al Santíssim Sagrament, concretament per a la festa de Corpus: un motet de Reig seguit de dos motets sobre dues estrofes de la seqüència de dita festivitat, *Lauda Sion* i *In hac mensa*, compostes per Pujol. Per tant, el recull s'inicia, amb una certa lògica, fent incidència en el que serien dos temps litúrgics forts a la parròquia del barri de la Ribera de Barcelona: d'una banda les festes de la Verge, titular del temple i de l'altra la festivitat del Corpus, de valor primordial en la doctrina de la Contrareforma i de gran arrelament a la ciutat de Barcelona. Després segueixen un total de sis motets, tots de Pujol. Els primers quatre, vàlids per a qualsevol festivitat i els altre dos per al comú de màrtirs.

A partir d'aquí la col·lecció sembla perdre coherència. Les dedicacions litúrgiques se succeeixen, i fins es repeteixen, sense cap ordre aparent. Tant trobem festes del *proprium* amb data concreta dins del curs anual, com de més genèriques. Aquesta segona secció, per exemple, s'inicia amb *O, admirabile commercium*, un motet de Reig per a la festa de la Circumcisió (1 de gener) i tot seguit en trobem tres del mateix autor per a diferents festes comuns: doctors, abats i confessors. Acabat aquest bloc de quatre motets de Reig en trobem uns altres quatre de Pujol amb diverses dedicacions: Invenció de la Santa Creu (3 de maig), dos per a temps de Passió i un darrer, *Surge illuminare*, per a l'Epifania (6 de gener). Seguidament reapareix la festa de Corpus amb deu motets de Reig. Els vuit primers són una monumental successió unitària ja que conformen, amb totes les seves estrofes i de manera íntegra, la seqüència de Corpus, *Lauda Sion*, amb una estructura perfectament comparable amb la que desenvolupa Joan Cererols (1618-1680) a l'himne eucarístic *Adoro te devote*, en el qual cada una de les seves sis estrofes està composta en un to diferent de manera correlativa des del primer al sisè to.<sup>65</sup> Després d'aquesta destacable agrupació, la successió d'advocacions segueix amb la seva manca coherència habitual, vuit motets amb vuit diferents advocacions. Curiosament, però, en els sis següents es repeteix dos cops una sèrie de tres: Màrtirs, Mare de Déu i qualsevol festivitat. Abans d'arribar al darrer bloc, que torna a ser monotemàtic, encara trobarem un motet a per a la festa de Sant Josep i un per a temps de Passió.

Tanquen, finalment, el manuscrit sis obres de difunts, quatre de les quals són els tres salms i el *Magnificat* de les vespres de difunts de Jaume Casellas, una incorporació forçosament molt més tardana, i dos motets de difunts dels dos altres autors presents al manuscrit: Pujol i Reig respectivament.

Il·lustro aquesta distribució amb el següent quadre:

Títol	Autor	Dedicació
01. Tota pulcra	Josep Reig	BMV
02. Santa Maria succurre	Josep Reig	BMV
03. Ave Virgo gratiosa	Josep Reig	BMV
04. Veni sponsa Christi	Josep Reig	BMV
05. Osculetur me	Josep Reig	BMV
06. Tota pulchra	Joan Pujol	BMV
07. Surge amica mea	Joan Pujol	BMV
08. O quam suavis	Josep Reig	Eucarístic
09. Lauda Sion	Joan Pujol	Eucarístic
10. In hac mensa	Joan Pujol	Eucarístic
11. Omnes gentes	Joan Pujol	Qualsevol
12. Jubilate Deo	Joan Pujol	Qualsevol
13. Domine quis habitabit	Joan Pujol	Qualsevol

<sup>65</sup> Vegeu: CEREROLS, Joan, *Obres completes*, v. dins de *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, IX. Montserrat, 1981 i CODINA, Daniel, «Gènesi i publicació de les misses tonals del pare Joan Cererols» a *Revista Catalana de Musicologia*, VI (2013), p. 31-46.

14. Beati omnes	Joan Pujol	Qualsevol
15. Exultate justi	Joan Pujol	Màrtirs
16. Paratum cor meum	Joan Pujol	Màrtirs
17. O admirabile commercium	Josep Reig	Circumcisió
18. O doctor optime	Josep Reig	Doctors
19. Intercessio nos quæsumus	Josep Reig	Abats
20. Deus qui glorificantes	Josep Reig	Confessors
21. O Crux splendor	Joan Pujol	Sta. Creu
22. Tristis est anima mea	Joan Pujol	Passió
23. Tenebræ factæ sunt	Joan Pujol	Passió
24. Surge illuminare	Joan Pujol	Epifania
25. Lauda Sion	Josep Reig	Eucarístic
26. Quem in sacræ	Josep Reig	Eucarístic
27. In hac mensa	Josep Reig	Eucarístic
28. Docti sacris institutis	Josep Reig	Eucarístic
29. Sub diversis specibus	Josep Reig	Eucarístic
30. Sumit unus	Josep Reig	Eucarístic
31. Fracto demun sacramento	Josep Reig	Eucarístic
32. In figuris præsignatur	Josep Reig	Eucarístic
33. Ego enim accepi	Josep Reig	Eucarístic
34. O sacrum	Josep Reig	Eucarístic
35. Honestum fecit	Josep Reig	Màrtirs
36. Assumpta est Maria	Josep Reig	BMV
37. Fundamenta eius	Josep Reig	Qualsevol
38. Istorum est regnum cælorum	Josep Reig	Màrtirs
39. Conceptio tua	Joan Pujol	BMV
40. Laudate Dominum	Josep Reig	Qualsevol
41. O Joseph filii David	Josep Reig	Sant Josep
42. Animam meam dilectam	Joan Pujol	Passió
43. Dilexi quoniam	Jaume Casellas	Difunts
44. Levavi oculos meos	Jaume Casellas	Difunts
45. Confitebor tibi	Jaume Casellas	Difunts
46. Magnificat	Jaume Casellas	Difunts
47. De profundis	Joan Pujol	Difunts
48. Manus tuæ	Josep Reig	Difunts

Aquesta relació ens dóna la següent situació percentual quant a les advocacions es refereix:

BMV	Eucarístic	Qualsevol	Màrtirs	Passió	Difunts	Sants	Varia
<b>9</b>	<b>13</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>3</b>
19%	27%	13%	8%	6%	13%	8%	6%

Si fem la mateixa anàlisi prescindint de les vespres de Jaume Casellas, tindrem una visió molt més fidel al que jo entenc que és l'estat original del manuscrit:

BMV	Eucarístic	Qualsevol	Màrtirs	Passió	Difunts	Sants	Varia
<b>9</b>	<b>13</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>3</b>
20%	30%	14%	9%	7%	5%	9%	7%

Si passem a analitzar els percentatges que pertocuen a cada autor dins del manuscrit, els resultats són el següents:

Josep Reig. 27 motets = 61%:

BMV	Eucarístic	Qualsevol	Màrtirs	Passió	Difunts	Sants	Varia
<b>6</b>	<b>11</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>0</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>1</b>
14%	25%	5%	5%	0%	2%	9%	2%

Joan Pujol. 17 motets = 39%:

BMV	Eucarístic	Qualsevol	Màrtirs	Passió	Difunts	Sants	Varia
<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>2</b>
7%	5%	9%	5%	7%	2%	0%	5%

Destaca per sobre de totes les altres advocacions l'Eucarística, sempre centrada en la festa de Corpus, amb un 30% sobre el total. Les peces dedicades a la Mare de Déu ocupen un destacat segon lloc que li atorga el 20%, seguides del 14% que ostenten els motets per a qualsevol festes. Les altres tipologies es mantenen en una posició força més discreta que ve a representar un terç del total.

En el cas de Reig l'equilibri varia poc: el protagonisme se'l segueixen enduent la festa de Corpus i la Mare de Déu amb gairebé dos terços del total. Per a la resta trobem certa rellevància a diverses festes de sants i cap presència del temps de Passió.

La majoria d'obres de Pujol, en canvi, gairebé una quarta part, són aquelles que tenen un tractament molt més lliure i són aplicables a diferents festes. El més destacable és la presència del temps de Passió que en Reig és inexistent.

Sigui com sigui, no es veu de manera clara una intencionalitat en la distribució de les obres vocals dins el manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar. Sí que podem detectar, com ja he dit més amunt, certa tendència a agrupar les obres per autors, però ni això és una constant massa ben definida.

En el catàleg descriptiu que he desenvolupat més amunt, he fet esment de la presència dels índex que deuriem lluir en sengles quaderns i dels que només tenim constància en el llibre del Bassus del segon cor i el del quadern d'orgue. Crida l'atenció que ambdós llistats s'interrompen en el motet *Laudate Dominum*, el que fa quaranta del total actual. Això podria ser indicatiu més que d'una primera planificació que no s'acaba d'intuir, sí d'un estat primigeni del manuscrit. Per raons difícilment demostrables es deuria decidir prosseguir incorporant música al manuscrit, tal vegada es comptava amb més espai del previst. Aquesta nova incorporació de peces també es deuria fer amb algun tipus de planificació prevista, altrament no s'entendria que entre aquest darrer motet de l'índex, o fins i tot el darrer dels quatre motets que no consten a l'índex i anteriors a la música de difunts, es deixés un espai en blanc tan gran. Tan ampli que va permetre la inclusió de les vespres de difunts de Casellas gairebé un segle més tard. Inclusió que, per altra banda, denota una utilització ben dilatada d'aquest manuscrit dins la capella de música de Santa Maria del Mar.



**Inc Lit:** *Ave virgo gratiosa*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Tercer to [Mi menor]

**Estat:** Complet

Altus primi chori



#### 4. VENI SPONSA CHRISTI

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.*»

**Inc Lit:** *Veni sponsa Christi*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Vuitè to [Re major]

**Estat:** Complet

[Cantus primi chori]



#### 5. OSCULETUR ME

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In Assumptione B<sup>e</sup> M<sup>e</sup> Vir.*»

**Inc Lit:** *Osculetur me*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Estat:** Complet

[Cantus primi chori]



#### 6. O QUAM SUAVIS

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festiuitatib<sup>9</sup> Corporis Christi*»  
**Inc Lit:** *O quam suavis es Domine*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Cinquè to [Re major]  
**Estat:** Complet



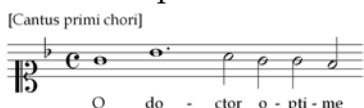
## 7. O ADMIRABILE COMMERCIIUM

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In festo Circumcisionis Domini*»  
**Inc Lit:** *O admirabile commercium*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Vuitè to [Sol major]  
**Estat:** Complet



## 8. O DOCTOR OPTIME

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*Pro doctoribus*»  
**Inc Lit:** *O doctor optime*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Segon to [Sol menor]  
**Estat:** Complet



## 9. INTERCESSIO NOS QUÆSUMUS

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]



**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*Pro Abbatis*»  
**Inc Lit:** *Intercessio nos quæsumus*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Segon to [Sol menor]  
**Estat:** Complet

[Altus primi chori]



## 10. DEUS QUI GLORIFICANTES

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*Pro Confessoribus*»  
**Inc Lit:** *Deus qui glorificantes*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Primer to [Re menor]  
**Estat:** Complet

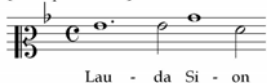
[Cantus primi chori]



## 11. LAUDA SION

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi. Prima Pars*»  
**Inc Lit:** *Lauda Sion*  
**Cor:** I Cor: Cs1/2, A, T; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Primer to [Re menor]  
**Estat:** Complet

[Altus primi chori]



## 12. QUEM IN SACRÆ MENSA (LAUDA SION II)

**Font:: BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]**

**Tít Dipt:** «*Secunda Pars*»

**Inc Lit:** *Quem in sacrae mensa*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Segon to [Sol menor]

**Estat:** Complet

[Tenor primi chori]



### 13. IN HAC MENSA NOVI REGIS (LAUDA SION III)

**Font:: BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]**

**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi. Tertia Pars*»

**Inc Lit:** *In hac mensa*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Tercer to [Mi menor]

**Estat:** Incomplet (Manca cantus del primer cor)

[Cantus primi chori]



### 14. DOCTI SACRIS INSTITUTIS (LAUDA SION IV)

**Font:: BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]**

**Tít Dipt:** «*Quarta Pars 4<sup>i</sup> toni*»

**Inc Lit:** *Docti sacris institutis*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: A, T, B

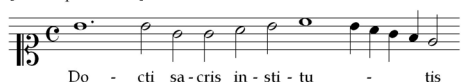
**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Quart to [Mi menor]

**Estat:** Incomplet (Manca cantus del primer cor)

[Cantus primi chori]



### 15. SUB DIVERSIS SPECIEBUS (LAUDA SION V)

**Font:: BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]**

**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi. Quinta Pars Quinti toni*»

**Inc Lit:** *Sub diversis speciebus*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Cinquè to [Re major]

**Estat:** Complet

[Cantus primi chori]



## 16. SUMIT UNUS, SUMUNT MILLE (LAUDA SION VI)

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Dipt:** «*Sexta Pars 6<sup>i</sup> toni*»

**Inc Lit:** *Sumit unus, sumunt mille*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Sisè to [Fa major]

**Estat:** Complet

[Cantus primi chori]



## 17. FRACTO DEMUM SACRAMENTO (LAUDA SION VII)

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi. Septima Pars 7<sup>i</sup> toni*»

**Inc Lit:** *Fracto demum sacramento*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Setè to [Re major]

**Estat:** Complet

[Cantus primi chori]



## 18. IN FIGURIS PRÆSIGNATUR (LAUDA SION VIII)

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Dipt:** «*Octava pars. 8<sup>i</sup> toni*»

**Inc Lit:** *In figuris praesignatur*

**Inc Lit:** *Fracto demum sacramento*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Vuitè to [Sol major]  
**Estat:** Complet



## 19. EGO ENIM ACCEPI

**Font:** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi*»  
**Inc Lit:** *Ego enim accipi*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Novè to [Mi menor]  
**Estat:** Complet



## 20. O SACRUM CONVIVIVUM

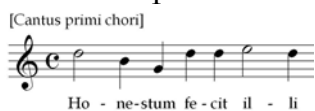
**Font:** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In festo Corporis Christi*»  
**Inc Lit:** *O sacrum convivium*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Vuitè to [Sol major]  
**Estat:** Complet



## 21. HONESTUM FECIT

**Font:** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*In festo unius Martiris*»  
**Inc Lit:** *Honestum fecit*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Vuitè to [Re major]  
**Estat:** Complet



## 22. ASSUMPTA EST MARIA

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In festo Assumptionis Beatae Mariae Virginis*»  
**Inc Lit:** *Assumpta est Maria*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Setè to [Re major]  
**Estat:** Complet



## 23. FUNDAMENTA EJUS

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]  
**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*Pro quacunqve festiuitate*»  
**Inc Lit:** *Fundamenta eius*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Setè to [Re major]  
**Estat:** Complet



## 24. ISTORUM EST ENIM REGNUM CÆLORUM

**Font::** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In festo Plurimorum Martirum*»  
**Inc Lit:** *Istorum est enm regnum coelorum*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Setè to [Re major]  
**Estat:** Complet



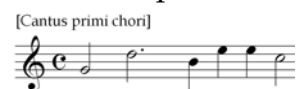
## 25. LAUDATE DOMINUM

**Font:: BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]**  
**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In quacunqve festiuitate*»  
**Inc Lit:** *Laudate Dominum in sanctis eius*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Sisè to [Fa major]  
**Estat:** Complet



## 26. O JOSEPH FILI DAVID

**Font:: BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]**  
**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org  
**Tít Dipt:** «*In festo Sancti Joseph sponsi Beatissimae Virgo Mariae*»  
**Inc Lit:** *O Joseph fili David*  
**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B  
**Instr:** Org  
**PS:** 9qd  
**Ton:** Setè [Re major]  
**Estat:** Complet



## 27. MANUS TUÆ

**Font:** BNC: MF 28; OC: - [òlim SMM5]

**Tít Gen:** Motet per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Pro defunctis*»

**Inc Lit:** *Manus tuæ fecerunt me*

**Cor:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

**Instr:** Org

**PS:** 9qd

**Ton:** Tercer [Mi menor]

**Estat:** Complet

[Tenor primi chori]



## 28. LIBERA ME

**Font:** CMar 8/827

**Tít Gen:** Absolta per a 8 v i Org

**Tít Dipt:** «*Absolta A 8º Libera me Domine / De Joseph Reig*»

**Inc Lit:** *Libera me Domine*

**Cor:** I Cor: Tible, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B

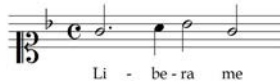
**Instr:** Org

**Ton:** Primer to [Sol menor]

**PS:** 8f, 1 bf

**Estat:** Complet

Tible 1º coro



## 5.2. OBRA EN ROMANÇ

### 29. QUIEN PASA, QUIEN PASA?

**Font:** BNC M 744/12; M 744/13

**Tít Gen:** Romanç a 6 veus

**Tít Dipt:** «*Romance Al smo. Sto. Josep Reig 1630*»

**Inc Lit:** *Quien passa, quien passa / Despertad coraçon mio*

**Cor:** Cs1/2, A, T1/2, B

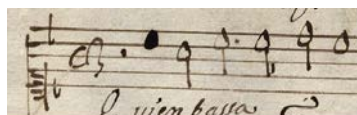
**Ton:** Fa major

**Dat:** 1636

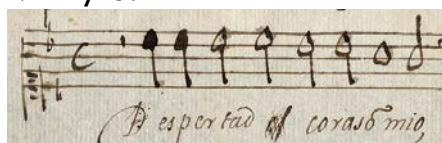
**Estat:** Complet

**PS:** Catologat amb dos tipogràfics diferents:

**M744/12:** 6 f



M744/13: 4 f



### 30. ¡AI DIOS! ¿COMO ENTRAR PODRÁN?

Font: BNC M 763/23

**Tít Gen:** Villancet a 8 veus

**Tít Dipt:** «Al Smo. Sacrato. Del / 1640 / Ay Dios como entrar / Jusepe Reig A 8»

**Inc Lit:** *¡Ai Dios! ¿Como entrar podrán?*

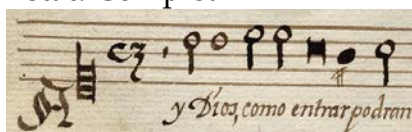
**Cor:** I Cor: Ti1/2, A, T; II Cor: Ti, A, T, B.

**Ton:** 10è natural [La menor]

**PS:** 13 f

**Dat:** 1640

**Estat:** Complet



### 31. A PUERTAS DEL CORAZÓN

Font: BNC M 763/24

**Tít Gen:** Villancet a 8 veus

**Tít Dipt:** «Al Snto. Sacrato. 1641 / A puertas del coraçon / Jusepe Reig - A8»

**Incipit literari:** *A puertas del coraçon*

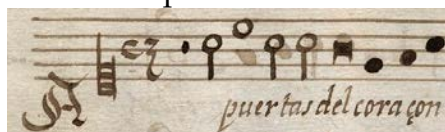
**Cor:** I Cor: Ti1/2, A, T; II Cor: Ti, A, T, B

**Ton:** 1r natural [Re menor]

**PS:** 8 f

**Dat:** 1641

**Estat:** Complet







SEGONA PART  
PARÀMETRES D'ANÀLISI



## 6. EL COMPÀS

### 6.1. EL COMPÀS AL MANUSCRIT NÚMERO 5 DE SMM

En la col·lecció de motets que conforma el manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar trobem emprades les quatre tipologies de compàs fonamentals i més comunes a l'època, això és: el compàs major (♩), el compàs menor (C) i els dos tipus, major i menor, de compàs de proporció (♩3 - C3).

En la següent taula es detalla en quin compàs està escrit cada un dels motets:

Títol	Autor	Compàs
01. Tota pulcra	J. Reig	C
02. Santa Maria succurre	J. Reig	C - ♩3 - C
03. Ave Virgo gratiosa	J. Reig	C
04. Veni sponsa Christi	J. Reig	C
05. Osculetur me	J. Reig	C
06. Tota pulchra	J. P. Pujol	C
07. Surge amica mea	J. P. Pujol	C - ♩3 - C
08. O quam suavis	J. Reig	C - ♩3 - C
09. Lauda Sion	J. P. Pujol	C - ♩3 - C
10. In hac mensa	J. P. Pujol	C
11. Omnes gentes	J. P. Pujol	C - ♩3 - C - ♩3 - C - ♩3 - C
12. Jubilate Deo	J. P. Pujol	C - ♩3 - C
13. Domine quis habitat	J. P. Pujol	C
14. Beati omnes	J. P. Pujol	C - ♩3 - C
15. Exultate justi	J. P. Pujol	C - ♩3
16. Paratum cor meum	J. P. Pujol	C - ♩3 - C - ♩3 - C
17. O admirabile commercium	J. Reig	C - ♩3
18. O doctor optime	J. Reig	C
19. Intercessio nos quæsumus	J. Reig	C
20. Deus qui glorificantes	J. Reig	C
21. O Crux splendor	J. P. Pujol	C - ♩3 - C
22. Tristis est anima mea	J. P. Pujol	C
23. Tenebræ factæ sunt	J. P. Pujol	C
24. Surge illuminare	J. P. Pujol	C - ♩3 - C
25. Lauda Sion	J. Reig	C - ♩3
26. Quem in sacræ	J. Reig	C
27. In hac mensa	J. Reig	C
28. Docti sacris institutis	J. Reig	C - ♩3
29. Sub diversis specibus	J. Reig	C
30. Sumit unus	J. Reig	C
31. Fracto demun sacramento	J. Reig	C

32. In figuris præsignatur	J. Reig	C - $\text{♩}$ 3
33. Ego enim accepi	J. Reig	C
34. O sacrum	J. Reig	C
35. Honestum fecit	J. Reig	C
36. Assumpta est Maria	J. Reig	C
37. Fundamenta eius	J. Reig	C - $\text{♩}$ 3
38. Istorum est regnum cælorum	J. Reig	C
39. Conceptio tua	J. P. Pujol	C - $\text{♩}$ 3 - C
40. Laudate Dominum	J. Reig	C - C3
41. O Joseph filii David	J. Reig	C
42. Animam meam dilectam	J. P. Pujol	C
43. Dilexi quoniam	J. Casellas	C
44. Levavi oculos meos	J. Casellas	C
45. Confitebor tibi	J. Casellas	C
46. Magnificat	J. Casellas	C
47. De profundis	J. P. Pujol	$\text{♩}$
48. Manus tuæ	J. Reig	C

No obstant, cal assenyalar que dues de les tipologies esmentades, el compàs major i la proporció menor, es troben respectivament en una sola obra. En el primer dels casos trobem el motet *De profundis* de J. P. Pujol escrit enterament en compàs major, és a dir amb una breu per compàs. Del segon també en tenim un sol exemple en el motet *Laudate Dominum* de J. Reig, aquest cop és la secció final de l'obra que es presenta en oposició a la primera secció escrita en el compàs binari menor imperfecte, altrament conegut com a *compasillo*. Tanmateix la presència del compàs menor imperfecte és absolutament majoritària i, com ja he assenyalat, en trobar seccions contrastades en ritme ternari, excepte en un cas, són sempre en compàs de proporció major.

## 6.2. EL COMPÀS EN LA TEORIA

Arribats a aquest punt, i segons el mètode de treball que m'he assenyalat de contextualització de les obres de Pujol i Reig en el marc teòric de la seva època, convindrà que miri de fer una visió panoràmica del compàs, tant en la seva definició com en el seu tractament, en els principals tractats teòrics contemporanis o bé immediatament anteriors o posteriors als nostres compositors. Per introduir aquest tema, i abans de desenvolupar l'anàlisi del que en diuen pròpiament els teòrics del segle XVII, m'he basat en les aportacions fetes per León Tello<sup>67</sup> i José Vicente González Valle.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> LEÓN TELLO, Francisco José:

- *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991

- *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974

La idea primordial és que el concepte de compàs, tal com l'entendem actualment, és fruit d'un lent procés de decantació que parteix dels supòsits teòrics medievals que conformen el que coneixem com a principi mensural amb tota la seva complexitat de divisions i subdivisions perfectes (ternàries) i imperfectes (binàries) que parteixen de la consideració de les figures *maxima* i *longa* (el mode), la *brevis* (temps) fins a la *semibrevis* (prolació).

Aquest procés va tenir les seves primeres manifestacions a la darrereria del segle XV. El primer teòric espanyol en el qual es pot detectar la transició entre l'antic sistema mensural i el principi de compàs és Domingo Marcos Durán, que és també el primer en traduir-lo al castellà<sup>69</sup>. Autor de tres tractats teòrics: *Lux bella* (Sevilla, 1492); *Comento sobre Lux bella* (Salamanca, 1498) i *Súmula de canto de órgano contrapunto y composición vocal e instrumental práctica y speculativa* (ca. 1502-07)<sup>70</sup>.

Tot i ser un tractat de cant pla, al *Comento* ja hi trobem una definició de compàs de caire modern tant en el seu concepte com en la manera de marcar-lo puix ens diu:

«Compás es cantidad ygual de tiempo de una cayda a otra o de un tiempo a otro. Comiença el compás cuando cae la mano e da el golpe [...] e desde da el golpe fasta levantar la mano es la meytad [...]»<sup>71</sup>

És a la *Súmula*, que, per León Tello, cal situar en un «moment crític de l'evolució»<sup>72</sup>, on trobem exposades diverses explicacions referents al compàs i a les figures rítmiques. Així doncs, tot i que desenvolupa una explicació tradicional de les prolacions i dels seus signes habituals – cercles, semicercles, punts, números, etc... – ja hi trobem un tractament més centrat en les figures menors i una visió de compàs relacionada amb els de temps i prolació. Vegem com en la seva definició de compàs ja entrem en el terreny del predomini de la divisió binària i en el seu paper rector i distribuïdor del cant i dels valors:

«Compás es la tardança que ay de un punto de canto llano a otro, o de su valor. O es la tardança que ay de una cayda del golpe que damos con la mano a otra, o compás es ygual cantidad de tiempo de cayda a cayda yendo cantando fasta en fin del canto»<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: «El compás como término musical en España. Origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI» a *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 22 núm. 1. 2006. p. 191-252

<sup>69</sup> GONZÁLEZ VALLE, J.V.: *op cit.* p. 199

<sup>70</sup> BARRIOS MANZANO, Ma. del Pilar: “Domingo Marcos Durán. Un teórico extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión” a *Revista de Musicología*, XXII, 1

<sup>71</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, p. 428, notes 184 i 185.

<sup>72</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.*, p. 491.

<sup>73</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.* p. 495, nota 166.

Igualment cal assenyalar que ja hi trobem la distinció entre els que seran els dos principals compassos de base binària que anomena *llano o entero* i *partido o compasejo* i que es poden equiparar al després es coneixerà com a compàs major i menor, és a dir de quatre mínimes o bé dues semibreus que formen una breu el primer i de dues mínimes o una semibreu el segon. En aquest punt González Valle fa una triple distinció quant als compassos imperfectes puix, en base al redactat de Durán, distingeix entre *compàs entero* mediat a la breu, *partido o compasejo* a la semibreu y *compàs de por meytad* que es correspondria a la proporció dupla.<sup>74</sup> Sigui com sigui, aquest tractament que fa Marcos Durán basat en la mínima, curiosament i a diferència del que trobarem en tractats posteriors, atorga una divisió en quatre parts al compàs major:

*“Es dividido el compàs llano e quatro quartas partes. La primera comienza en principio cayendo el golpe. La segunda es la meytad del tiempo que ay de que da el golpe fasta el levantar la mano La tercera comienza en levantando la mano precisse: dura fasta que la tenemos alta. La quarta es de que comienza a abaxar la mano hasta que cae et suena el golpe”*<sup>75</sup>

Ja he deixat dit, però, que tot i aquesta modernitat assenyalada, Marcos Durán encara maneja conceptes provinents de l'antic sistema mensural com la prolació que de manera encara poc sistemàtica ens fan intuir el que després seran els compassos de proporció:

*«La prolación menor o imperfecta o binaria es atribuïda al semibreve. Onde prolación menor es quando el semibreve vale dos mínimas ni más ni menos, et vale cada semibreve un compàs. La prolación mayor o perfecta o ternaria es atribuyda a la mínima. Onde prolación mayor es quando el semibreve vales tres mínimas et alteran entre los semibreves et vale cada mínima un compàs, algunas vezes pasan tres mínimas por un compàs et otras vezes dos. Empero lo común et más cierto es valer cada mínima un compàs»*<sup>76</sup>

L'any 1510 es publica a Barcelona el *Libro de Música práctica* de F. Tovar dedicat al bisbe de Barcelona Enric de Cardona. Tot i mantenir-se molt respectuós amb la tradició, en el seu tractat es palesa també l'ús creixent de les figures menors com també la preponderància dels modes majors i menors, és a dir les relacions entre màxima, longa i breu, sempre binaris.<sup>77</sup>

Amb Juan Bermudo fem un pas més endavant i definitiu en l'allunyament de la teoria mensuralista. En general cal veure en aquest tractadista una actitud modernitzadora que no fa altra cosa que acceptar i legitimar la pràctica habitual de la seva època. Admet només tres tipus de compàs: el major, de temps perfecte –breu igual a tres semibreus– i amb la resta de figures de divisió

<sup>74</sup> GONZÁLEZ VALLE, J.V.: *op cit.* p. 240.

<sup>75</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.* p. 495, nota 170.

<sup>76</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.* p. 496, nota 175.

<sup>77</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.* p. 374.

binària o imperfecte i que es representa amb un cercle. Amb tot, el més interessant és assenyalar que el teòric andalús ens fa saber que aquest compàs ja estava en desús a la seva època.<sup>78</sup> El segon tipus de compàs que anomena menor o *compasete*, representat per un semicercle, ja es correspon amb el que coneixem com a menor imperfecte, el compàs pròpiament modern amb una semibreu al compàs i tota la resta de figures relacionades de manera binària. Aquest mateix compàs admet la seva disminució, els valors valen la meitat del que representen, si el semicercle és travessat per una vírgula, és per tant el que coneixerem com a compàs major imperfecte:

*«A este tiempo suelen hechar una virgula por medio y llámase tiempo imperfecto de por medio. Valen en este tiempo todas las figuras la mitad de lo que solían valer no teniendo virgula»<sup>79</sup>*

Finalment, la tercera opció de compàs que ofereix és el que anomena de proporció, on entren tres figures contra dues del binari. Vist que el compàs major perfecte  $\circ$ , i la seva disminució virgular  $\Phi$ , ja no eren emprats, els compassos ternaris es creen en base als senyals dels dos compassos imperfectes anteriorment assenyalats i acompanyats de les xifres 3 i 2 superposades que ens indiquen l'equivalència entre les dues figures que omplen al compàs binari amb les tres del de proporció. Tal com assenyala León Tello el més remarcable en Bermudo és que l'abandonament del compàs major perfecte fa que les proporcions es refereixin sempre als dos compassos imperfectes o binaris:  $\circ$  i  $\Phi$ .

Amb això podem dir que el món mensural ja ha finit. Assentades aquestes bases teòriques —la breu (que no deixa de ser l'equivalent a la nostra quadrada) passa a ser la generatriu i base de la rítmica i per tant preeminència dels compassos imperfectes sobre els quals es construeixen els ternaris anomenats de proporció—, el que trobarem en tractats posteriors és bàsicament una repetició i aprofundiment del tema, tot i que sovint les referències als antics modes se seguiran mantenint ni que sigui com a referent legitimador i com a eina per poder apropar-se als antics mestres.

Poc més tard, l'any 1592, Francisco Montanos publica a Valladolid el seu *Arte de música theórica y práctica* on ja es denota una certa dificultat en explicar el sistema mensural i, de fet, exposa els mateixos compassos que Bermudo anomenant ja el compàs menor imperfecte amb el terme que més s'ha difós: *compasillo*. Així mateix, hi trobem una indicació de la manera de marcar el compàs ternari de manera que «*la primera figura es al dar del compàs, y luego se pronuncia la segunda y al alçar la tercera*».<sup>80</sup> Es remarca doncs el caràcter irregular del ternari dins una concepció on predomina la visió binària. Com veurem més endavant aquesta idea es mantindrà al llarg del segle XVII.

---

<sup>78</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.* p. 520, nota 330.

<sup>79</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.* p. 521, nota 333.

<sup>80</sup> LEÓN TELLO, Francisco José: *op. cit.* p. 526 – 530.



Giro ara la mirada vers Pietro Cerone, el tractadista més proper cronològicament al període de composició del repertori del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar i que prenc com a punt de referència principal quant a les consideracions teòriques sobre la música aquí analitzada.

Vegem, d'entrada, la definició que ens ofereix de compàs:

*«Esta Batuda pues, ò Compas es una medida de tiempo en la Música, tomado à intento que las voces concurran en Consonancia a un mesmo tiempo. O diremos que [...] es la cantidad ò tardança de tiempo que ay del golpe que hiere en baxo, a otro siguiente en baxo, efectuado con el abaxar y levantar de la mano.»<sup>81</sup>*

Igualment fa la distinció entre els principals tipus de compàs que ja hem vist en Bermudo:

*«Dos diferentes maneras de compas tenemos en la musica practica; la una es binaria ò yqual, y la otra ternaria ò desyqual. La binaria es de dos suertes mayor y menor: El compas mayor [...] en Espanya dizen compas largo porquanto se haze con movimiento tardo y casi reciproco. [...] El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete ò compasillo [...] haziendole algo mas apressurado, mas breve y no con tanta tardança, autoridad y magestad como esse otro mayor. [...] La segunda manera de compas es ternaria ò desigual, que llaman vulgarmente compas de proporcion ternaria; y es porque mide tres figuras, ò su equivalente, à cada compas: com si es mayor tres semibreves: y si es menor, tres minimas. Y esta proporción ternaria puede ser tripla, midiendo tres figuras contra una; o sexquiáltera, midiendo tres contra dos»<sup>82</sup>*

De la seva definició genèrica de compàs se'n deriva que en general la consideració del terme és que es tracta d'una combinació de pulsacions de caràcter binari. A banda d'això, i com ja ens havia advertit anteriorment, el compàs C gaudia d'una gran generalització en el seu ús com a principal exponent de compàs binari en el sentit modern del terme:

*«el tiempo mas usado de todos quantos ay, es el del compassete»<sup>83</sup>.*

Crec, d'altra banda, interessant assenyalar la consideració de binari irregular que tenia el compàs ternari quant a la manera de marcar-lo:

*«Aunque de las tres partes que tiene el Compás ternario, cada parte en si (respecto la una à la otra) es yqual, con todo esso el Compas no es yqual,*

---

<sup>81</sup> CERONE, Pedro: *El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*. Nàpoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores, 1613. p. 750 (Edició facsímil amb un estudi d'EZQUERRO, Antonio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2007.)

<sup>82</sup> CERONE, Pedro: *íd.*

<sup>83</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.* p. 498.

*sino desigual; siendo el dar al doblado más largo que el alçar: por quanto se cantan, de las tres, las dos partes en el golpe que hiere en baxo, y una en el alto; assi: un, dos en el dar, tres en el alçar. Digo que la primera es al dar del Compas, luego con la misma cantidad ò tardança de tiempo se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera. Concluyremos, pues, que el Compás en Numero ternario ò proporcion ternaria (Tripla ò Sexquiáltera que sea) yendo tres figuras en un compás, no se parte en dos partes yguales, como en el compás binario, en dar y alçar; mas, la primera figura es al dar del Compas, y luego se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera; que es: dos al dar del Compas, y una al alçar.»<sup>84</sup>*

Tot i això, reflex de la seva vocació enciclopèdica, Cerone no s'està d'escriure un extens llibre del seu tractat, dedicat íntegrament als conceptes de mode, temps i prolació. Que ens trobem davant d'una matèria poc usada queda palès en el mateix títol que li dóna: «*Libro deziseteno. En el qual (para satisfacer a los aficionados à sophistiquerias en musica) se tracta del modo, tiempo y prolacion, y por consiguiente, se enseña à cantar las composiciones modales, assi antiguas como modernas.*» Com també en l'encapçalament de la seva introducció «*A los amigos de las antiguallas*» on ens recorda que «*ansi entre la cosas que se nos olvidan de presto podemos poner las lecciones y reglas del modo, tiempo y prolacion Las quales por haverlas los modernos dexado à parte y por no ser tan amenudo exercitadas muchos [...] agora no se acuerdan mas dellas [...]*»<sup>85</sup> En aquest capítol Cerone ens ofereix una exhaustiva explicació dels principis mensurals amb una taula de fins a 16 tipus diferents de compàs i amb tota mena de detalls descriptius. I encara, tot seguit dedica el llibre divuitè a estudiar fins el mínim detall tots els fenòmens accidentals que s'esdevenen al voltant dels compassos ternaris.

Per acabar aquest repàs i contextualització del marc teòric en què es deurién moure Pujol i Reig crec necessari acostar-me als principis defensats pels altres dos grans teòrics del barroc espanyol que són Andrés Lorente i Pablo Nassarre. |

Quant a la descripció de què és compàs i de quina manera s'ha de marcar, la proximitat de les descripcions i unitat de criteri és força evident entre els tres teòrics.

Lorente ens n'ofereix la següent descripció:

*«Es pues el compás en la música una medida de tiempo tomado à intento que las voces concurren en consonancia a un tiempo mismo. Y tambien diremos que el compàs es la cantidad ò tardança del tiempo que ay desde el golpe que hieren en baxo hasta otro golpe siguiente en baxo, y es una medida con la qual se mide toda quanta musica ay, asi del cantar como del tañer»<sup>86</sup>*

---

<sup>84</sup> *íd.* p. 495

<sup>85</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.* p. 936.

<sup>86</sup> LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolás Xamares, 1672. p. 219.

A voltes una mica desordenat, prèviament ja havia fet repàs de les diferents tipologies de compàs a l'ús que arriben fins a set. Els dos tipus ja coneguts de compassos imperfectes amb les seves corresponents proporcions ternàries i amb les mateixes característiques mètriques que ja hem vist. De la mateixa manera que Cerone, també fa avinent la diferència de caràcter entre el major i el menor quan escriu:

*«... este compás se canta más despacio y por eso se llama compás mayor en contraposición del compás menor o compasillo, que por cantarse aprisa y ligeramente se llama y se denomina así.»<sup>87</sup>*

Encara n'afegeix tres més que són el compàs ternari que assimila al de proporció major llevat en la manera de marcar-lo i les corresponents proporcions sesquiàlteres dels dos compassos imperfectes: el de sesquiàltera menor, amb sis mínimes al compàs o dues semibreus perfectes i el de sesquiàltera major amb dues breus perfectes al compàs. Arribats aquí sí que m'interessa donar relleu a un fet que no hem trobat a Cerone, i és que Lorente observa una diferenciació en el caràcter i en la manera de marcar els compassos ternaris. En parlar de la proporció menor assenyala que:

*«... se cantan tres mínimas en un compás; la una es al dar, y las dos al alzar (esto a diferencia de la proporción mayor, que en ella se cantan dos semibreves al dar del compás y una al alzar) porque sea la cantoría más alegre y ligera, por cuanto de ordinario este tiempo de proporción menor, es el que más se ejercita en los villancicos, y músicas de alegría y regocijo»<sup>88</sup>*

Tot i que reivindica un ternari més regular puix *«esto es según el común uso; que según razón, había de cantarse una mínima al dar del compás, pronunciando inmediatamente la segunda, y la tercera mínima al alzar.»<sup>89</sup>* Observem com aquesta descripció s'acosta molt a la que tres quarts de segle abans havia escrit Montanos.

Un cop repassats tots i cada un d'aquests set compassos, Lorente no es descuida tampoc dels compassos antics amb unes consideracions prèvies que ens segueixen recordant les pròpies de Cerone:

*«... (aunque no usados, muy necesarias para los maestros, para que en ellas adviertan el valor de las figuras y pausas, y sepan que compás han de echar, y pertenece a cada tiempo; y no ignorándolas, puedan registrar algunas obras de música antigua, por cuanto en ellas hay muchas*

---

<sup>87</sup> LORENTE, Andrés: *op. cit.* p. 154

<sup>88</sup> LORENTE, Andrés: *op. cit.* p. 153

<sup>89</sup> *íd.*

*curiosidades, que por defecto de esta breve inteligencia, muchos, a pesar suyo, las omiten, dejándolas por no entendidas) ...»<sup>90</sup>*

No acabarà Lorente el llibre segon del seu tractat sense incidir de nou en el compàs i les seves característiques i, a banda de redactar la descripció de compàs que ja he citat més amunt, assenyala la necessària igualtat entre totes les pulsacions, insisteix en la diferència que hi ha en la manera de marcar els ternaris i encara afegeix:

*«...que todos los compases vayan medidos, y nivelados por la medida del primer compás; esto es, que la medida del tiempo, que lleva el primer compás, esa misma lleve cada uno de los otros que se siguiesen, de suerte, que no se gaste más tiempo en uno, que en otro.»*

Nassarre, per la seva banda, assenyala que compàs és «una medida del canto, dividida en dos movimientos»<sup>91</sup> i més tard li dedica un paràgraf més llarg:

*«se divide en dos movimientos, los que son uno descendente y otro ascendente. Hazese propiamente con la mano, baxandola y subiendola en dos modos, el uno con movimientos iguales, y el otro con desiguales. Quando las figuras mayores son imperfectas, en el tiempo que se canta, como en el compasillo, ò compàs menor, y en el compàs mayor, los dos movimientos han de ser iguales, no deteniendose mas en el movimiento de abaxo, que en de arriba; pero quando en el tiempo, ò modo de cantar ay alguna, ò algunas figuras ternarias, se detiene en èl un movimiento del compàs doblado que en el otro.»<sup>92</sup>*

I introdueix la mateixa diferenciació que ja hem vist en Lorente pel que fa a la manera de marcar els ternaris:

*«[...] lo que es en las proporciones mayor y menor, y en el ternario mayor, se detiene en él un movimiento del compás doblado que en el otro, aunque los prácticos han introducido la diferencia de que en la proporción mayor en el movimiento primero del compás, que es quando da, sea el mayor, y en la proporción menor el movimiento del alzar. En el ternario lo dividen en tres movimientos iguales, el uno quando yere abajo, el otro es hazer acción como que quiere levantar la mano moviéndola un poco hacia arriba y el tercero quando la levanta del todo.»<sup>93</sup>*

Poc més endavant ens fa aquesta advertència:

---

<sup>90</sup> LORENTE, Andrés: *op. cit.* p. 188

<sup>91</sup> NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, herederos de Diego Larumbe, 1724. p. 229

<sup>92</sup> NASSARRE, Pablo: *op.cit.* p. 231

<sup>93</sup> NASSARRE, Pablo: *op.cit.* p. 232

*«Del tiempo imperfecto más usado que tenemos en práctica llamado compasillo, por disminución, o compàs menor [...] fue inventado por los prácticos modernos dividiendo el compàs mayor (que es el más antiguo) en dos compases cada uno y fue con el fin de componer música más pausada»<sup>94</sup>*

Crec important assenyalar dos aspectes d'aquesta darrera descripció de Nassarre, un d'ells força sorprenent: si d'una banda veiem que coincideix amb la tradició de la tractadística anterior en considerar que el compàs menor fou una incorporació de la pràctica moderna, de l'altra defensa un posicionament contrari a Cerone i Lorente en veure en la disminució de valors un senyal d'alentiment respecte el compàs major. També hem vist que el frare aragonès s'inscriu plenament en la tradició en el terreny dels compassos ternaris, en la manera de marcar-los i en considerar-los irregulars. Té l'*Escuela música* llargs passatges dedicats a la descripció dels ternaris tant en la forma antiga com segons la moderna pràctica. Amb una dedicació especial al compàs de proporció menor puix com ell mateix diu és un compàs «*No menos usado que el compasillo*».<sup>95</sup> També en aquestes consideracions, i en la justificació de la descripció de compassos caiguts en desús, s'acosta als postulats de Cerone en la necessitat de conèixer quines foren les antigues pràctiques, i fins obre la porta a un hipotètic retorn d'aquests vells usos:

*«Algunos se valieron para declarar la imperfección de las figuras maxima y longa, de que no cruzassen tanto las lineas, no passando de dos espacios, pero ya el uso, o practica común las tiene por imperfectas, quando no se ponen, y en estos tiempos ya no se haze cuenta de que ay maxima ni longa perfectas; pues tan solamente tenemos la memoria de hallarse las lineas que lo indican en algunos Libros muy antiguos de Canto de Organo, pero no puedo dexar de tractar de ello porque aunque al presente no se practique son reglas esenciales del Arte de Canto de Organo que nos dexaron los antiguos, y las puede observar en estos tiempos el que quisiere, pues muchas cosas en varias materias que se observaron en la antigüedad y despues se dexaron se han buuelto à usar; y como el ser perfectas la maxima y la longa no se opone a la buena Música, sino es que antes bien le da mas dilatacion, pueden bolver à ponerlas en practica»<sup>96</sup>*

A partir d'aquí el tractadista entra en un detallada descripció de compassos encara que, rendit a l'evidència, gran part dels seus arguments van dedicats als quatre compassos habituals en els usos de la seva època, més els dos ternaris. Això, no obstant, no s'estalvia crítiques molt dures al que entén com a representació gràfica errònia dels compassos de proporció, com també, als problemes de notació que comporta la proporció menor.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> NASSARRE, Pablo: *op.cit.* p. 233

<sup>95</sup> NASSARRE, Pablo: *op.cit.* p. 240

<sup>96</sup> NASSARRE, Pablo: *op.cit.* p. 228

<sup>97</sup> NASSARRE, Pablo: *op.cit.* p. 232 a 253

### 6.3. CRITERIS DE TRANSCRIPCIÓ

Repasades aquestes aportacions i descripcions del compassos usats en la música que presento transcrita és quan em permeto justificar la meua opció de transcripció. Com ja he dit més amunt en els criteris generals que adopto com a mètode, m'he guiat pel criteri d'oferir una transcripció pràctica però que, sense oblidar aquesta practicitat en el que podríem anomenar una opció d'inscriure la música dins uns codis moderns i acceptats de manera general, ens porti la màxima informació possible respecte al seu original manuscrit del segle XVII. És per això que la meua opció, quant als compassos i al ritme, ha estat la de no aplicar cap disminució de valors puix entenc que la seua representació gràfica amb els valors moderns equivalents –la correspondències, molt clares, serien breu=quadrada, semibreu=rodona, mínima=blanca, semínima=negra– és el que més s'acosta al seu aspecte original. Igualment, i per les mateixes raons, he aplicat el mateix principi quant a la distribució rítmica, concepte en el que incloc la presència de les línies divisòries amb una doble consideració: encara que l'escriptura habitual de l'època en principi no les contempla sí que és habitual trobar-ne en els escrits teòrics, especialment en aquells apartats on interessa deixar molt clara la qüestió rítmica com ara en les explicacions de les proporcions entre les diferents tipologies de compassos, on cal diferenciar cada una d'aquestes unitats rítmiques que conformaven els diferents compassos. Per aquesta mateixa raó, doncs, considero que les línies divisòries mantenen aquest doble aspecte de poder visionar la unitat de compàs mitjançant un recurs indispensable en els codis moderns d'escriptura que per coherència he mantingut dins els límits dels compassos originals.

És doncs partint d'aquests principis esmentats i malgrat la seua semblança teòrica amb el contemporani  $4/4$  que per al compàs imperfecte menor, el *compasillo* C, he cregut adient una transcripció en  $2/2$  que, tot mantenint invariable l'aspecte formal de les notes respecte l'original, en palesa la seua pulsació binària. En base al mateix criteri la transcripció del compàs major, C, s'ha fet sense cap reducció de valors i prenent la moderna quadrada com a unitat de compàs en equivalència a la breu i fent igualment explícita la seua pulsació binària, això és en compàs  $2/1$ .

Per coherència amb l'elecció feta per a la transcripció dels compassos binaris, per transcriure el compàs de proporció menor, C3, he optat per l'actual  $3/2$ , ja que permet una transcripció molt fidel a l'original, tot mantenint-ne un aspecte molt similar gràcies a l'ús de la blanca com a equivalent a la mínima del manuscrit i la moderna rodona amb punt en correspondència amb la semibreu perfecta que n'és la unitat de compàs. D'aquesta manera m'aparto d'altres transcripcions en  $3/4$  pel seu allunyament de la grafia original en disminuir a la meitat la figuració del valors rítmics, o en  $6/2$ , ja que, segons el meu criteri, bo i reconeixent la comoditat d'evitar al màxim de línies divisòries, es pot caure en la confusió i manca de diferenciació entre aquest compàs de proporció menor i el de proporció major, puix en aquest darrer cas el resultat final és de sis

blanques al compàs fàcilment confusibles amb les sis mínimes al compàs del de proporció major.

Pel que fa al compàs de proporció major,  $\text{♩}3$ , he procedit de manera similar i, per tant, la breu perfeccionada de l'original ha estat transcrita per una quadrada amb punt que esdevé igualment la unitat de compàs equivalent a les tres rodones en representació de les tres semibreus que el conformen. En la meua transcripció consta, doncs, com a  $3/1$ .

#### 6.4. LES PROPORCIONS

Un cop contemplat tot aquest panorama teòric i la seva aplicació pràctica en la transcripció de la música del manuscrit aquí estudiat —i de fet de la gran majoria del repertori del segle XVII—, és forçós plantejar-se alguns interrogants de difícil resolució al voltant de la interpretació pràctica d'aquesta música.

Primerament cal fixar-se en l'únic motet de tot el manuscrit escrit en compàs imperfecte major, *De profundis*. No sembla que sigui casual que el seu autor, Joan Pujol, sigui el més antic i al qual cal creure molt més proper a les antigues tradicions. Això sol ja ens donaria la clau per entendre una escriptura rítmica que, si hem de fer cas als escrits teòrics suara esmentats, ja estava en retrocés a les darreries del segle XVI. Per acabar de confirmar aquest aspecte més «primitiu» de l'obra caldrà que l'observem de més a la vora. De tot el manuscrit és l'únic exemple d'escriptura a set veus enlloc de vuit, tot i que la part de baix ha estat escrita en cada un dels quaderns del *bassus* corresponents als dos cors. No sols això sinó que és l'únic exemple que no es correspon a la típica escriptura policoral concertada, amb els típics passatges de *chori spezzati*, ans al contrari, la seva escriptura manté invariable un esquema imitatiu des de l'inici fins al final. Una escriptura molt més propera a models tardo renaixentistes que la que denoten la resta de motets del manuscrit, fins i tot els del mateix Pujol.

D'altra banda, l'alternança entre compassos binaris i ternaris que trobem a molts dels restants motets planteja alguns dubtes sobre la seva interpretació. Puix, com ja he dit a l'inici d'aquet capítol, la presència d'un sol motet que presenta la secció ternària en proporció menor enfront d'una gran majoria en proporció major, ens planteja l'interrogant sobre si implica algun tipus de diferenciació interpretativa.

En aquest cas el retorn a la consulta als tres teòrics de rigor és inevitable. Tots ells dediquen llargues i detallades explicacions a les proporcions entre compassos. Cerone ho fa en bona part de les cinquanta pàgines del llibre *dinovè*, més les nou pàgines següents dedicades específicament a resoldre els problemes rítmics de la *Missa l'homme armé* de Palestrina. Tot i això és revelador el que ens diu en acabar la relació i proporció entre compassos:

*«Aunque cerca de los músicos modernos no son más en uso las tantas variedades de signos y diferencias de proporciones: de la quales (por decir verdad) otra cosa no se puede acontecer que una dificultad, o por mejor decir, unos embaraços y unas confusiones de entendimiento de los pobres cantantes, y a veces con poca satisfacción de los maestros de capilla, y lo que es peor, con mucho escándalo del devoto auditorio [...]. Que por esta causa (y no otra) han sido devedados semejantes cantos de la Santa Madre Iglesia»<sup>98</sup>*

Andrés Lorente també és força clar en les seves intencions:

*«Aunque las proporciones músicas son en gran número, y muy difíciles, procuraré ceñirme todo lo posible, dando noticia breve y clara de todas ellas, no huyendo la cara en la dificultad que tiene su inteligencia, por parecerme ser muy necesario el que todos las aprendan, y las sepan, por hallarse muchas veces en los libros antiguos, y modernos, conformándome en parte con Don Pedro Cerone y Francisco Montanos, en sus tratados de Proportione»<sup>99</sup>*

Per la banda de Nassarre tot el llibre de la primera part del seu monumental tractat està dedicat a tractar el tema proporcional tant en referència als compassos com als intervals.

En termes generals els tres tractadistes coincideixen en les seves acuradíssimes descripcions que amb dificultat evident intenten aplicar als casos pràctics que m'ocupen. Principalment, com el mateix Cerone reconeix, perquè l'aplicació que en fan és en base a convivències simultànies de diferents mètriques, ús que a la seva època havia estat gairebé bandejada de la pràctica habitual. Tot i això, de les seves explicacions en puc arribar a extreure algun tipus d'aplicació en la interpretació actual de la música barroca amb seccions contrastades mètricament que no sempre respon a les meves primeres expectatives.

Sembla clar que sempre que posen en comparació un compàs amb un altre ho fan en base a la seva unitat de pulsacions, és a dir a la comparativa entre els dos polsos, regulars o irregulars, de sengles compassos i allò que s'hi conté. Aplicat al nostre cas caldrà veure quins resultats s'obtenen de les següents dues relacions: entre compàs imperfecte menor (C) amb compàs de proporció major (C3), i entre el mateix compàs menor amb la proporció menor (C3). Altrament dit, entre un compàs d'una semibreu o dues mínimes amb compassos de tres mínimes o bé de tres breus. El plantejament és clar: entre C - C3 caldrà establir quina relació hi ha entre les dues mínimes d'un i les sis de l'altre. Segons Cerone *«quando tres puntos semejantes son pronunciados contra uno en un mesmo compàs, o seys puntos contra dos [...] llamarse ha Tripla proporción»*.<sup>100</sup> Si veiem la

---

<sup>98</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.* p. 1010

<sup>99</sup> LORENTE, Andrés: *op. cit.* p. 197

<sup>100</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.* p. 982



comparativa entre C i C3 tots dos compassos consten d'una semibreu, imperfecta en un i perfecta a l'altre, o en base a les mínimes la relació és de dos contra tres que com bé diu Cerone és el que es coneix com a sesquiàltera «[que] se causa quando el número mayor contiene al menor una vez, y más la mitad como de 3 a 2, de 6 a 4 etc...».<sup>101</sup>

Per evitar una prolixitat innecessària no m'allargaré citant les definicions dels altres dos teòrics molt properes a les de Cerone. Però sí que caldrà convenir, doncs, que en base a aquestes definicions els resultats interpretatius no poden diferir gaire entre les dues proporcions atès que en ambdós casos el que s'entén és una igualtat en la durada dels compassos que difereixen només en la seva notació, fenomen que en una audició sense partitura a la vista passaria completament inadvertit.

Així doncs, a què obeeix que diverses obres puguin desenvolupar la secció ternària en proporcions diferents si el resultat sonor, en teoria, serà el mateix? Crec que cal reconèixer que en aquest àmbit no hi ha respostes unívokes.

En aquest àmbit caldrà fer referència altre cop a les aportacions de sistematització de Nassarre. En el capítol dedicat a la proporció menor fa unes recomanacions sobre el seu ús que ens poden orientar en el nostre cas. Diu Nassarre:

*«Tiene la proporción menor mucha diversidad de ayres, de modo que estos aunque la disposición de la música sea todo una solo con la mudanza de ellos parecerá diferente al que la oye. Lo mismo sucede en todo los demás tiempos pero con más variedad en este siendo el motivo de usarse tanto y más que el compasillo [...] el prudente compositor no usa de la proporción menor en semejantes cánticos [del Oficio Divino] si no es con el ayre más grave que se le puede dar»<sup>102</sup>*

Un cop dit això, Nassarre detalla com han de ser rítmicament cada un d'aquest aires. El primer consisteix en compondre cada una de les tres mínimes que hi ha al compàs en igualtat de valors, això es correspon a un «modo ayroso en que se gobierna con el compàs un poco acelerado». La segona accepció consisteix en puntejar la segona mínima del compàs i aquí «no va el compàs tan apresurado y es ayre más propio para letra que pida más gravedad». El tercer, i darrer mode, qualificat d'ordinari i no massa decent, consisteix en puntuar la primera nota de cada compàs. Aquesta modalitat només és acceptada en lletres de molta alegria, preferiblement en llengua vulgar i, encara que tolerada, millor si s'hagués mantingut fora dels temples.

D'aquestes consideracions se'n podria derivar que el seu ús restringit en la música litúrgica rau en motius més aviat de caire moral, molt poc consistents

---

<sup>101</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.* p. 986

<sup>102</sup> NASSARRE, Pablo: *op. cit.* p. 245

des d'un punt de vista estrictament sonor a no ser que realment l'acceleració enfront d'una o altra proporció fos, a la pràctica, molt diversa.

Nassarre no sols fa aquestes distincions sinó que ens ofereix, a més, un exemple musical d'allò que hauria de ser evitat en música religiosa si se segueixen amb fermesa els principis tridentins. Em permeto de transcriure completa aquesta mostra puix una comparativa entre el que Nassarre considera necessàriament evitable i la manera com Josep Reig desenvolupa la secció en proporció menor del seu motet *Laudate Dominum* ens descobreix ràpidament que ens trobem davant músiques rítmicament molt similars.

Heus aquí l'exemple de Nassarre:



Exemple 1 - P. NASSARRE: *Escuela música*. Lib. III, Cap. VI. p. 246

I aquí el que Reig compon en música plenament litúrgica:

Exemple 2 - J. REIG: *Laudate Dominum*. c. 105 a 113

És a dir que ens trobem davant d'una flagrant contradicció entre allò defensat teòricament i la realitat del quefer habitual d'un músic pràctic, un mestre de capella.

Que el tema de les proporcions és de difícil resolució no deixa de ser una obvietat i que encara estem lluny de comprendre'l amb totalitat és una evidència que la bibliografia consultada no fa més que confirmar.

A banda de les antigues i ja clàssiques aproximacions al tema, com per exemple Willi Aple<sup>103</sup>, aquests darrers anys hi hagut diverses contribucions al seu estudi en cerca d'oferir solucions vàlides quant a la interpretació pràctica d'aquestes proporcions.

Centrat en l'àmbit de la interpretació de la música hispànica, a més de l'article ja citat de González Valle on, a banda, de la descripció dels compassos de proporció que es deriva dels teòrics antics no es fa cap proposta d'interpretació voldria esmentar dues contribucions més al seu estudi.

Així doncs R. Escalas,<sup>104</sup> en un estudi centrat en les ensalades de Fletxa el Vell, arriba a precises propostes metronòmiques enteses com a expressió de possibles patrons ja que en reconeix una aplicació pràctica força antimusical. El resultat final de la proposta d'Escalas no deixa de ser una aplicació del principi més amunt descrit d'igualtat entre mesures de compassos molt profusament detallat.

Més modernament trobem les propostes de Miguel Bernal Ripoll.<sup>105</sup> La proposta de Bernal es basa en una reinterpretació dels redactats teòrics del segle XVI, especialment en Salinas. Defensa que en la proporció canvia el compàs però que es parteix de la igualtat de pulsació de manera que en entrar en un compàs irregular, un ternari, es marca una primera pulsació i tot seguit només queda temps per marcar «*un semipie*», puix el primer cop és el doble del segon establint-se doncs una relació de 4:3. És a dir que mig compàs binari equival a dos terços del de proporció, o dit altrament, un temps de binari és igual a dos de proporció. S'esplaià l'autor en diversos exemples de música de tecla per il·lustrar la seva teoria.

Tot i reconèixer l'interès de la proposta, i fins els seus bons resultats musicals, crec que s'obvia massa fàcilment que en els tractats teòrics quan es parla de proporcions, gairebé sempre es fa en relacions simultànies de compassos cosa que n'implica la igualtat de la durada i per tant la proporció 2:3.

---

<sup>103</sup> APLE, Willi. *The notation of polyphonic music. 900-1600*. Cambridge, Massachusetts. The Mediaeval Academy of America. 1953

<sup>104</sup> ESCALAS, Romà: «Notació flexible del temps. Les ensalades de Mateu Fletxa el Vell» a *Revista Catalana de Musicologia*, I, (2001).

<sup>105</sup> BERNAL RIPOLL, Miguel:

- «Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón» a *Revista de Musicología*, XXIV -2, (2011)L
- «La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII» a *Inter-American Music Review*, XVIII-2 (2008).

## 7. LA MODALITAT

### 7.1. PRESSUPÒSITS

L'existència d'una abundant bibliografia que tracta, estudia i vol arribar a una major comprensió del fenomen de la modalitat és, en si mateixa, demostrativa de la complexitat del fenomen. Són emblemàtiques en aquest afer les contribucions de Bernhard Meier i Carl Dahlhaus tot i defensar postures gairebé irreconciliables.<sup>106</sup> Aquests textos van propiciar que la qüestió de la modalitat s'abordés de manera sistemàtica a la recerca d'una descripció de la imbricació entre teoria i pràctica amb importants i transcendents aportacions.<sup>107</sup>

Tot i els enfocaments disciplinars i metodològics ben diversos, hi ha una certa unanimitat en reconèixer el proverbial conservadorisme dels teòrics i la seva manca de resposta a l'ambigüitat i les inexactituds a què es veu forçat el sistema modal en virtut de l'ús que en fan els compositors.<sup>108</sup> Ús en qual diferents analistes hi han identificat una «pulsió» tonal, és a dir, una tendència cap a un sistema basat només en dos modes diferenciats pel seu primer interval de tercera, major o menor.<sup>109</sup>

Aquest interès, però, ha estat generalment centrat en el període de la música — teòrica i pràctica — del Renaixement i, en aquest sentit, l'aportació de Benito V. Rivera, en un article publicat l'any 1989, és fonamental.<sup>110</sup> Més enllà d'oferir un estat de la qüestió amb un extens llistat bibliogràfic, analitza i circumscriu les

---

<sup>106</sup> MEIER, B., *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.

El meu coneixement sobre l'obra de Meier ve especialment de la lectura de les recensions que en publicaren: Leeman L. PERKINS a *Journal of the American Musicological Society*, 31 (1978), p. 136-1 i Anthony M. CUMMINGS a *Music & Letters*, 72, núm. 1 (1991), p. 79-84

DAHLHAUS, C., *Untersuchungen über die Entstehung des harmonischen Tonalität*, Kassel-Basilea-Londres-Nova York, (1: 1967, 2: 1988).

<sup>107</sup> Entre molts altres: Joel LESTER, «Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600» a *Journal of the American Musicological Society*, 27, núm. 1 (1974), p. 110-119; POWERS, H., «Tonal Types and Modal Categories.» *Journal of the American Musicological Society*, núm. 34, (1981), p. 428-470; Benito V. RIVERA, «The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its Application in Contemporaneous Rules of Composition» a *Music Theory Spectrum*, 6 (1984), p. 63-78; JUDD, C.C.(ed.), *Tonal structures in early music*, Nova York, Garland Publishing, 1998; ATCHERSON, Walter, «Key and mode in Seventeenth-Century music theory books», *Journal of Music Theory*, 17, núm. 2 (1973), pp. 204-232; Anne-Émmanuelle CEULEMANS, «Polyphonie et modalité vers 1500. Quelques remarques à propos des travaux de Bernhard Meier », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 6, 1996, p. 21-38.

<sup>108</sup> BIANCONI, Lorenzo, *El siglo XVII*, trad. de Daniel Zimbaldo, Madrid, Turner, 1982, col·l·l, «Historia de la música», vol. 5. p. 56 i ss.; POWERS, *op. cit.*

<sup>109</sup> Per a un major aprofundiment vegeu: ALBEROLA, J. A., «El sistema modal/tonal de la música hispànica en temps de Cabanilles», *Revista Catalana de Musicologia*, 6 (2013), p. 65-82

<sup>110</sup> RIVERA, Benito V., «Studies in Analysis and History of Theory: The Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Music Theory Spectrum*, núm. XI, (1) (1989).

tres preguntes interrelacionades que aparentment han guiat l'«ardent» necessitat de coneixement dels musicòlegs de la segona meitat del segle XX:

- Fins a quin punt podem confiar en els primers tractats teòrics per comprendre el disseny estructural de la música del Renaixement?
- Com es poden aplicar de manera rendible sistemes d'anàlisi moderns a la música antiga?
- Quina va ser realment la influència de la teoria modal sobre la pràctica de la composició musical?

Ultra això, Rivera, marca la necessitat d'ampliar la cronologia d'aquest camp d'estudi al segle XVII. Posa en qüestió l'aparent unanimitat existent al voltant d'aquest període, el símptoma de la qual és la manca de controvèrsia, més aviat deguda a la diferència d'enfocament dels estudis musicològics dedicats a aquesta època, respecte als aplicats en l'estudi del segle XVI, i proposa d'adoptar mètodes similars d'estudi sobre els teòrics i compositors del que hem convingut en anomenar el Barroc, tot fent una crida al diàleg i a l'intercanvi entre els estudiosos d'ambdós períodes.

El meu d'àmbit d'estudi i les meves inquietuds han fet que sense proposar-m'ho confluís amb les propostes de Rivera. Ja des de la redacció del meu treball de màster vaig mostrar interès en dilucidar fins a quin punt allò previst en la teoria contemporània de Reig es corresponia amb la seva obra com a compositor.<sup>111</sup> Entenc que el desenvolupament d'aquest interès, un treball bàsicament descriptiu, ens ha de portar a un millor coneixement d'aquest procés de decantament vers la tonalitat i a una millor contextualització de determinades obres dins de determinats moments cronològics, tot circumscribint-me a l'àmbit hispànic com requereix el meu subjecte d'estudi. És clar que en aquesta recerca he gaudit d'importants precedents que en major o menor mesura m'han influenciat. En aquest sentit són d'obligada referència els llibres de Francisco José León Tello<sup>112</sup> o l'article més generalista de Muneta<sup>113</sup> com a referents i punt de partença en l'estudi de la modalitat en la música hispànica. Altres aportacions significatives en la descripció del context modal hispànic centrades en el Renaixement les trobem en José Rey, Romà Escalas o, més recentment en Pilar Otaola.<sup>114</sup> Treballs centrats en el Barroc vénen de la mà

---

<sup>111</sup> CABRÉ I CERCÓS, Bernat, *Josep Reig (ca. 1596-1674). Obra religiosa en romanç conservada. Un testimoni del primer barroc musical a Catalunya*. Treball final DEA, UAB, 2011. [Inèdit]

<sup>112</sup> LEÓN TELLO, Francisco José, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1974.

— *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991 (Colección Textos Universitarios, núm. 14).

<sup>113</sup> MUNETA, Jesús María, «Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII» a *Nassarre*, XI, 1-2 (1995), p. 345-366

<sup>114</sup> REY MARCOS, J. José (ed.), *Portus musicae de Diego de Puerto*. Madrid, Joyas bibliográficas, 1978. ESCALAS, Romà. *Cançoners del Duc de Calàbria. Setze exercicis sobre els vuit tons*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, Institut d'Estudis Catalans, 1993.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*. Kassel, 2000, Reichenberger, De Musica 4.

de musicòlegs com Mariano Lambea i Álvaro Zaldívar.<sup>115</sup> Finalment, han estat les aportacions de Josep Antoni Alberola les que més m'han influït i m'han ajudat a desenvolupar el meu treball descriptiu.<sup>116</sup>

A banda de la claredat ens els arguments i l'exposició d'Alberola, ha estat la seva tria d'un moment cronològic concret el que ha captat el meu interès. Ens ofereix una detallada descripció del sistema modal aplicat a la música de compositors valencians de la segona meitat del segle XVII. Aquesta descripció és fruit d'una anàlisi comparativa entre la teoria modal del moment, llegeixi's Lorente i Nassarre, amb la que es pot trobar a *Musurgia Universallis* de Kircher, les idees del qual haurien arribat a terres valencianes i mallorquines través de la seva relació amb d'altres membres de la Companyia de Jesús com Vicent Mut i José Zaragoza i també gràcies a la influència del cercle acadèmic valencià protolustrat dels anomenats *novatores*.

Del seu estudi se'n dedueix que «l'evolució del sistema, més les opcions personals de cada compositor, feren superposar en un mateix espai i temps ambdues teories [la modal i la tonal].»<sup>117</sup> Les conclusions, com no podia ser altrament, el porten a reconèixer un sistema força ambivalent en el qual el decantament cap a la tonalitat està ja força definit. El pas de dotze tons a vuit — que no podem entendre *stricto sensu* com un retorn a l'*octoechos* — ve determinat per l'assimilació entre els tons que compartien un mateix model d'escala. Això és el cas dels quatre tons afegits als vuit d'origen que s'identifiquen amb el primer, segon, cinquè i sisè respectivament i que, citant el mateix Alberola, Lorente deixa ben definit.<sup>118</sup> Les diferències entre aquest teòric i Nassarre són mínimes com veurem més endavant i, finalment, com a culminació d'aquest procés entre els tractadistes espanyols es contempla les assignacions que dona Rabassa que de fet ja abracen un sistema de caire tonal tot i que els enfocaments del compositor i teòric encara parteixin de consideracions modals.

Finalment, Alberola, ofereix una sistematització de l'equivalència entre modes i tonalitats derivades de la *mensa tonographica* de Kircher.<sup>119</sup> Resumint, en

---

<sup>115</sup> LAMBEA CASTRO, Mariano, *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra, 1999.

— «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El Melopeo y maestro*, 1613)» a *Nassarre*, XII, (1996), p. 193-209

ZALDÍVAR, Álvaro (ed.), *Fragmentos músicos (1683-1700) de Fray Pablo Nassarre. Vol. II, Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre*, Zaragoza, Institució Fernando el Catòlic, 2006.

<sup>116</sup> Alberola, Josep Antoni: «Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del siglo XVII» a *Revista de musicología*, XXVI, núm. 1, 2003.

— «El sistema modal/tonal de la música hispànica en temps de Cabanilles», *Revista Catalana de Musicologia*, 6 (2013), p. 65-82

<sup>117</sup> ALBEROLA, «El sistema modal/tonal...» p. 72

<sup>118</sup> LORENTE, Andrés, *El porqué de la música*, Alcalà d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 621-622.

<sup>119</sup> KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, 1650. II, Lib. 8, cap. 2, p. 51

resulten sis escales majors i sis de menors adaptades als enllaços del cercle quintes entre Si bemoll i Mi. N'ofereixo un quadre simplificat a partir de l'original:

**Taula 1**

Tonalitats	Modes	
Si b major	5è	
Fa major	6è	12è
Do major	8è	11è
Sol major	7è	
Sol menor	2n	
Re menor	1r	9è
La menor	3r	10è
Mi menor	4t	

## 7.2. METODOLOGIA

Un cop exposats aquests precedents que han guiat el meu treball passo a justificar i detallar com he operat per emprar una metodologia similar en la descripció del sistema modal que trobem aplicat als motets de Josep Reig i Joan Pujol continguts en el manuscrit núm. 5 de Santa Maria del Mar.

Com ja he dit més amunt, en el meu treball de màster em vaig marcar com a punt de referència els postulats teòrics de Cerone que vaig voler posar en dialèctica amb els seus villancets allà analitzats. Ara, em proposo de realitzar el mateix exercici tot profunditzant en el tema com em permet la major profusió d'exemples que brinda l'anàlisi d'una col·lecció de quaranta-quatre motets. També cal que destaquï que el fet que la gran majoria dels motets continguts en el manuscrit estudiat tinguin atribuïda llur modalitat en l'encapçalament de la part de continu o acompanyament, em permet d'enfocar la qüestió de manera diversa a com ho vaig fer en el meu treball de màster. Si en aquell cas em va caldre adoptar els mètodes proposats pel mateix Cerone i aplicar una comparativa entre la norma teòrica i la música analitzada, ara em caldrà analitzar la correspondència entre allò previst en l'àmbit teòric i allò ofert de manera pràctica per la música aquí analitzada. En això, de fet, rau la justificació del meu estudi: En tot aquest procés que breument he descrit de canvi gradual entre dos sistemes, on hi hem de col·locar el nostre autor? Hi ha alguna diferència entre la normativa expressada per Cerone i l'ús que en fa Reig? Encara més, difereixen Reig i Pujol en el tractament de la modalitat? Penso, a més, que, per extensió, aquesta anàlisi hauria de servir per caracteritzar una època evidentment de transició mancada encara d'estudis aprofundits com són els inicis del segle XVII.

Començo, doncs, per fer una mica de recordatori del que Cerone considera què és modalitat:

«*Modo (que es Tono) es forma o calidad de armonía que se halla en una de las siete especies de la diapasón, modulada por aquella especie de diapente y diathessaron que a su forma son convenientes. Este tono harmonial se forma de ocho grados o intervalos, los quales comprehenden seys distancias de tono de grado y dos semitonos mayores.*»<sup>120</sup>

Òbviament, dins el seu context teòric i cronològic, Cerone distingeix entre els vuit tons emprats en la monodia i els dotze més moderns pertanyents a la polifonia, com ja havia teoritzat anteriorment Glareanus; així ens ho recorda:

«*También Glareano, escritor latino antiguo y muy singular músico histórico, compuso un tratado de música intitulado DODECACHORDO, en el qual muestra con vivas razones a los compositores prácticos de su tiempo [...] que los tonos son doze.*»<sup>121</sup>

En la constitució de cada un dels tons Cerone distingeix el seu àmbit, les seves notes final i cofinal o mediació com també les principals clàusules que el caracteritzen, les quals al seu torn es divideixen entre final, de mediació o intermitja i les anomenades de pas. Així doncs, els dotze tons segons Cerone es constitueixen com es refereix a la següent taula. Els presento en dues columnes segons si són autèntics o plagals o bé *maestros* o *discípulos* en la terminologia de l'època. S'hi inclou la constitució del seu diapasó, això és la disposició intervàlica de l'àmbit propi del to definida segons l'ordenació hexacordal de la quarta (*diathessaron*) i la quinta (*diapente*) constituents, a més del seu àmbit i les dues cordes principals del to, final i mediació, que són les que conformen les seves principals clàusules:

---

<sup>120</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.* p. 873

<sup>121</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.* p. 880



Taula 2

Autèntics		Plagals	
Àmbit	Re - La - Re	Àmbit	La - Re - La
Final	Dsolre	Final	Dsolre
<b>1r</b> Mediació	Alamire	<b>2n</b> Mediació	Alamire
Diapasó	Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol La	Diapasó	Re Mi Fa Sol La Re Mi Fa Sol
Àmbit	Mi - Si - Mi	Àmbit	Si - Mi - Si
Final	Elami	Final	Elami
<b>3r</b> Mediació	Alamire	<b>4t</b> Mediació	Alamire / Befabemi
Diapasó	Mi Fa Sol La Mi Fa Sol Re Mi	Diapasó	Mi Fa Sol Re Mi Mi Fa Sol La
Àmbit	Fa - Do - Fa	Àmbit	Do - Fa - Do
Final	Ffaut	Final	Ffaut
<b>5è</b> Mediació	Csolfaut	<b>6è</b> Mediació	Csolfaut
Diapasó	Ut Re Mi Fa Fa Sol Re Mi Fa	Diapasó	Fa Sol Re Mi Fa Ut Re Mi Fa
Àmbit	Sol - Re - Sol	Àmbit	Re - Sol - Re
Final	Gsolreut	Final	Gsolreut
<b>7è</b> Mediació	Dlasolre	<b>8è</b> Mediació	Dlasolre / Csolfaut
Diapasó	Re Mi Fa Sol Ut Re Mi Fa Sol	Diapasó	Ut Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol
Àmbit	La - Mi - La	Àmbit	Mi - La - Mi
Final	Alamire	Final	Alamire
<b>9è</b> Mediació	Elami	<b>10è</b> Mediació	Elami
Diapasó	Mi Fa Sol La Re Mi Fa Sol La	Diapasó	Re Mi Fa Sol La Mi Fa Sol La
Àmbit:	Do - Sol - Do	Àmbit	Sol - Do - Sol
Final:	Csolfaut	Final	Csolfaut
<b>11è</b> Mediació:	Gsolreut	<b>12è</b> Mediació	Gsolreut
Diapasó:	Ut Re Mi Fa Ut Re Mi Fa Sol	Diapasó	Ut Re Mi Fa Sol Ut Re Mi Fa

### 7.3. LA MODALITAT EN EL MANUSCRIT NÚMERO 5 DE SANTA MARIA DEL MAR

Un cop detallada la distribució i constitució tonal fixada en l'àmbit teòric, caldrà que passi a analitzar-ne la seva aplicació pràctica en la col·lecció de motets que conformen el manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar.

Vegem simplement d'entrada, en el seu caire més estadístic, els percentatges de presència dels diferents tons que trobem que s'han emprat per a aquestes composicions. Presento individualment els dos autors, Pujol i Reig, i seguidament els percentatges sobre el total.

Taula 3

Joan Pujol			Josep Reig			Total		
To	Motets		To	Motets		To	Motets	
1r	0	0%	1r	3	11%	1r	3	7%
2n	2	12%	2n	4	15%	2n	6	14%
3r	0	0%	3r	3	11%	3r	3	7%
4t	2	12%	4t	1	4%	4t	3	7%
5è	1	6%	5è	2	7%	5è	3	7%
6è	4	24%	6è	3	11%	6è	7	16%
7è	1	6%	7è	5	19%	7è	6	14%
8è	7	41%	8è	5	19%	8è	12	27%
9è	0	0%	9è	1	4%	9è	1	2%
	17	100%		27	100%		44	100%

En tots tres casos destaca la preeminència del vuitè to, seguit del sisè i segon tons encara que en el cas de Pujol el quart to manté un grau de presència al mateix nivell que el del segon.

També cal assenyalar la inexistència de música en cap dels tres tons restants que ni tan sols he representat en la taula, des del desè fins el dotzè.

Més amunt he fet referència al mètode que Cerone proposa per tal de poder reconèixer el to o mode d'una obra en concret. Tot i que, a diferència del meu referit treball d'investigació, en la present anàlisi no en serà necessària una aplicació tan sistemàtica, m'ha semblat ben oportú de recordar-les atès que ens ofereixen el detall d'una sèrie d'elements definidors de la modalitat que sempre he mirat de tenir en compte. Diu així:

*«Diremos que para conocer de qué tono sea qualquiera obra, por una de quatro maneras se conocerá:*

- I. La primera es por los principios y cláusulas naturales y principales del tono.*
- II. La segunda es por el Saeculorum, quando la música se compone sobre él.*
- III. La tercera por la final, aunque el fenecimiento se ha de mirar en la vos mas baxa, que es en la parte del contrabaxo, que las demás, comúnmente, quedan en diversas consonancias.*
- IV. La quarta práctica por donde se puede venir en conocimiento del tono, es por la seqüencia de la solfa, particularmente por la parte del tenor.»<sup>122</sup>*

<sup>122</sup> LAMBEA, Mariano *op. cit.* p. 133

A aquestes quatre regles hi podríem afegir la comprovació de les claus que Cerone adjudica a cada una de les veus de l'escriptura polifònica segons el to de la peça que, tot i no ser un element absolutament concloent, representa una bona eina de comparació.

Molt relacionat amb aquest aspecte ara comentat trobem dos factors que de fet representen dues perspectives de la mateixa qüestió. Em refereixo als tons accidentals i a l'escriptura amb claus altes. En aquest sentit, i com es veurà més endavant en les anàlisis que tot seguit presento, he equiparat l'escriptura en claus altes amb el que són pròpiament els tons accidentals puix que, encara que el seu tractament interpretatiu sigui divers, a nivell formal d'escriptura les seves coincidències són importants. El mateix Cerone ja ens parla de la possibilitat d'escriure qualssevol dels dotze tons accidentalment:

*«todos los doze Tonos se pueden componer accidentalmente por otras muchas partes, pero con tal condicion, que los accidentales en todo y por todo, lleven y guarden todo aquello, que llevan y guardan los naturales: para lo qual, es necessario que cada Tono accidental, lleve la misma Especie de Diapason, que llevare su tono natural, al qual representa».*<sup>123</sup>

S'esplaià després en detallar cada un dels tons en quin transport és més habitual usar-lo i amb quines claus s'ha d'escriure, sovint coincidents amb el que s'ha convingut anomenar com a claus altes. La descripció que ens n'ofereix sembla referir-se a transports reals encara que, com és sabut a nivell pràctic, aquesta particularitat d'escriptura sovint representa un transport a la vista –el més sovint una quarta alta– però no del to efectiu, és a dir, sense conseqüències sonores puix en la interpretació es retorna al to real. Que en els motets del nostre manuscrit alguns casos es corresponen amb aquesta pràctica, ens ho corrobora la part d'acompanyament que sempre trobem escrita en sons reals, generalment una quarta per sota de l'escriptura vocal. És per això que puc constatar que en alguns aspectes el tractament que Reig fa de la modalitat, i potser també el de Pujol, –més endavant miraré de justificar aquest dubte– és més proper al que trobem descrit en Lorente o especialment en Nassarre. Precisament aquest darrer és molt clar quant a la utilització de les claus altes:

*«Llamo claves altas, y las llamaré siempre en el discurso de esta Obra; quando los Tiples se figuran con clave de gesolreut, los Contraltos de cesolfaut en la segunda linea, los tenores en la tercera, los Baxos también de cesolfaut en la quarta, u de fefaut en la tercera y claves baxas son, quando los Tiples se figuran con clave de cesolfaut, en la primera linea, los Contraltos en la tercera, los Tenores en la quarta, y los Baxos de fefaut en la quarta, de modo, que en estos dos órdenes de claves ay la diferencia, que las unas tienen el tono natural en el signo, donde se figura sin transportacion alguna, y son las que llamo claves baxas. Llamo claves altas a las primeras que dixé porque, se figura el canto en ellas quatro puntos mas alto, que el tono natural, por donde*

---

<sup>123</sup> CERONE: *op. cit.* p. 908.

*ha de ir, y por esso se transportan estas claves en los instrumentos quarta abaxo...»*

Una utilització que després normativitzarà segons la seva descripció dels tons.

És per això que he elaborat les següents taules. De bell antuvi presento una taula on apareix tot el contingut treballat del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar. Hi consten els títols dels motets en el mateix ordre que apareixen al manuscrit, el seu autor, el to o mode i també hi podem observar en detall els efectius vocals de cada motet juntament amb la clau amb què estan escrits.

Taula 4

Motet	Autor	To	COR I					COR II				
			Cs	Cs2	A	T	B	Cs	Cs2	A	T	B
01. Tota pulcra	Reig	1r D	g2	g2	c2		f3	g2	g2	c2		f3
02. Sancta Maria succurre	Reig	2n G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
03. Ave Virgo gratiosa	Reig	3r E	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
04. Veni sponsa Christi	Reig	8è D	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
05. Osculetur me	Reig	6è F	c1		c3	c4	f4	c1		c4	c3	f4
06. Tota pulchra	Pujol	8è D	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
07. Surge amica mea	Pujol	2n G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
08. O quam suavis	Reig	5è D	g2		c2	c3	f3	g2		c2	c3	f3
09. Lauda Sion	Pujol	8è G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
10. In hac mensa	Pujol	8è G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
11. Omnes gentes	Pujol	8è G	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
12. Jubilate Deo	Pujol	6è F	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
13. Domine quis habitat	Pujol	8è G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
14. Beati omnes	Pujol	8è G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
15. Exultate justi	Pujol	6è [F]	c1	c1	c3	c4		c1		c3	c4	f4
16. Paratum cor meum	Pujol	6è [F]	c1	c1	c3	c4		c1		c3	c4	f4
17. O admirabile commercium	Reig	8è G	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
18. O doctor optime	Reig	2n G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
19. Intercessio nos quæsumus	Reig	2n G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
20. Deus qui glorificantes	Reig	1r [D]	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
21. O Crux splendor	Pujol	5è D	g2		c2	c3	f3	g2		c2	c3	f3
22. Tristis est anima mea	Pujol	4t [E]	g2	g2	c2	c3		g2		c2	c3	f3
23. Tenebræ factæ sunt	Pujol	4t [E]	g2	g2	c2	c3		g2		c2	c3	f3
24. Surge illuminare	Pujol	2n (G)	c1	c1	c3	c4		c1		c3	c4	f4
25. Lauda Sion	Reig	1r D	g2	g2	c2	c4		g2		c2	c3	f3
26. Quem in sacræ	Reig	2n G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
27. In hac mensa	Reig	3r E	c1		c3	c4	f3	[c1]		c3	c4	f4
28. Docti sacris institutis	Reig	4t E	c1		c3	c4	f4	[c1]		c3	c4	f4
29. Sub diversis specibus	Reig	5è D	g2		c2	c3	f3	g2		c2	c3	f3
30. Sumit unus	Reig	6è F	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
31. Fracto demun sacramento	Reig	7è D	g2	g2	c2	c3		g2		c2	c3	c4
32. In figuris præsignatur	Reig	8è G	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
33. Ego enim accepi	Reig	9è E	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
34. O sacrum	Reig	8è G	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
35. Honestum fecit	Reig	8è D	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
36. Assumpta est Maria	Reig	7è D	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
37. Fundamenta eius	Reig	7è D	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
38. Istorum est regnum cælorum	Reig	7è D	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
39. Conceptio tua	Pujol	[8è] G	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
40. Laudate Dominum	Reig	6è [F]	c1		c3	c4	f4	c1		c3	c4	f4
41. O Joseph filii David	Reig	7è D	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
42. Animam meam dilectam	Pujol	[6è F]	g2	g2	c2	c3		[g2]		c2	c3	f3
47. De profundis	Pujol	[7è D]	g2		c2	c3	c4	g2		c2	c3	c4
48. Manus tuæ	Reig	[3r E]	c1		c2	c3	f3	c1		c2	c3	f3

Encara un darrer element que m'interessa destacar és que, com es pot veure a la taula 4 en tots aquells elements que consten entre claudàtors, en alguns pocs casos ha calgut atribuir el to en què ha estat composta la música. Aquí és quan més he hagut d'emprar la metodologia ja comentada en combinació amb un nou element que ha estat el context i la comparació que ofereixen la resta d'obres que sí que compten amb assignació tonal dins del manuscrit estudiat.

En aquest procediment no ha estat aliè l'estudi de les clàusules que també va ser un element definitori en l'anàlisi dels villancets de Reig que conforma el meu treball anteriorment citat. De totes maneres i per mor de tractar el tema amb prou especificitat n'he redactat un capítol propi que ve a continuació del que ens ocupa ara mateix

Un cop establert el marc teòric del qual he partit, passo a analitzar l'àmbit modal dels motets del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar posant-lo inicialment en relació als principis teòrics establerts per Cerone. Encara que, com es podrà comprovar, aquesta anàlisi m'ha obligat a posar en diàleg altres teòrics més moderns –especialment Lorente i Nassarre– tot eixamplant el camp de visió i també obligant-me a una nova contextualització teòrica que s'ha revelat imprescindible per a la comprensió correcta d'aquesta música de la primera meitat del segle XVII. És per això que igualment m'ha semblat necessari incloure una taula comparativa entre els tres teòrics on es reflecteix detalladament cada una de les característiques que els diferents autors atorguen a cadascun dels tons:

Taula 5

MODE	CERONE			LORENTE			NASSARRE		
	Naturals	Accidentals per b		Naturals	Accidentals		Naturals	Accidentals	
	Dsolre Alamire	Gesolrut Delasolre	DEFGDEFG g2c2c3/c4f4	Delasolre Alamire	Gesolrut Delasolre	[DEFGDEFG] g2c2c3/c4f4	Delasolre Alamire	Gesolrut Delasolre	DEFGDEFG g2c2c3c4/f3
<b>1</b>	Final Mediació Diapasó Claus	Dsolre Alamire	Gesolrut Delasolre	DEFGDEFG g2c2c3/c4f4	Delasolre Alamire	[DEFGDEFG] g2c2c3/c4f4	Delasolre Alamire	Gesolrut Delasolre	DEFGDEFG g2c2c3c4/f3
<b>2</b>	Final Mediació Diapasó Claus	Dsolre Alamire	Gesolrut Delasolre	DEFDEFGA c1c3c4f4	Delasolre/Befabemi b. Fefaut	[DEFGDEFG] c1c3c4f4	Delasolre/Befabemi b. Fefaut	Gesolrut Befabemi	DEFDEFG c1c3c4f4
<b>3</b>	Final Mediació Diapasó Claus	Elami Alamire	Alamire Delasolre	DEFDEFGA g2c2c3c4/f4	Alamire Elami	[DEFDEFGA] g2c2c3c4/f3	Elami Alamire	Alamire DEFDEFGA	DEFDEFGA g2c2c3c4/f3
<b>4</b>	Final Mediació Diapasó Claus	Elami Alamire / Befabemi	Alamire Delasolre	DEFDEFGA g2c2c3c4/f4	Elami Alamire	[EFGDEFGA] g2c2c3c4/f3	Elami Alamire /Befabemi	Alamire DEFDEFGA	DEFDEFGA g2c2c3c4/f3
<b>5</b>	Final Mediació Diapasó Claus	Ffaut Csolfaut	Befabemi Ffaut	DEFDEFGA c1c3c4f4	Alamire Csolfaut / Fefaut	[DEFDEFGA] g2c2c3c4/f3	Alamire Csolfaut	Befabemi Csolfaut / Fefaut	DEFDEFGA g2c2c3c4/f3
<b>6</b>	Final Mediació Diapasó Claus	Ffaut Csolfaut	Befabemi Ffaut	DEFDEFGA c1c3c4f4	Alamire Csolfaut / Alamire	[DEFDEFGA] g2c2c3c4/f3	Alamire Csolfaut / Alamire	Befabemi Csolfaut / Fefaut	DEFDEFGA g2c2c3c4/f3

7	Final	Gsolreut	Csolfault	Alamire		Alamire	Gsolreut	Delasolre	Alamire	Gsolreut
	Mediació	Delasolre	Gsolreut	Delasolre	[DEFDEFGA]	Delasolre - (final)	Delasolre	DEFDEFGA	Delasolre - (final)	Delasolre
	Diapasó		CDEFDEFG				CDEFDEFG			CDEFDEFG
	Claus	g2c2c3c4/f3	c1c3c4f4	g2c2c3c4/f3	g2c2c3c4/f3	g2c2c3c4/f3	Gsolreut	Gsolreut	g2c2c3c4/f3	CDEFDEFG
8	Final	Gsolreut	Csolfault	Alamire		Alamire	Gsolreut		Alamire	Gsolreut
	Mediació	Diassolre / Csolfault	Gsolreut	Diassolre / Csolfault		Csolfault	Csolfault		Csolfault	Csolfault
	Diapasó		DEFGDEFG		[CDEFDEFG]		[CDEFDEFG]			
	Claus	c1c3c4f4	g2c2c3/c4f4	g2c2c3/c4f4	g2c2c3c4/f3	g2c2c3c4/f3	Gsolreut	Gsolreut	g2c2c3c4/f3	CDEFDEFG
9	Final	Alamire	Delasolre	Alamire		Alamire	Delasolre		Alamire	Gsolreut
	Mediació	Elami	Alamire	Elami		Alamire	Alamire		Alamire	Delasolre
	Diapasó		DEFGEFGA				DEFGEFGA			Alamire
	Claus	g2c2c3c4-f3	c1c3c4f4/f3	g2c2c3c4-f3	g2c2c3c4-f3	g2c2c3c4-f3	Gsolreut	Gsolreut	g2c2c3c4-f3	Delasolre
10	Final	Alamire	Delasolre	Alamire		Alamire	Delasolre		Alamire	Gsolreut
	Mediació	Elami	Alamire	Elami		Alamire	Alamire		Alamire	Delasolre
	Diapasó		EFGAEFGA				EFGAEFGA			Alamire
	Claus	c1c3c4f4	g2c2c3/c4f3	g2c2c3/c4f3	g2c2c3/c4f3	g2c2c3/c4f3	Gsolreut	Gsolreut	g2c2c3/c4f3	Delasolre
11	Final	Csolfault	Ffaut	Csolfault		Csolfault	Ffaut		Csolfault	Gsolreut
	Mediació	Gsolreut	Csolfault	Gsolreut		Csolfault	Csolfault		Csolfault	Delasolre
	Diapasó		CDEFCEDEF				CDEFCEDEF			Alamire
	Claus	c1c3c4f4	g2c2c3/c4f3	g2c2c3/c4f3	g2c2c3/c4f3	g2c2c3/c4f3	Gsolreut	Gsolreut	g2c2c3/c4f3	Delasolre
12	Final	Csolfault	Ffaut	Csolfault		Csolfault	Ffaut		Csolfault	Gsolreut
	Mediació	Gsolreut	Csolfault	Gsolreut		Csolfault	Csolfault		Csolfault	Delasolre
	Diapasó		CDEFDEFG				CDEFDEFG			Alamire
	Claus	g2c2c3c4-f3	c1c3c4f4	g2c2c3c4-f3	g2c2c3c4-f3	g2c2c3c4-f3	Gsolreut	Gsolreut	g2c2c3c4-f3	Delasolre



Presento seguidament tots els motets aquí treballats ordenats per les tonalitats en què consten al manuscrit. A les taules que he elaborat hi consta el títol del motet, el seu autor, el to o mode i també l'assignació de claus dels seus efectius vocals. Prèviament hi apareixen les assignacions previstes per Cerone. Així mateix, els tons han estat diferenciats entre naturals i accidentals, quan així s'escau.

### 7.3.1.1. Primer to<sup>123</sup>

1r to natural		Cs	A	T	B
<i>Claus segons Cerone</i>		c1	c3	c4	f4
20. Deus qui glorificantes	Reig 1r [D]	c1	c3	c4	f4
1r to accidental		g2	c2	c3	c4/f3
<i>Claus segons Cerone</i>		g2	c2	c3	c4/f3
01. Tota pulcra	Reig 1r D	g2	c2	■	f3
25. Lauda Sion	Reig 1r D	g2	c2	c3	f3

En els motets de primer to, tots tres de Josep Reig, hi veiem una coincidència absoluta amb el que estableix Cerone en el seu tractat. Estan compostos sobre el que podem convenir en anomenar l'escala de Re dòrica amb els semitons situats entre els segon i tercer grau, i entre el sisè i el setè de l'escala. O, més d'acord amb la terminologia que ens convé emprar en la música d'aquesta època, amb un diapasó que canta així: Re Mi Fa Sol Re Mi Fa Sol, tal com s'indica en la taula 1. Igualment la coincidència amb les claus corresponents a cada veu és total.

Cal destacar que dos dels motets estan escrits una quarta alta i amb claus altes o pertanyents al to accidental amb bemoll, és a dir en Sol. El mateix Cerone convé que aquest és l'àmbit més habitual de transportar aquest to<sup>124</sup>. Que en el nostre cas ha de ser interpretat amb transport a la quarta baixa ens ho palesa la part d'acompanyament escrita «per natura», on, a més, per esvair qualsevol dubte s'assigna la final del to amb l'expressió «*pro D*». Sobre aquest subjecte, el recurs a Nassarre torna a ser vàlid. Amb la claredat que el caracteritza exposa:

*«Este modo de apuntación [amb claus baixes] la usaron los antiguos con mucha frecuencia, aunque ya los modernos usan mas la primera que he dicho, [amb claus altes i bemoll] digo en Musica para cantada, que para el Organo, y otros Instrumentos, es la que comunmente se usa la de claves baxas. Advierto también, que de qualquiere de los dos modos de claves, que estuviere, el tono natural es siempre uno porque quando esta*

<sup>123</sup> Per mor de simplificar i optimitzar l'espai de les taules he emprat la nomenclatura alemanya tant en els noms dels tons, en majúscules, com en el de les claus, en minúscules. Aquelles assignacions incompletes o inexistents en l'original i que jo he completat consten entre claudàtors.

<sup>124</sup> CERONE: *op. cit.* p. 908.

*el Tiple con clave de gesolreut con bemol, ò con qualesquiera otra claves, de las que le corresponden, en el Organo ù otros Instrumentos con que se acompaña, se transporta quarta abaxo, y es por delasolre lo que este figurado por gesolreut, y quando es por delasolre sin bemol, no se transporta, sino es que por el mismo termino và el acompañamiento.»<sup>125</sup>*

### 7.3.1.2. Segon to

2n to accidental				Cs	A	T	B
<i>Claus accidentals segons Cerone</i>				<i>c1</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>	<i>f4</i>
02. Sancta Maria succurre	Reig	2n G		c1	c3	c4	f4
07. Surge amica mea	Pujol	2n G		c1	c3	c4	f4
18. O doctor optime	Reig	2n G		c1	c3	c4	f4
19. Intercessio nos quaesumus	Reig	2n G		c1	c3	c4	f4
24. Surge illuminare	Pujol	2n [G]		c1	c3	c4	f4
26. Quem in sacrae	Reig	2n G		c1	c3	c4	f4

Els motets de segon to es corresponen tots, tant en l'entonació del seu diapasó com en les claus, al que Cerone considera segon to accidental on «*la cuerda final es Gsolreut*»<sup>126</sup> i amb bemoll.

D'altra banda, tant Lorente com Nassarre en l'explicació d'aquest to s'expressen amb termes similars però en el seu tractament no el contemplen com a accidental: «*Su final lo tiene en gesolreut la voz inferior, sea la que fuere; y el tono natural no se transporta...*»<sup>127</sup>. El que és important assenyalar, però, és que, tot i aquesta proximitat aparent, la forma de contemplar aquest to en la teòrica posterior a Cerone és ben diversa. Nassarre, en les consideracions prèvies sobre els tons, explicita que la distribució del diapasó del primer i del segon to és la mateixa<sup>128</sup>. Això ens situa davant del fet que el seu tractament és simplement com una transposició del primer to i com a única diferenciació té la seva tessitura. És clar que aquest fenomen ens descriu un dels capítols de la història de la decantació del món modal vers la tonalitat, amb totes les seves ambigüitats i clarobscur. Arribar a saber fins a quin punt Reig contempla aquest segon to com a simple transposició del primer o encara està immers en el món modal que Cerone malda per preservar és una pregunta difícil de respondre, però és clar que participa, amb el seu ús, en el camí de la indeterminació modal que ens menarà a la tonalitat.

<sup>125</sup> NASSARRE: *op. cit.* p. 308

<sup>126</sup> CERONE: *íd.*

<sup>127</sup> NASSARRE: *íd.*

<sup>128</sup> Vegeu la Taula 5

### 7.3.1.3. Tercer to

3r to natural		Cs	A	T	B
<i>Claus segons Cerone</i>		<i>c1</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>	<i>f4</i>
03. Ave Virgo gratiosa	Reig 3r E	c1	c3	c4	f4
27. In hac mensa	Reig 3r E	c1	c3	c4	f3
48. Manus tuæ	Reig [3r E]	c1	c2	c3	f3

De motets escrits en tercer to, de la mateixa manera que en primer to, en trobem tres i tots obra de Josep Reig. El tractament modal d'aquestes peces es manté estrictament dins de la línia tradicional que marca Cerone quant a l'ús de les clàusules, la nota final i fins la tessitura de les veus. Remarco això darrer atès que la presència de la clau de fa en tercera línia a les veus de baix, i també a l'acompanyament, en dos dels motets ens podria induir a pensar que aquestes obres s'han de transportar segons les remarques que fa Nassarre abans ressenyades sobre les claus altes o les que fa en referència al tercer to: «Transportanse estas composiciones en los Instrumentos quarta abaxo, y allí viene el tono natural quatro puntos baxo, que el de quarto»<sup>129</sup> L'observació de les tessitures, massa greus si es transportessin, i la congruència entre acompanyament i parts vocals m'han fet descartar aquesta opció.

### 7.3.1.4. Quart to

4t to natural							
<i>Claus segons Cerone</i>				<i>c2</i>	<i>c4</i>	<i>f3</i>	<i>f4/5</i>
28. Docti sacris institutis	Reig 4t E	c1	c3	c4	f4		
4t to accidental							
<i>Claus segons Cerone</i>				<i>c1</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>	<i>f4</i>
22. Tristis est anima mea	Pujol 4t [E]	g2	c2	c3	f3		
23. Tenebræ factæ sunt	Pujol 4t [E]	g2	c2	c3	f3		

Amb els motets de quart to retrobem la coexistència dels dos tractaments, l'escriptura *per natura* i l'escriptura accidental o per claus altes. La quarta estrofa de la seqüència de *Corpus Docti sacris institutis* es pot inscriure dins del tractament prescrit per al quart to, fins i tot la incongruència de les claus que Cerone ja remarca quan ens recorda que «Aunque algunos se sirven de las mismas claves del Tercero, no dexare por esto de poner yo aqui, las que me parecen ser suyas propias»<sup>130</sup>. Amb els altres dos motets, compostos de Joan Pujol, tornem a constatar la penetració de tractaments diversos als previstos per Cerone dins del mateix manuscrit. Aquestes dues obres estan escrites en claus altes per a un to que Nassarre no preveu sigui transpositor mentre que Cerone sí que el contempla escrit en *Alamire* com és el cas que ens ocupa. Com ja he comentat

<sup>129</sup> NASSARRE: *íd*

<sup>130</sup> CERONE: *op. cit.* p. 889

abans, però, la presència del continu escrit *per natura* ens retorna al seu to original en *Elami* que és el que reflecteix a la transcripció.

Abans de tancar aquest apartat voldria fer una petita reflexió. La proverbial ambigüitat existent entre els tons autèntics i els seus respectius plagals es fa especialment palesa en tot allò que fa referència als tons tercer i quart. El mateix Cerone s'ha d'esforçar en remarcar la diferenciació entre ambdós tons, especialment en les clàusules de pas. Si bé les clàusules de Gsolreut i Befabemi estan contemplades com a clàusules de pas comunes als dos tons, el contrast se centra en la remarca de la necessitat de no emprar la de Cesolfaut en quart to, considerada com a més pròpia del tercer –extrem que Reig ni Pujol no respecten. Redundant en aquesta problemàtica crec rellevant recordar unes paraules d'Andrés Lorente que trobem en la justificació del seu tractat teòric. Com a mostra de la necessitat d'aprofundiment en la ciència musical es fa ressò de «*la doctrina de algunos Maestros, que con poco, ò ningun fundamento, introducen algunos absurdos en la Musica (verbi gratia) como los que dizen, que la Missa de à nueve, de bonae voluntatis, del Maestro Capitán, es tercero Tono, siendo quarto.*»<sup>131</sup> Trobo especialment simptomàtic que Lorente abordi la qüestió dels «mals usos» modals partint d'un exemple en què s'evidencia la dificultat en la distinció entre el tercer i el quart to.

### 7.3.1.5. Cinquè to

5è to

<i>Claus segons Cerone</i>		g2	c2	c3	c4/f3
08. O quam suavis	Reig 5è D	g2	c2	c3	f3
21. O Crux splendor	Pujol 5è D	g2	c2	c3	f3
29. Sub diversis speciebus	Reig 5è D	g2	c2	c3	f3
42. Animam meam dilectam	Pujol [5è F]	g2	c2	c3	f3

Dels quatre motets escrits en cinquè to, els tres atribuïts a Reig responen a un tractament força especial. D'entrada cal destacar que l'escriptura vocal, pel que fa a la nota final (Fa), a tessitures i a claus, es correspon amb el que preveu Cerone, però de seguida observarem que aquestes claus van acompanyades d'un bemoll, fenomen que ja havia detectat el nostre teòric de referència i sobre el qual ens avisa de la següent manera:

*«Esto advierto porque muchos Compositores, particularmente los mas modernos, le añaden el bemol en la posicion de Befabemi, cantandole todo por bemol; y no caen en la cuenta del enganyo que ay; y es que piensan formar un Quinto Tono, al qual comunmente llaman Quinto por b mol, y forman el Onzeno transportado...»<sup>132</sup>*

<sup>131</sup> LORENTE: : *op. cit.* s/n «Epistola recomendatoria de la presente obra...»

<sup>132</sup> CERONE: *op. cit.* p. 893.

En canvi, la tractadística posterior avalua la qüestió de manera molt diversa. Tant Lorente<sup>133</sup> com Nassarre contemplen dues possibilitats ben diferents que es corresponen al cinquè to. D'una banda es palesa la implantació de l'escala major com a paràmetre del cinquè to, i de l'altra constatem la inclusió d'una escala natural de La dins de la mateixa consideració tonal que alhora s'equipara al tercer to: «*Otras composiciones se hallan [...] que van por alamire por el mismo diapason que dixe del tercero, se forma de alamire à alamire*»,<sup>134</sup> més endavant encara es ratifica en aquesta distinció: «*El quinto tono se usa de dos modos, uno teniendo su diapason de elami à elami, como he dicho del tercero, y se ha de entender para Psalmos, cantandolos el Coro à Canto llano*»<sup>135</sup>. Nassarre, amb la seva habitual claredat ho deixa ben establert: «*El quinto tono se halla [...] de tres modos, los dos con un mismo diapason, estando la diferencia en las claves*». <sup>136</sup> Per Fefaut, amb bemoll i escrit amb claus altes i per tant amb transport efectiu, és el considerat com a més habitual. L'altra opció és el mateix to *per natura*, és a dir, per Cesolfaut. Igualment es fa ressò de quina és la postura de Cerone per acabar de reblar l'adopció del que és de fet un to major, com a cinquè to: «*Semejantes composiciones son las, que dize Cerone, ser del undécimo tono, pero son del mismo diapason de quinto, y assí se han de tener por tal*». <sup>137</sup>

A més de tot el que fins aquí he dit sobre la clara adscripció d'aquests tres motets al corrent favorable d'incloure el bemoll a l'armadura, de convertir aquest to en un modern to major, de participar doncs en aquest decantament cap a la tonalitat, el manuscrit de Santa Maria del Mar ens sorprèn amb un transport a la tercera baixa. Això ens ve indicat, com sempre, per la part d'acompanyament escrita clarament en Re major<sup>138</sup>, amb dos diesis a l'armadura i que contrasta amb l'escriptura de claus altes amb un bemoll de les parts vocals que ens farien pensar d'entrada en un transport a la quarta. Altra vegada és Nassarre qui ens forneix d'arguments teòrics que justifiquen i contextualitzen el fenomen quan ens diu: «*se hazen otras muchas composiciones para cantadas de quinto tono punto alto, las quales tienen su final en delasolre, y su mediación en almirre. Figuranse las claves con dos sostenidos, el uno en fefaut, y el otro en cefolfaut. Dizese ut en delafolre, y en almirre, llegando la deducción de delasolre hasta befabemi, donde se dize la, y lo mismo en fefaut, por terminar alli la de almirre*». <sup>139</sup>

En canvi el motet *Animam meam dilectam* de Joan Pujol respon a una tipologia diferent i més d'acord al que pressuposa Cerone pel que fa a la seva final i a la disposició de les claus. De la mateixa manera no es contempla el seu transport

<sup>133</sup> LORENTE: *op. cit.* p. 564

<sup>134</sup> NASSARRE: *op. cit.* p.309

<sup>135</sup> NASSARRE: *op. cit.* p.314

<sup>136</sup> NASSARRE: *op. cit.* p.309

<sup>137</sup> NASSARRE: *op. cit.* p.309-310.

<sup>138</sup> Molt lluny del 5è to accidental extraordinari previst per Cerone amb tres diesis a l'armadura.

Cfr. CERONE, *op. cit.* p. 923

<sup>139</sup> NASSARRE: *op. cit.* p. 320

com ens confirma la coincidència entre l'acompanyament i les parts vocals i com preveu el nostre teòric de referència. En canvi, respon igualment al que Cerone no accepta com a cinquè to en gaudir d'un bemoll a l'armadura que l'assimila a l'onzè to segons està descrit al *Melopeo* i com ja n'he fet referència ara mateix.

### 7.3.1.6. Sisè to

6è to natural

<i>Claus segons Cerone</i>		<i>c1</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>	<i>f4</i>
05. Osculetur me	Reig	6è F	c1	c3	c4 f4
12. Jubilate Deo	Pujol	6è F	c1	c3	c4 f4
15. Exultate justi	Pujol	6è [F]	c1	c3	c4 f4
16. Paratum cor meum	Pujol	6è [F]	c1	c3	c4 f4
40. Laudate Dominum	Reig	6è [F]	c1	c3	c4 f4
30. Sumit unus	Reig	6è F	c1	c3	c4 f4

Amb el sisè to ens trobem amb un ús i una problemàtica molt pròxims als del cinquè to. Com a to plagal del cinquè i segons l'ortodòxia de Cerone s'hauria d'entonar des de Do i, per natura, pujar dient: Ut Re Mi Fa Sol Re Mi Fa. Això ens posa, de fet, enfront d'una escala que es correspon amb el actualment anomenem to major. En tenir, però, la seva final en Fa i la mediació en Do l'equiparació amb una escala de Fa major tot alterant-ne el Si en menys és fàcilment deduïble. Que això ja era una pràctica habitual a les primeries del segle XVII el mateix Cerone ens ho fa saber:

*«Muy pocas composiciones se hallan del Sexto Tono verdadero; la causa es la mesma se dixo del Quinto su Maestro: y es que siempre le componen por be mol, y casi nunca por be quadrado: por su causa de que componen Dozeno, y no sexto Tono...»<sup>140</sup>*

Per exemplificar aquesta polèmica i el seu estat en ple segle XVII i per acabar d'entendre bé en quin context ens movem, crec de gran utilitat incloure una llarga cita de Lorente on es fa ressò de la qüestió:

*«Antes que passemos mas adelante con los Tonos, es necesario que hagamos mencion, y declaremos la controversia que hay entre los Antiguos, y Modernos, sobre los dos Tonos, Quinto, y Sexto. Unos diziendo, que dichos Tonos se han de cantar por Bemol, y Natura; y otros por Natura, y Be quadrado; y hallo, que los que dicen que se han de cantar estos dos Tonos por Be quadrado, y Natura, y no por Bemol, tienen suficiente fundamento. La razon es, porque la propiedad de Bemol, no se instituyò en la Musica, sino es para casos particulares, para que en ellos se usase de ella tan solamente, no para que toda una Obra, ò Cantoria*

<sup>140</sup> CERONE: *op. cit.* p. 895.

*enteramente (hablo en terminos de Canto Llano) se cantase por Bemol; y assi es muy suficiente para obiar los Tritonos, y otras consonancias dissonantes; usar de Bemol en los puntos, que segun las Reglas que quedan puestas, le pidieren; especialmente en estos dos Modos, ò Tonos, Quinto, y Sexto, que por tener su fenecimiento en Fefaut, es fuerça encontrar con ellas a cada passo.*

*Tambien digo, que los Musicos Modernos, que cantan estos dos Tonos, Quinto, y Sexto por Bemol, tienen suficiente fundamento en hazerlo. La razon es, por aver reconocido, que estos dos Modos, ò Tonos, por tener su final en Fefaut, casi siempre que se llega à Befabemi, es necessario poner Bemol en dicho Signo, para dezir Fa en èl, por la gracia que les da a estos dos Tonos, el cantarlos blandamente, y Bemolados : y assi, supuesto, que en Befabemi, que es el Signo principal, por quien se puso la propiedad de Bemol, se dize Fa, casi siempre en estos dos Tonos, haziendole de caso particular, comun; y en dichos Modos, Quinto, y Sexto, es la batalla de la Cantoria en Befabemi : cantense estos dos referidos Tonos, desde el principio, hasta el fin, por Bemol, y con esto se quitarà la duda, si ha de dezir Fa, ò no, en Befabemi; y tambien se excusaran cada instante de andar suponiendo en Befabemi Bemol; y soy de este parecer, por las razones dichas, no condenando à los que estos dos Modos cantaren por Be cuadrado, y Natura, usando de las Reglas que quedan puestas para cantar por bemol en los casos particulares.»<sup>141</sup>*

Aquesta postura conciliadora de Lorente em sembla que no deixa de ser reflex d'una realitat polèmica amb uns usos i costums segurament combatuts amb molt poc èxit des de l'ortodòxia. Sigui com sigui, anys més tard Nassarre enllesteix el tema d'una manera ràpida i força més expeditiva com denoten les seves paraules:

*«El sexto tono tiene su terminacion en fefaut, y se figuran las claves con bemol. Los Tiples de cesolfaut, en la primera linea, los Contraltos en la tercera, los Tenores en la quarta, y los Baxos de fefaut en la quarta. No se transporta, el tono natural; porque en el Organo, y demàs Instrumentos se executa segun se figura para cantado.»<sup>142</sup>*

*«El sexto tono, tiene su diapason de fefaut à fefaut, donde termina y passa por el bemol de befabemi, tecla negra, su mediación la tiene en almirre, y sirve por este termino para todo quanto se canta, sea Canto llano, ò Canto de Organo.»<sup>143</sup>*

No hi ha dubte, doncs, que els usos i costums abans esmentats havien guanyat la partida a l'ortodòxia teòrica. Cosa que és més d'admirar si considerem que en

---

<sup>141</sup> LORENTE: *op. cit.* p. 59

<sup>142</sup> NASSARRE: *op. cit.* p. 310

<sup>143</sup> *Íd.* p. 314

un autor cronològicament tan proper al darrer Renaixement com Pujol ja n'observem aquesta pràctica.

### 7.3.1.7. Setè to

7è to

<i>Claus segons Cerone</i>			<i>g2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>c4/f3</i>
31. Fracto demun sacramento	Reig	7è D	<i>g2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>
36. Assumpta est Maria	Reig	7è D	<i>g2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>
37. Fundamenta eius	Reig	7è D	<i>g2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>
38. Istorum est regnum cælorum	Reig	7è D	<i>g2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>
41. O Joseph filii David	Reig	7è D	<i>g2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>
47. De profundis	Pujol	[7è D]	<i>g2</i>	<i>c2</i>	<i>c3</i>	<i>c4</i>

Amb el setè to en els motets aquí analitzats es detecta una correspondència amb els principis tonals establerts tradicionalment. Així, la distribució del seu diapasó es correspon plenament amb l'entonació prevista per Cerone de: Ut Re Mi Fa Re Mi Fa Sol, que segons convindriem modernament seria una escala major amb el setè grau rebaixat, és a dir sense sensible. Molt allunyat del que contemplen Lorente i Nassarre que l'assimilen al tercer to i que ve a ser una escala de La menor. Tot i això la presentació d'aquests motets en el nostre manuscrit, encara que a les parts vocals són escrits com preveu Cerone, això és en Sol, vénen convenientment transportats a Re gràcies a les indicacions tonals que consten a la part de continu. El transport en Re d'aquest to ja és previst per Cerone com a accidental extraordinari amb un diesi a l'armadura.<sup>144</sup>

No obstant, cal fer esment d'una important irregularitat en els motets de Reig que es detallarà en l'apartat dedicat a les anàlisis. Cerone, conscient de la dificultat que moltes vegades ofereix la distinció dels modes –especialment entre la parella autèntic-plagal–, insisteix en la necessitat que al vuitè to s'empri la clàusula de Do, el quart grau, com a clàusula d'intermediació per sobre de la de Re per a millor distingir-lo del setè to. En els motets de Reig que estan escrits en aquest to setè, la clàusula més abundant és precisament la que es correspon amb el quart grau. Essent aquests motets en el to accidental de Re, aquesta clàusula és en Sol, esquema que en principi s'hauria de correspondre a les obres escrites en vuitè i no pas en setè to.

Nassarre igualment ens informa amb claredat de quin és el funcionament habitual d'aquest to i de quins són els seus usos més comuns. Les recomanacions de Cerone per tal de superar la dificultat en la distinció de la parella autèntic-plagal ara han arribat a propiciar una substitució de la final per la mediació cosa que ens acostaria molt a l'ús que veiem en Reig com també al que serà la teoria més tardana.

<sup>144</sup> CERONE: *op. cit.* p. 923.



*El septimo tono, segun se compone ordinariamente, observa el mismo diapason, que dixe del tercero, tenia de almirre à almirre, teniendo su final propio en almirre, pero por no equivocarlos, se compone el septimo, dandole su final en la mediación en las mas composiciones que es en delasolre. Las claves con que se figura son sin bemol. Los Tiples de gesolreut, los Contraltos de cesolfaut en la segunda linea, los Tenores en la tercera, y los Baxos de cesolfaut en la quarta, y à vezes de fefaut en la tercera. Transportase el tono natural quatro puntós abaxo; y assi en el Organo tiene su final propio en elami, aunque por la frecuencia de darselo en la mediación, lo tiene en almirre de ordinario. La causa de componer el septimo tono por este diapason que es el de la entonacion de los Psalmos, que termina en almirre, es por distinguirlo del de octavo, aunque no dexa de aver muchas composiciones tambien del septimo con el diapason de gesolreut à gefolreut, las quales son tan semejantes al octavo, que no fe distinguen en otro, que en la mediacion, cargando en delasolre, como propia mediacion del septimo, y en cesolfaut el octavo, como propia mediacion suya. Las claves, que semejantes composiciones que vãn por gesolreut, tienen son las mismas que he dicho arriba, tiene por el otro diapason. Tambien se transporta el tono natural quarta abaxo, en las composiciones que vãn por gesolreut, y assi viene en los Instrumentos por delasore.<sup>145</sup>*

### 7.3.1.8. Vuitè to

#### 8è to accidental (amb # a l'armadura)

<i>Claus segons Cerone</i>		g2	c2	c3	f3
04. Veni sponsa Christi	Reig 8è D	g2	c2	c3	c4
06. Tota pulchra	Pujol 8è D	g2	c2	c3	c4
35. Honestum fecit	Reig 8è D	g2	c2	c3	c4
11. Omnes gentes	Pujol 8è G	g2	c2	c3	c4
17. O admirabile commercium	Reig 8è G	g2	c2	c3	c4
34. O sacrum	Reig 8è G	g2	c2	c3	c4
39. Conceptio tua	Pujol [8è] G	g2	c2	c3	c4

#### 8è to natural

<i>Claus segons Cerone</i>		c1	c3	c4	f4
09. Lauda Sion	Pujol 8è G	c1	c3	c4	f4
10. In hac mensa	Pujol 8è G	c1	c3	c4	f4
13. Domine quis habitat	Pujol 8è G	c1	c3	c4	f4
14. Beati omnes	Pujol 8è G	c1	c3	c4	f4
32. In figuris præsignatur	Reig 8è G	c1	c3	c4	f4

El vuitè to ofereix una complexitat del tot excepcional puix hi podem trobar fins a tres tractaments diferenciats. D'una banda, és clar que els motets escrits en vuitè to sense armadura i amb llur final en Sol —és el cas de tots els inclosos

<sup>145</sup> NASSARRE, p. 310

dins l'apartat del to natural— es corresponen plenament amb el previst per Cerone amb les seves clàusules principals en Sol (final), Re i Do (intermitges) i amb la recomanació d'un ús major de la de Do per tal de distingir-lo millor del setè to.

Els dubtes sorgeixen quan ens trobem amb dues assignacions diferents de vuitè to, en Re i Sol, ambdues amb un sostingut a l'armadura. Si bé podríem entendre que en Re es tracta d'un transport accidental a la quarta baixa cosa que naturalment implica haver d'afegir un sostingut a l'armadura, com s'ha d'entendre que hi hagi motets de vuitè to en Sol també amb un diesi com a accidental general? A primer cop d'ull és clar que dues assignacions tonals diferents haurien de correspondre, en principi, a dues armadures diferents a banda que ja hem vist que el vuitè to natural, en Sol, no en porta d'accidentals. Aquí la clau torna a ser una lectura atenta de Nassarre. Primerament ens adverteix que: «*el octavo lo figuravan [los antiguos] también sin bemol, y finando en gesolreut; pero con las claves (aunque tambien sin bemol) distintas del séptimo*», aquestes claus són les mateixes que indica Cerone, i «*el tono natural no se transportava porque venia assí en el Organo, como en los demás instrumentos por gesolreut, que era, como se figurava para cantado, y aun se hallan oy muchas composiciones de estas*». Un cop feta aquesta definició, que ens ratifica en les observacions adés fetes sobre aquest to, l'aragonès s'afanya a establir que

*«los Practicos modernos no hazen memoria de semejante figuracion del octavo, y solo se usa al presente de dos modos. El uno, que acaba en su final propio, y el otro en su mediacion que es cesolfaut, con unas mismas claves, que son sin bemol, los Tiples de gesolreut, los Contraltos de cesolfaut en la segunda linea, los Tenores en la tercera, y los Baxos con la de cesolfaut en la quarta, ò con la de fefaut en la tercera. El tono natural se transporta quatro puntos abaxo, tanto que sea por el final como por la mediacion, viniendo en los Instrumentos por delasolre, si las composiciones son por el final, y por gesolreut, si son por la mediacion, y apruebo este modo del octavo, con esso està mas separado del septimo».*<sup>146</sup>

En honor a la veritat cal dir que Cerone en descriure el 8è to avisa de la possibilitat d'escriure'l sobre la seva mediació Do que pot arribar excepcionalment a convertir-se en la seva final atesa la terminació del seu *sæculorum* i fins i tot n'admet un transport a la quarta alta amb bemoll.<sup>147</sup>

Sigui como sigui, es detecta aquesta necessitat de crear diferències entre els tons autèntics i plagals que en l'ortodòxia a voltes es feia tan difícil. I és, per tant, aquesta pràctica la que podem corroborar que s'aplica en els motets que consten en l'apartat de vuitè to accidental. Trobem els motets que consten en Re i que són de vuitè to natural transportats a la quarta baixa de forma ordinària. I també trobem els que consten en Sol, però de manera accidental amb un diesi a

---

<sup>146</sup> NASSARRE: *op. cit.* p. 310 - 311

<sup>147</sup> CERONE: *op. cit.* p. 898.

l'armadura, que es corresponen amb el mateix transport però prenen com a base la mediació que no és altra que Do, esdevenint una moderna escala de Do major. Convenientment transportat una quarta baixa esdevé Sol major. D'aquí arribar a confondre el to transportat amb el natural, tots dos fonamentats en la nota Sol, només hi ha un pas fins a l'equiparació del vuitè to amb un modern to major.

### 7.3.1.9. Novè to

9è to accidental

<i>Claus segons Cerone</i>		g2 c2 c3 c4/f4			
33. Ego enim accepi	Reig 9è E	g2	c2	c3	c4

Tan sols un dels motets del manuscrit consta en novè to. *Ego enim accepi* per a la festivitat de Corpus i amb la indicació «9<sup>i</sup> to. p. E» això és, de novè to en Mi.

Seguint el protocol comparatiu que m'he fixat, aquest model es correspon plenament amb el que Cerone indica com a novè to accidental extraordinari, puix en el seu estat natural constaria en La.<sup>148</sup> En el nostre cas trobem les parts escrites per natura en La, però amb llur part d'acompanyament escrit una quarta baixa: en Mi i amb un diesi a l'armadura que li permet distribuir els dos semitons de la seva entonació (Re Mi Fa Sol Mi Fa Sol La) segons es preveu teòricament. Ja hem vist com Lorente remarca la necessitat d'equiparar el novè to amb el primer, mentre que Nassarre ni es molesta en anomenar-lo. Així mateix convé fer notar que aquesta proximitat i futura equiparació entre modes, en cert sentit, ja s'intueix en la mateixa ortodòxia atès que, a causa de la inexistència d'entonació salmòdica en cap dels quatre tons afegits, aquests han d'entonar-se amb la salmòdia dels quatre primers tons. Precisament el novè to ho ha de fer amb la corresponent al primer to amb el qual el motet aquí analitzat hi manté forts lligams, com veurem més endavant.

\* \* \*

## 7.4. RECAPITULACIÓ

A tall de conclusió i per fer síntesi del que fins aquí he exposat adjunto la següent taula comparativa que tot seguit comento:

<sup>148</sup> CERONE: *op. cit.* p. 924.

Taula 6<sup>149</sup>

	Cerone	Kircher	Lorente Nassarre	Autors, s. XVII	Pujol	Reig
1r	d	d	d	d		d
2n	d	g	g	g	g	g
3r	e	a	a	a		e
4t	e	e	e	a	e	e (a)
5è	F	B b	F - D	B b	F	D (F)
6è	F	F	F	F	F	F
7è	G	G	a	G / C	D	D (G)
8è	G	C	D - G	C	G	D - G
9è	a	d = 1r		a/d		e (a)
10è	a	a = 3r		a		
11è	C	C = 8è		C		
12è	C	F = 6è		F		

Hi he disposat en columnes les notes finals de les accepcions modals corresponents a cada un dels teòrics aquí esmentats, a continuació les que es corresponen amb els autors de la segona meitat del segle XVII analitzats per Alberola en els articles més amunt citats i, finalment, hi apareixen els autors que hem analitzat, Pujol i Reig.

Si entrem a fer una comparativa detallada veiem com en certs tonalitats tan Reig com Pujol se ceneixen als principis teòrics de Cerone. Això és especialment visible en el primer to i en el tercer on es mantenen els tons per natura, en aquest darrer apartats encara de la pràctica habitual d'assimilar-lo a una escala de La menor. Igualment el quart to sembla cenyir-se al diapasó i escriptures previstes – tant a l'escriptura per natura com a l'accidental – encara que el tractament cadencial s'aparta en algun aspecte d'allò normatiu. El mateix podem dir del novè to, que segueix allò descrit i previst teòricament tot i ser presentat com a accidental. Quant al segon to, encara que segons la teoria i l'escriptura de l'armadura es pot atribuir als hexacords de Do i de Fa, és a dir, amb un bemoll a l'armadura, cal veure que a l'escriptura real dels motets i al resultat sonor el Mi bemoll hi apareix repetidament, indicatiu d'una acusada tendència al modern Sol menor o, més pròpiament a la descripció del segon to que es troba teoritzada ja a Kircher però que en l'àmbit hispànic no trobarem fins al tractat de Rabassa. El cinquè to ve tractat com a Fa major, o Re major, en contradicció amb Cerone però en uns extrems que Nassarre justifica i recolza. Pujol, aparentment, es manté més proper a Cerone tot i que se n'aparta en escriure per bemoll. De la mateixa manera el sisè to aplica criteris més moderns als de Cerone en afegir-hi un bemoll i convertir-lo netament en Fa major. Pel

<sup>149</sup> Per comoditat he adoptat la terminologia alfabètica i pels mateixos motius he simplificat les qualificacions modals entre major o menor, en funció de la primera tercera del seu diapasó, indicades segons si són majúscules o minúscules.

Els tons entre parèntesi indiquen l'escriptura accidental per claus altes.

que fa al setè to cal convenir que se segueix Cerone quant al diapasó del mode tot i que en l'organització interna del to es tendeix a un tractament que en dificulta la distinció amb el vuitè mode. Encara més divers és el tractament d'aquest darrer vuitè mode que dóna satisfacció a ambdues tendències.

Com a valoració final crec important assenyalar l'especificitat que presenta el repertori analitzat. Atès que, tot i que en força aspectes s'aparta de la teoria clàssica i s'hi entreveuen factors de «distorsió» modal tendents a la tonalitat, cal veure que encara hi ha una certa distància amb les descripcions més modernes que ofereixen Lorente o Nassarre com també de la pràctica compositiva d'un Barroc més madur com podria ser la dels autors analitzats per Alberola.

## 7.5. CLÀUSULES

### 7.5.1. Què és clàusula

Com ja he dit més amunt, considero que la clàusula té un valor *per se* com a element d'anàlisi. És per això que em permeto fer una mica d'ampliació quant a aquesta eina important en l'enfocament de les anàlisis formals. Cal entendre que la clàusula té un valor fonamental en l'articulació del discurs musical, és el que marca els pols d'atracció o eixos modals i també el que defineix l'estructura formal. Aquesta estructura formal està íntimament lligada al discurs textual de tal manera que la identificació de la clàusula amb els punts de repòs del text, amb la puntuació, és connatural en els tractats de l'època i anteriors i, evidentment, en Cerone.

Així, doncs, clàusula per a Cerone consisteix en:

*«...un descanso general, ò veramente una terminación de las partes de la composicion; con la qual se concluye juntamente con la letra, el periodo de la invencion musical. [...] la qual se compone de tres puntós, assi como, Re ut re, Mi re mi, &c. que es abaxar un punto, y tornarle à subir.»*<sup>150</sup>.

La proximitat amb l'estructura textual queda confirmada, si és que calia, amb la següent asseveració:

*«Tanto es pues la Clausula en la Musica (llamada comunmente Cadencia, porque cae à la conclusion) quanto el punto final en la Gramatica; aunque avezes sirve en otra ocasion, adonde viene à hazer el officio que haze el colon.»*<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> CERONE, p. 742

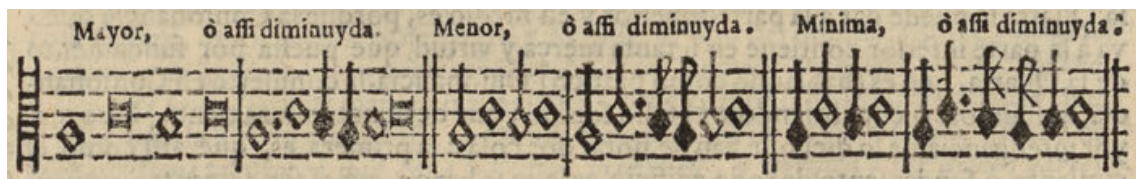
<sup>151</sup> *íd.*

Aquestes clàusules poden ser de dues menes: les «perfectes» o «veritables», com les anomena el tractadista, que són aquelles que conclouen en octava, uníson o quinzena i les «imperfectes» que cauen sobre altres menes d'interval·ls consonants com són la tercera, la quinta i la sexta sobre la final. Uns paràgrafs més endavant, Cerone esgrimeix un argument d'autoritat en remetre's a Zarlino quan recomana que les clàusules imperfectes no s'emprin en composicions a dues veus, i que en composicions a més veus ho siguin en el decurs de l'obra i mai a la seva fi, llevat de cànons o contrapunts a la dotzena. Altra cop veiem associats els períodes musicals als períodes textuais quan, en referència a les clàusules imperfectes diu:

*«El proprio destas Clausulas es, ponerlas quando se quiere hazer alguna distincion de la Harmonia, y juntamente de las palabras; las quales aun no ayan acabado del todo su sentencia: q. el acabar el canto en esta manera, se llama semejante passo, Huyr la Clausula: no siendo cosa honesta terminarla perfectamête (es a saber en Unisonus, o en Octava) no aviendo aun hecho fin al periodo, en las palabras : que por esto huye a otras Consonancias improprias à la terminacion de las Clausulas principales y finales.»<sup>152</sup>*

De fet, i segons la nostra visió moderna harmònica, aquestes clàusules imperfectes, o evitades segons la concepció suara descrita, poden tenir la consideració d'inversió.

Amb l'afany detallista que el caracteritza també en fa una classificació segons la seva figuració rítmica: majors, menors o mínimes segons si la síncopa es troba en breu, semibreu o mínima respectivament, la qual, al seu torn, es pot veure sotmesa a disminució melòdica o no.<sup>153</sup>



Encara, segons Cerone, es pot establir una altra diferenciació tipològica entre clàusules simples i figurades:

*«Diremos tambien que las Clausulas son de dos maneras, es a saver simples y figuradas; [...] Las simples son aquellas, que proceden por figuras semejantes, sin Síncopa y sin Dissonancia. Las figuradas son despues aquellas, que se hazen con diversas figuras, entre las quales se halla la Síncopa: y juntamente se oye en ellas la Segunda, Quarta, ò Septima ligada &c»<sup>154</sup>.*

<sup>152</sup> *íd.* p. 743

<sup>153</sup> *íd.* p. 742

<sup>154</sup> *íd.*

Més endavant, com a resum, Cerone insisteix en la forma que han de tenir les clàusules però sembla que de fet només parli de les figurades ja que insisteix en la presència de la síncopa i la diversitat de figures rítmiques. De fet arriba a dir:

«*La Clausula ha de ser con Síncopa y disonancia para ser bien ordensnada [sic]*»<sup>155</sup>

També són descrits els cinc punts imprescindibles per a la consideració de clàusula:

«*Para conclusion desta materia se han de notar cinco cosas. La primera es que la Clausula se forma y compone de tres puntós, assi como Re ut re, Fa mi fa, &c. La segunda es, quel primer punto (formando verbi gracia Clausula menor) ha de ser Semibreve, y el segundo Minima, mas el tercero puede ser qualquiera figura de las ocho. La tercera cosa es, que el sobredicho Semibreve siempre se ha de hazer al alçar del Compas, es a saver sincopada. La quarta cosa es, que la dicha Semibreve sincopada ha de ser compuesta y ordenada con la parte dissonante en el dar del Compas : la qual assimesmo puede ser toda dissonante. La quinta cosa es, que la Minima que inmediatamente se sigue despues de la Semibreve, ha de baxar de grado, y luego subir tambien de grado.*»<sup>156</sup>

Finalment, quant a les clàusules perfectes, assenyala una distinció de caire melòdic. Puix que, per poder mantenir que el segon punt sigui tercera o sexta major, ens podem trobar amb la necessitat d'haver d'alterar accidentalment el moviment melòdic enlloc de deixar-lo discórrer naturalment segons el seu to. Això és el que anomena clàusula *sostenida* enfront de la que anomena *remissa*.<sup>157</sup>

«*Diremos pues que hay dos maneras de Clausulas, una Substenida, y otra Remissa [...] Quando la voz que hiere Segunda o Septima en la segunda mitad del Semibreve, baxare al postrer punto con semitono, o la otra voz que haze Clausula, abaxara con Tono.*»<sup>158</sup>

Estretament lligada amb l'organització modal, i eina fonamental d'anàlisi, hi ha també la distinció de les clàusules dins de cada una de les tonalitats. En distingeix tres tipus que són: «final», «intermèdia» i «de pas». La primera d'elles és la que es fa sobre la nota final del to i que forçosament s'ha d'emprar al final de les obres. Com a clàusula intermèdia s'entén la que es fa sobre la mediació del to, «...adonde los tonos y sus diapasones demedian...» . Finalment, les clàusules

---

<sup>155</sup> CERONE, p. 744

<sup>156</sup> *íd.*

<sup>157</sup> Per a la meua anàlisi he emprat una terminologia més a l'ús anomenant-les diatònica i cromàtica respectivament.

<sup>158</sup> CERONE, p. 744

de pas les considera d'ús molt restringit per no pertànyer al to i poder provocar la sortida del mateix.

Poques diferències trobem en les descripcions que en fan els altres dos teòrics de referència. Lorente amplia una mica les possibilitats i inclou dins de les dites sostingudes, la que en el seu moviment *cantizans* –manllevo la terminologia emprada per Meier més avall detallada– resol sobre la tercera de la fonamental i no únicament la que resol sobre l'octava.<sup>159</sup>

Per la seva banda Nassarre en la seva descripció de clàusula cita Cerone. Admet, però, que no sempre cal fer síncopa amb dissonància tot i que és la pràctica més habitual.<sup>160</sup> Distingeix les clàusules en perfectíssimes (octava), perfectes (quinta) i imperfectes (tercera i sexta), i les relaciona directament amb l'estructura textual assimilant la perfectíssima amb el final d'una obra. Quant a la distinció en la intervàlica del seu moviment melòdic hi incorpora la consideració de natural quant el semitò de resolució és el propi del to i no accidental. Encara ens ofereix una detallada casuística sobre quin disseny de clàusula és el més convenient per a cada una dels tons, repertori que relaciona directament amb les qüestions formals i de contingut semàntic.<sup>161</sup>

Aquestes descripcions del disseny de les clàusules, especialment en Cerone i Lorente, s'arrelen directament en la tractadística renaixentista des del moment en què és descrita com a moviment melòdic entre dues veus i, per tant, contrapuntístic.<sup>162</sup> És a dir un moviment articulat entre dues veus que ha de portar, per moviment contrari, a una consonància pròpia del mode. Segons la classificació que en fa Meier, a cada un d'aquests moviments, en principi estereotipats, se li assigna un adjectiu: el moviment ascendent de mig to –de sensible a tònica– s'anomena *cantizans* i el que per moviment contrari descendeix de segona major rep el nom de *tenorizans*. Les veus restants o bé executaran l'arquetípic moviment de quinta descendent, *basizans*, o executaran el millor moviment possible, no característic, per completar l'harmonia, seria el moviment *altizans*.<sup>163</sup>

Totes aquestes descripcions ens brinden un ventall de possibilitats que, enfrontades a la realitat de l'anàlisi, a voltes resulten limitades atès que les opcions, solucions i realitzacions que es poden trobar dins de les partitures del repertori treballat depassen allò teoritzat, més encara si es té en compte que ens enfrontem a un repertori escrit a vuit veus amb la diversitat de moviments

---

<sup>159</sup> LORENTE, Andrés. *El por qué de la Música*. Alcalá de Henares, 1672. p. 239-241

<sup>160</sup> NASSARRE, Llibre II, p. 364

<sup>161</sup> *id.* p. 368

<sup>162</sup> Com a referent de tractat renaixentista *vid.* ZARLINO, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venècia, 1562. p. 221 i ss.

<sup>163</sup> Aquest sistema ha estat descrit en virtut del seu ús com a eina d'anàlisi per Meier amb qualificacions precises per a cada un dels moviments melòdics de la clàusula *cfr.* MEIER, Bernhard, *The Modes of Classical Vocal Polyphony*, trad. F. S. Beebe, New York, 1988.



melòdics que això comporta. Val a dir que dins dels seus tractats, tan Cerone<sup>164</sup> com Lorente<sup>165</sup>, ofereixen un amplíssim repertori de clàusules, des de dues a vuit veus, realitzades i presentades en partitura i que igualment superen les expectatives creades a recés de les seves pròpies descripcions.

## 7.6. CLÀUSULES AL MANUSCRIT NÚMERO 5 DE SANTA MARIA DEL MAR

Segons la metodologia comparativa que m'he imposat, crec convenient en aquest punt de detallar quines són les clàusules que Cerone preveu per a cada un dels tres tipus esmentats posant-les en comparació amb les que trobem emprades en el motets del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar:

Taula 7<sup>166</sup>

<b>1r to</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>d-c#-d</i>	<i>a-g#a</i>	<i>f-e-f</i>	<i>g-f#-g</i>	<i>c-h-c</i>
	01. Tota pulcra	x		x		
Reig	20. Deus qui glorificantes	x	x	x		x
	25. Lauda Sion	x	x			
<b>2n to accidental (en Sol)</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>g-f#-g</i>	<i>d-c#-d</i>	<i>b-a-b</i>	<i>f-e-f</i>	<i>c-h-c</i>
	07. Surge amica mea	x	x	x		
Pujol	24. Surge illuminare	x	x		x	x
	02. Sancta Maria succurre	x	x		x	
	18. O doctor optime	x				
Reig	19. Intercessio nos quæsumus	x	x	x	x	
	26. Quem in sacræ mensa	x	x	x		
<b>3r to</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>e-d-e</i>	<i>a-g#a</i>	<i>g-f#-g</i>	<i>h-a-h</i>	<i>c-h-c</i>
	03. Ave Virgo gratiosa	x	x			<i>f-e-f</i>
Reig	27. In hac mensa	x	x			<i>f-e-f</i>
	48. Manus tuæ	x	x			x
<b>4t to</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>e-d-e</i>	<i>a-g#a</i>	<i>g-f#-g</i>	<i>h-a-h</i>	
Reig	28. Docti sacris institutis	x	x	x		<i>c-h-c</i>
	22. Tristis est anima mea	x	x	x		<i>d-c#d</i>
Pujol	23. Tenebræ factæ sunt	x	x	x		<i>d-c#d</i>

<sup>164</sup> CERONE, p. 832-870

<sup>165</sup> LORENTE, p. 508-556

<sup>166</sup> Cada tipologia de clàusula es correspon amb una columna encapçalada pel disseny previst per Cerone. En aquells casos que no hi ha coincidència entre la música analitzada i el tractat teòric he col·locat el disseny real a la darrera columna que és orfe d'encapçalament. Aquelles indicacions entre parèntesi indiquen un ús molt puntual, generalment una sola vegada dins del motet.

<b>5è to</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>f-e-f</i>	<i>c-h-c / a-g#-a</i>	<i>g-f#-g</i>	<i>d-c#-d</i>	
Pujol	42. Animam meam dilectam	x	x-x		x	<i>b-a-b</i>
<b>5è to accidental (en Re)</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>d-c#-d</i>	<i>a-g#-a</i>	<i>e-d#-e</i>	<i>h-a#-h</i>	
Pujol	21. O Crux splendor	x	x	x	x	
Reig	08. O quam suavis	x	x			<i>g-f#-g</i>
	29. Sub diversis specibus	x			x	
<b>6è to</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>f-e-f</i>	<i>c-h-c</i>	<i>a-g-a</i>	<i>g-f#-g</i>	<i>d-c#-d</i>
Reig	05. Osculetur me	x	x			<i>b-a-b</i>
	30. Sumit unus	x	x			<i>b-a-b</i>
	40. Laudate Dominum	x	x	x		<i>b-a-b</i>
Pujol	12. Jubilate Deo	x	x		x	
	15. Exultate justi	x	x	x	x	<i>b-a-b</i>
	16. Paratum cor meum	x	x		x	<i>b-a-b</i>
<b>7è to to accidental (en Re)</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>d-c#-d</i>	<i>a-g#-a</i>	<i>h-a-h</i>	<i>c-h-c</i>	<i>e-d#-e</i>
Reig	31. Fracto demun sacramento	x	(x) <sup>167</sup>		x	<i>g-f#-g</i>
	36. Assumpta est Maria	x	(x)			x
	37. Fundamenta eius	x	(x)			x
	38. Istorum est regnum cælorum	x	(x)		x	x
	41. O Joseph filii David	x	(x)		x	x
Pujol	47. De profundis	x	x		x	x
<b>8è to natural</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>g-f#-g</i>	<i>d-c#-d / c-h-c</i>	<i>f-e-f</i>	<i>a-g#-a</i>	<i>h-a-h</i>
Reig	32. In figuris præsignatur	x	x	x		
Pujol	09. Lauda Sion	x	(x) / x	x	x	
	10. In hac mensa	x	x			
	13. Domine quis habitabit	x	(x) / x	x	x	
	14. Beati omnes	x	x		x	
<b>8è to accidental (en Re)</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>		
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>d-c#-d</i>	<i>a-g#-a / g-f#-g</i>	<i>c-h-c</i>	<i>e-d#-e</i>	<i>f#-e- f#</i>
Reig	04. Veni sponsa Christi	x	(x) / x	x		
	35. Honestum fecit	x	x			
Pujol	06. Tota pulchra	x	(x) / x			

<sup>167</sup> Tot i que certament apareix la clàusula de La, Reig emprà la de Sol de manera molt més habitual i, per tant, en l'anàlisi posterior l'he qualificada de clàusula intermèdia. Vegeu els meus comentaris a l'entorn del setè to.

<b>8è to accidental (en Sol)<sup>168</sup></b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>			
<i>Clàusula segons Cerone</i>		-	-	-			
Reig	17. O admirabile commercium	<i>g-f#-g</i>	<i>d-c#-d</i>	<i>e-d#-e</i>	<i>h-a#-h</i>	<i>c-h-c</i>	<i>a-g#-a</i>
	34. O sacrum	x	x	x		x	x
Pujol	11. Omnes gentes	x	x	x	<i>e-d-e</i>	x	x
	39. Conceptio tua	x	x			x	x
<b>9è to accidental (en Mi)</b>		<b>Final</b>	<b>Intermèdia</b>	<b>Pas</b>			
<i>Clàusula segons Cerone</i>		<i>e-d#-e</i>	<i>h-a-h / g-f#-g</i>	<i>a-g#-a</i>	<i>c-h-c</i>	<i>d-c#-d</i>	
Reig	33. Ego enim accepi	x	x x	x	X		

Com a dades més rellevants que ens ofereix la taula cal destacar:

- Alguns usos de clàusules no previstes, especialment visibles al 6è i 7è tons i puntualment al 3r i 5è. En el cas del setè contravenint les recomanacions de Cerone de diferenciació entre el 7è i 8è tons.
- També l'ús de la clàusula en Do al 4t to, no recomanada per Cerone per evitar confusions amb el 3r to.<sup>169</sup>
- També cal fer notar la presència del 8è to per la mediant (Do) que transportat a la quart baixa resulta un equivalent al Sol major modern. Un transport que Cerone no contempla i que cal interpretar com una modernitat senyal inequívoc de decantació tonal.
- Aquestes «transgressions» són comunes a Reig i a Pujol. Tot i això crida l'atenció que l'única vegada que Reig empra el 8è to natural – per dir-ho com Nassarre: «a l'antiga» – és dins del cicle *Lauda Sion* enfront de Pujol que en fa un ús força més habitual. Aquest seria, tal vegada, l'únic indicatiu que podríem trobar, en aquest nivell, de Pujol com a un compositor més arrelat a models pretèrits.

Per veure en detall la casuística dels principals models de clàusula que trobem dins dels motets de Reig, em remeto a les taules que he realitzat en les anàlisis formals, on es detallen les seves característiques. Cal tenir en compte, però, que les clàusules que apareixen en dites taules es limiten a aquelles que han servit per delimitar les diferents seccions que conformen les composicions. Aquest fet, d'entrada, ens posa davant l'evidència que la gran majoria de les clàusules llistades seran, o haurien de ser, perfectes i que es corresponen a una llarguíssima casuística de models i petites variants melòdiques que seria prolix presentar detalladament aquí. Tot i això crec que val la pena assenyalar alguns dels elements que caracteritzen la música objecte de la nostra anàlisi i ens han d'ajudar a posar-la més en relació al context teòric on van ser concebudes.

<sup>168</sup> Atès que el vuitè to accidental en Sol (és a dir amb un diesi a l'armadura, que cal entendre com un transport quarta baixa del to per la mediació, que és Do) no és contemplat per Cerone, òbviament m'abstinc d'indicar quines clàusules cal preveure. S'entén que el seu cinquè grau (la final del to original Sol, ara Re) compleix la funció de mediació i la resta, llevat de la fonamental Sol, seran de pas.

<sup>169</sup> CERONE, p. 889 «*La Clausula de Csofaut, a causa se usa en el Tercer Tono, algunos la hazen tambien en el Quarto, por ser su compañero : però no se yo si aciertan del todo en hazer esto.*»

### 7.6.1. Clàusules finals

Si parem atenció a les clàusules que tanquen els motets de Reig i de Pujol se'ns fa evident la utilització de dos models ben diferents: un, el que implica un moviment de V-I (l'equivalent a la moderna cadència autèntica), i, l'altre, el que comporta el moviment IV-I (la cadència plagal). Si en fem un llistat veiem que, en principi, això no té cap relació amb el fet de pertànyer a un to autèntic o a un de plagal:

<b>Taula 8</b>		
Motets de Reig	To	Clàusula
01. Tota pulcra	1r D	IV-I
20. Deus qui glorificantes		IV-I
25. Lauda Sion		V-I
02. Sancta Maria succurre	2n G	IV-I
18. O doctor optime		V-I
19. Intercessio nos quæsumus		IV-I
26. Quem in sacræ		IV-I
03. Ave Virgo gratiosa	3r E	IV-I
27. In hac mensa		IV-I
48. Manus tuæ		IV-I
28. Docti sacris institutis	4t E	IV-I
08. O quam suavis	5è D	IV-I
29. Sub diversis speciebus		IV-I
05. Osculetur me	6è F	V-I
30. Sumit unus		IV-I
40. Laudate Dominum		IV-I
31. Fracto demun sacramento	7è D	IV-I
36. Assumpta est Maria		V-I
37. Fundamenta eius		V-I
38. Istorum est regnum cælorum		V-I
41. O Joseph filii David	8è G	IV-I
17. O admirabile commercium		IV-I
32. In figuris præsignatur		IV-I
34. O sacrum	8è D	IV-I
35. Honestum fecit		V-I
04. Veni sponsa Christi	V-I	
33. Ego enim accepi	9è E	IV-I
Motets de Pujol	To	Clàusula
07. Surge amica mea	2n G	IV-I
24. Surge illuminare		IV-I
22. Tristis est anima mea	4t [E]	IV-I
23. Tenebræ factæ sunt		IV-I
21. O Crux splendor	5è D	IV-I
12. Jubilate Deo	6è F	V-I
15. Exultate justi		V-I
16. Paratum cor meum		V-I
42. Animam meam dilectam		V-I

47. De profundis	[7è D]	IV-I
09. Lauda Sion	8è G	V-I
10. In hac mensa		V-I
11. Omnes gentes		V-I
13. Domine quis habitabit		V-I
14. Beati omnes		V-I
39. Conceptio tua		V-I
06. Tota pulchra	8è D	IV-I

Si fem el càlcul ens dóna que les dinou cadències finals plagals de Reig representen un 70% del total dels seus vint-i-set motets enfront de les set de Pujol que vénen a ser el 40% dels seus disset. És clar que no hi ha prou elements per fer cap tipus d'extrapolació, especialment si tenim en compte la desproporció entre l'obra conservada d'un i altre compositor. De totes maneres potser sí que podem convenir que tot fa pensar que no deixa de ser un procediment compositiu que s'adiu més a les necessitats estètiques i discursives del compositor ans que un element subjecte a cap normativa modal. Hi ha, però, l'excepció dels modes 3r i 4t condicionats per les especials relacions que implica la clàusula de Si. Precisament, parlant del 3r to diu Cerone:

*«En Befabemi, de razon deveriase hazer Clausula principal por ser la b [cuadrada] division de la Diapason, terminacion de la Diapente, y principio de la Diatessaron : mas porque la dicha b [cuadrada] no tiene su Diapente naturalmente perfeta [...] viene a ser un tanto dura, y muy aspera. Por causa de que los compositores la dexaran à parte, siviendose de ella muy pocas veces y de passo...»<sup>170</sup>*

Tornant a la clàusula de tipus plagal convé assenyalar que, de fet, no la trobem descrita com a tal en la tractadística. Com he comentat abans, les descripcions se ceneixen al joc melòdic i contrapuntístic on el protagonisme es troba en la coincidència (uníson, octava o quinzena...), o no, en la resolució entre els moviments *cantizans*, *tenorizans* i *basizans*, és a dir en la perfecció o imperfecció de la clàusula.

Vist analíticament es fa palès que l'enllaç IV-I impossibilita el disseny *cantizans* sobre la final i, per tant, de fer una clàusula pròpiament perfecta. Això no impedeix als nostres autors d'emprar-la generosament per cloure les seves composicions. De fet, el mateix Cerone en la profusió d'exemples realitzats que he assenyalat més amunt ofereix models de clàusula basades en aquest enllaç, tot i que no n'adjunta cap descripció teòrica. Em limito a mostrar un dels models que apareixen realitzats a vuit veus<sup>171</sup>:

<sup>170</sup> CERONE, p. 887

<sup>171</sup> CERONE, p. 865-870. Només a vuit veus hi trobem fins a vint-i-quatre models, dels qual sis són de moviment plagal. Són els exemples: 6, 9, 12, 13, 14, 23

Exemple 1<sup>172</sup>

En aquesta fórmula ens ofereix, de manera gairebé paradigmàtica, un model cadencial que veurem aplicat profusament en els motets de Reig i de Pujol. Per una banda, als dos darrers compassos, s’hi realitza el moviment *cantizans* al *cantus* del segon cor, en absència de moviment en les altres veus però evidentment sobre la tercera de la final i per tant, en puritat, hauria de rebre la qualificació d’imperfecte. També cal assenyalar la clàusula perfecta, sobre la final, que trobem als compassos 5 i 6 amb el moviment *cantizans* prescriptiu a l’*altus* del segon cor. Això confereix a aquest tipus de clàusula un aspecte com de final reiterat, com si d’un afegit, o bé coda, es tractés en prendre com a final real la clàusula perfecta que encara no tanca la peça, això, evidentment tindrà les seves derivades en l’estructura retòrica que més endavant comentaré. La resta d’exemples de Cerone compleixen aquest requisit tot i que no sempre hi trobem el brodat *cantizans* sobre la tercera al darrer moment.

Dels motets analitzats veiem correspondre’s amb aquest model els llistats en la següent taula. S’hi fa constar el compàs on trobem la clàusula perfecta entre mediació i final (amb el disseny V-I) prèvia a la conclusió pròpia del motet, també hi indico el compàs final per mor de percebre més acuradament la proximitat dels dos esdeveniments, de manera molt similar al model de Cerone en general.

Taula 9

Motets de Reig	To	V-I	IV-I
01. Tota pulcra	1r D	107	112
20. Deus qui glorificantes		111	116
02. Sancta Maria succurre	2n G	91	96
26. Quem in sacræ		99	108

<sup>172</sup> *íd.* p. 866, exemple 9

08. O quam suavis		102	106
29. Sub diversis speciebus	5è D	95	100
30. Sumit unus		95	101
40. Laudate Dominum	6è F	109	113
31. Fracto demum sacramento		83	96
41. Joseph filii David	7è D	95	106
17. O admirabile commercium		94	98
32. In figuris præsignatur	8è G	86	102
34. O sacrum		100	105
33. Ego enim accepi	9è E	139	151
<hr/>			
Motets de Pujol	To	V-I	IV-I
07. Surge amica mea		97	101
24. Surge illuminare	2n G	91	95
21. O Crux splendor	5è D	117	129
47. De profundis	[7è D]	71	74
06. Tota pulchra	8è D	77	81

Cal acceptar, però, que alguns dels models exposats s'allunyen dels de Cerone en el sentit que la afirmació del to sobre una clàusula V-I queda apartada del final per força més compassos dels que semblaria adient per establir aquesta analogia. És el cas especialment dels motets de la seqüència *Lauda Sion*, els quals tot sovint afirmen el moviment cadencial V-I en cloure la penúltima secció, alguna desena de compassos prèvia al final definitiu. Malgrat això crec que cal acceptar com vàlid aquest diàleg entre els eixos modals de les composicions. Més extrem és el cas del motet *Intercessio nos quæsumus* on podem veure un recorregut del mateix tipus però molt anticipat. Això es desenvolupa de la forma ordinària entre els compassos 120 i 123, després dels quals encara té lloc una secció sencera igualment terminada en forma plagal. Cas a part és dels motets en 3r i 4t to que, per les raons ja explicades, els correspon pròpiament aquest tipus de cadència i, per tant, no s'hi localitzen tan clarament estructures com les analitzades.

### 7.6.2. Les altres clàusules

Feta aquesta anàlisi caldria fer menció de la resta de tipologies de clàusules que podem trobar en el motets del nostre manuscrit. Entenc que aquesta seria una tasca de gran exhaustivitat i alhora d'una prolixitat difícil de gestionar. Sigui com sigui, em permeto de fer una mica de recordatori d'altres menes de clàusules, algunes descrites per Cerone i d'altres no, tot i que només ho exposaré a nivell d'exemple.

### 7.6.2.1. Clàusules simples

Primerament abordaré les que tindrien la qualificació de simple. Em sembla important assenyalar-ne la presència després de la lectura i anàlisi de les prescripcions de Cerone el qual gairebé les desautoritza i, en relació amb això, recordar-ne la consideració molt més laxa que en té Nassarre, tal com he comentat fa pocs paràgrafs. Així doncs amb un caràcter estructural fort podríem llistar les següents clàusules simples:

Taula 10

CLÀUSULES SIMPLS	
Motet	Compàs
1. <i>Tota pulchra</i>	27
2. <i>Sancta Maria</i>	22 - 46 - 77
3. <i>Ave Virgo gratiosa</i>	85
4. <i>Veni sponsa Christi</i>	42
5. <i>Osculetur me</i>	27
8. <i>O quam suavis est</i>	18 - 37
18. <i>O doctor optime</i>	68
25. <i>Lauda Sion</i>	36
30. <i>Sumit unus, summunt mille</i>	40 - 52 - 73 - 79
31. <i>Fractum demum sacramentum</i>	55
37. <i>Fundamenta ejus</i>	75 - 118 - 130
38. <i>Istorum est regnum coelorum</i>	30
35. <i>Honestum fecit</i>	22 - 34
48. <i>Manus tuæ</i>	66

### 7.6.2.2. Clàusules imperfectes

En segon lloc m'endinsaré en les anomenades imperfectes i que ja han estat descrites. Tot i que dins de les textures més contrapuntístiques és possible de definir molts dels moviments melòdics com a clàusules que ràpidament serien susceptibles de ser qualificats com a imperfectes, em limito assenyalar-ne algunes de les que he considerat amb un rang estructural important:

Taula 11

CLÀUSULES IMPERFECTES	
Motet	Compàs
20. <i>Deus qui glorificantes</i>	51
25. <i>Lauda Sion</i>	58
33. <i>Ego enim accepi</i>	35
38. <i>Istorum est enim rgnum coelorum</i>	10

### 7.6.2.3. Clàusules fugides o evitades

L'altra tipologia de clàusula prevista per Cerone és la que es caracteritza per fugir de la seva resolució normal efectuant en el seu darrer interval un salt,



ascendent o descendent, superior a la segona usual.<sup>173</sup> L'elenc d'aquest tipus de clàusula en el motets analitzats és força més recurrent que l'anterior i el trobem sobretot associat a les seccions de textura imitativa:

Taula 12

CLÀUSULES FUGIDES	
Motet	Compàs
35. <i>Honestum fecit</i>	3, 4
19. <i>Intercessio nos quæsumus</i>	17
18. <i>O doctor optime</i>	58

Dins d'aquesta categoria, tot i que Cerone no les descriu, s'hi podrien incloure aquelles clàusules que igualment fugen de la seva resolució però no per una variant melòdica del seu moviment brodat ans per una inversió en el baix que evita la nota final esperada. És una tipologia que també trobem associada a la textura imitativa. En poden ser exemple:

Taula 13

CLÀUSULES FUGIDES PER INVERSIÓ	
Motet	Compàs
4. <i>Ve ni sponsa Christi</i>	9
29. <i>Sub diversis speciebus</i>	6, 8
32. <i>In figuris præsignatur</i>	4
33. <i>Ego enim accepi</i>	12, 117
<i>Istorum est enim rgnum coelorum</i>	8

#### 7.6.2.4. Clàusules amb resolució intercanviada

Igualment poden ser descrites algunes clàusules que aparentment serien imperfectes en no resoldre el moviment brodat de la manera esperada. Tanmateix és fàcilment observable que es tracta d'un canvi de parts on hi ha alguna veu que supleix la resolució esperada. Aquesta tipologia està molt propiciada per l'escriptura a vuit veus. Per a més claredat n'adjunto dos exemples:

<sup>173</sup> CERONE, p. 743

Exemple 2 (Tota pulchra. c. 27-30)

Exemple 3 (Tota pulchra. c. 64-66)

Taula 14

CLÀUSULES AMB RESOLUCIÓ INTERCANVIADA	
Motet	Compàs
1. Tota pulchra	29, 66
18. O doctor optime	58
25. Lauda Sion	58

### 7.6.2.5. Clàusula doble

És destacable també la presència de la doble clàusula. Una repetició successiva de la fórmula cadencial: al c. 19 del motet *Assumpta es Maria* hi apareix el moviment de 7a menor - 6a major a 8a entre Bassus i Altus (moviments *cantizans* i *tenorizans*) que s'encadena amb la cadència definitiva que resol al c. 20 entre Cantus i Bassus (*cantizans* i *bassizans* respectivament):

Exemple 4 (*Assumpta es Maria*, c 18-20)

18  
lum,  
lum,  
lum,  
lum,  
cæ - lum,

### 7.6.2.6. Clàusules hexacordals o de «punto intenso contra remiso»

Són tres els motets on podem localitzar uns moviments cadencials que d'entrada ens resulten força inusitats per la duresa de les seves dissonàncies. Es tracta dels motets *Deus qui glorificantes* (c. 93), *O sacrum convivium* (c. 38) i *Fundamenta ejus* (c. 114) de Reig a més del motet incomplet de Pujol, en mancar-li una veu, *Animam meam* (c. 126):

Exemple 5 *Deus qui glorificantes*, c. 91-95)

91  
mus, sen - ti - a - mus.  
sen-ti - a - mus.  
mus, sen-ti - a - mus.  
sen - ti - a - mus.  
mus, sen - ti - a - mus.  
ti - a - mus, sen-ti - a - mus.  
a - mus.  
ti - a - mus.

Exemple 6 (*O sacrum convivium*, c. 37-39)

37

su - mi - tur,  
 Chri - stus su - mi - tur,  
 su - mi - tur,  
 su - mi - tur,  
 tur, su - mi - tur,  
 mi - tur,  
 mi - tur,  
 su - mi - tur,

Exemple 7 (*Fundamenta ejus*, c. 112-115)

112

ha - bi - ta - ti - o est in te,  
 ha - bi - ta - ti - o est in te,  
 ha - bi - ta - ti - o est in te,  
 ha - bi - ta - ti - o est in te,  
 om - ni - um ha - bi -  
 om - ni - um ha - bi -  
 om - ni - um ha - bi -  
 om - ni - um ha - bi -

Exemple 8 (*Animam meam*, c. 125-128)

Igualment en el motet *Domine quis habitabit* (c. 161) de Pujol, s'hi localitza una cadència hexacordal o de falsa relació, en el seu format més habitual, sense el xoc de la falsa octava sobre el setè grau:

Exemple 9 (*ADomine quis habitabit*, c. 158-162)

Aquest tipus de moviment cadencial amb falsa relació és relativament habitual en la música del Renaixement i del Barroc, i és dins d'aquest àmbit on inicialment ha estat estudiat.<sup>174</sup>

D'altra banda, com passa sovint, ha estat la musicologia anglo-saxona qui va fer els primers passos per arribar-ne a una comprensió o, si més no, a una descripció. Ja l'any 1937, Willi Apel en féu una referència que denota aquell aire de sorpresa i dubte que encara a hores d'ara ens assetja davant del fenomen. Diu: «Where such strange cross-relation occur, it is very tempting to conjecture that there has been a mistake in the writing, or some other slip, and to "correct" the "errors". [...] But are we justified in adding them? This is a very important question, [...] thousands of similar passages in manuscripts dating from *ca.* 1200 to as far on as 1600. The answer here, as almost everywhere else, must be negative».<sup>175</sup>

Com sigui que, a més, és un recurs compositiu que es va consolidar en la música anglesa des dels polifonistes de darreries del segle XVI fins al mateix H. Purcell (1659-1695), encara que no de manera unívoca, la denominació que principalment ha rebut ha estat la de cadència anglesa. Més a prop nostre hi hagut altres aportacions al seu estudi que han optat per una nomenclatura més tècnica i d'acord amb el seu procediment constructiu, com és la descripció que en va fer Gregori Estrada en anomenar-la cadència hexacordal, atès que es tracta de l'encreuament de dos hexacords en conjuntes diferents.<sup>176</sup> A. Carver en el seu exhaustiu estudi sobre la policoralitat, tot i que no arriba a descriure-la amb detall, en documenta l'existència en múltiples obres i n'ofereix una denominació alternativa com a «clash cadence».<sup>177</sup> També en parla A. Curtis a l'edició de la música per a tecla de Sweelinck i ho fa en referència el que en diu Thomas Morley<sup>178</sup> que la considera enutjosa i passada de moda en una data com 1597, paradoxalment al que mostra la seva pròpia obra on en fa un ús freqüent com també altres compositors contemporanis seus.<sup>179</sup>

Una de les aportacions, al meu entendre, més interessants i profundes quant al tractament de les dissonàncies en la música del Renaixement ve de la ploma de P. Urquhart que admet un origen franco-flamenc d'aquesta «llibertat» harmònica i proposa una revisió a fons de moltes de les transcripcions fetes fins el seu moment. Basa el seu discurs en la teoria modal i aporta una revisió sobre

---

<sup>174</sup> Tot i que és més habitual que la falsa relació sigui melòdica també es troba, com és el cas, de manera simultània en el que la teoria del segle XVII va anomenar falsa octava o «punto intenso contra remiso». Abordo d'entrada una descripció i estat de la qüestió que es refereix de manera indistinta als dos tipus

<sup>175</sup> APEL, Wili. «Early German Keyboard Music». *The Musical Quarterly*. vol. 23, núm. 2 (1937). p. 210-237

<sup>176</sup> ESTRADA, G, «Introducció». A: CEREROLS, Joan, *Obres completes*. vol. V. Montserrat, Monestir de Montserrat, 1981. p. XXIV

<sup>177</sup> CARVER, Anthony. *F. Cori spezzati*. vol. I. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<sup>178</sup> MORLEY, Thomas. *A plaine and easie introduction to practicall musicke*. Londres. Editor Peter Short. 1597.

<sup>179</sup> CURTIS, Alan. *Sweelinck's keyboard music*. Leiden. Leiden University Press. 1987

els criteris d'interpretació de la música ficta en el Renaixement. Es posiciona en la consideració que les cadències amb falsa relació eren intencionades – com a senyals indicadors de llocs amb especial interès, amb una funció com de «bandera» – i que els compositors anglesos incorporaren aquest ús a imitació dels compositors franco-flamencs. Aquesta actitud oberta i tolerant vers la presència de falses relacions, fins les més dissonants, en la música del segle XVI i XVII, i la reinterpretació a què obliga, el porta a considerar que molta de la música de compositors continentals pot ser interpretada en aquest sentit. L'autor fa una comparativa entre obres de Tallis i Gombert en passatges de contrapunt gairebé idèntic. En Tallis els accidentals ja vénen de l'original mentre que en Gombert cal afegir-los editorialment.<sup>180</sup>

Per la seva banda J. Summerly va publicar un breu article on fa un repàs històric d'aquest tipus de cadència. En la línia d'Urquhart atribueix un origen franco-flamenc a les cadències de falsa relació – matisa, més francès que flamenc – i identifica Brumel, a la seva missa *Et ecce terræ motus*, com un dels primers compositors en fer-ne ús. També dóna notícia de com Morley mostra disgust per l'ús d'aquesta cadència, però, un dels trets més interessants del seu article per a nosaltres, és la fina ironia amb què posa en dubte la naturalesa anglesa de dita cadència i recorda la freqüència amb que és emprada pels compositors ibèrics al llarg dels segles XVI i XVII.<sup>181</sup>

D'exemples d'ús de la cadència hexacordal en la música ibèrica n'hi ha un repertori secular que des d'Antonio de Cabezón (1510-1566) arriba fins a Joan Baptista Cabanilles (1644-1712) tot passant per Francisco Correa de Arauxo (1584-1654). I si ens endinsem en l'àmbit de la música vocal en podem trobar exemples que s'inicien a finals del segle XVI a l'entorn de la capella reial de Madrid amb Philippe Rogier (1561-1596)<sup>182</sup>, fins a ben entrat el segle XVIII amb autors com Pere Rabassa (1683-1767)<sup>183</sup> o Emmanuel Gònima (1712-1792)<sup>184</sup>.

D'entrada, i pel que diuen els teòrics de l'època sembla que aquest tipus de dissonància hagués d'estar interdit. Cerone recorda que « [...] *en salto de quarta, de quinta y de octava no se pronunciase ni contra fa, ni fa contra mi, por la relación disonante y fea*»<sup>185</sup> i no massa indistintament opinen Lorente i Nassarre.<sup>186</sup>

---

<sup>180</sup> URQUHART, Peter. «Cross-Relations by Franco-Flemish Composers after Josquin». *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. vol. 43. núm. 1 (1993) p. 3-41.

<sup>181</sup> SUMMERLY, Jeremy. «The English Cadence». *Leading notes: Journal of the National Early Music Association*. vol. 6. núm. 1. p. 7-9

<sup>182</sup> PHILIPS, Peter. «'Laboravi in Gemitu Meo': Morley or Rogier?». *Music & Letters*, vol. 63. núm. 1/2 (1982). p. 85-90

<sup>183</sup> ESLAVA, Hilarión. *Lira Sacro-Hispana. Tomo 1º serie 1ª. Siglo XVIII*. vol. 5. Madrid. Martín Salazar. 1852-1860

<sup>184</sup> RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-192)*. Barcelona. Institut d'Estudis Catalans. 2012.

<sup>185</sup> CERONE. p. 716.

<sup>186</sup> Per a les opinions de Lorente i Nassarre sobre aquesta qüestió vegeu: BERNAL, Miquel. *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis doctoral inèdita. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Departamento de Sociología y Antropología Social. 2003

Contràriament opina Correa de Araujo el qual en justifica l'ús i el reivindica apel·lant a l'autoritat dels seus compositors de referència (Montanos, Gombert, Cabezón i Josquin).<sup>187</sup>

Aquests extrems que han estat estudiats per M. Esses el porten a una sèrie de consideracions que crec oportú de matisar. Comenta: «The second significant consequence of reactionary attitudes towards church music in Spain was the perpetuation, in the realm of sacred polyphony, of compositional procedures from 16th century, including, most importantly, the retention of an extremely conservative treatment of dissonance.»<sup>188</sup> I més endavant: «For example, Spanish keyboard music of 17th century employs dissonances which are not sanctioned by the contemporaneous theory of polyphony. Moreover, unlike the passage in Valls's *Missa Scala Aretina*, none of these instrumental dissonance seems to have provoked a serious controversy. In Spanish keyboard music of the period there are many cross-relations between a diatonic note and its chromatic alteration. In a typical cadential formula the cross-relation can arise between the lowered and raised forms of seventh pitch-degree. In the early 18th century Nassarre (1723) even incorporates such a cross-relation without comment in one of his musical illustrations of suspensions.»<sup>189</sup> Després d'aquesta afirmació, Esses, posa l'exemple de Correa, etc...

Acceptant que és cert el conservadorisme dels tractats teòrics, crec que, Esses manté una visió força parcial. Sembla circumscriure el tractament audaç de la dissonància només al camp de la música instrumental, especialment la de tecla que contraposa al conservadorisme del món de la música vocal. Inclou dins aquest àmbit de l'audàcia, la cadència hexacordal i oblida que precisament en la música vocal hispànica ja té un gran predicament des de Patiño, com a mínim, fins a esdevenir un autèntic lloc comú o estilema de la música religiosa del Barroc ibèric.

Em sembla detectar certa contradicció quan parla dels teòrics i exemplifica que el seu camp és el de la polifonia religiosa, per mor de la seva major dignitat enfront de les altres disciplines musicals, i tot seguit passa a mostrar la cadència hexacordal que figura al tractat de Nassarre, considerant-lo el primer teòric que la contempla.<sup>190</sup> Però el que li passa per alt és que no és pas Nassarre el primer en donar un exemple amb aquest cadència sinó que fou Lorente que, en els nombrosos exemples de clàusules citats més amunt, n'inclou fins a quatre amb el disseny hexacordal.<sup>191</sup>

---

<<https://repositorio.uam.es/handle/10486/131080>> p. 346-351

<sup>187</sup> CORREA DE ARAUJO, Francisco. Facultad Organica. Alcalá de Henares. Antonio Arnao. 1626. f. 11v-12v.

<sup>188</sup> ESSES, Maurice. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Nova Yorky. Pendragon Press. 1992. p. 61

<sup>189</sup> *id.* p. 68.

<sup>190</sup> NASSARRE. *Escuela música II*. p. 400-401

<sup>191</sup> LORENTE. *El por qué de la música*. p. 509, 515, 544.



En aquest sentit crec que puc aportar alguns casos fins ara poc coneguts o fins i tot inèdits de tractament «audaç» de la dissonància només circumscribint-me a compositors catalans:

- Primerament els exemples que ja hem vist de Pujol i Reig. Dels quatre, tres són casos ben diàfans de «punto intenso contra remiso».
- Marçal (o Marcia) Albareda (?-1673), compositor plenament contemporani de Reig i molt probablement condeixeble de Reig a la catedral de Barcelona, té una col·lecció de motets a quatre veus, conservats a la Biblioteca de Catalunya sota la signatura M1613/4, que ens brinden algun exemple interessant, com per exemple aquest «punto intenso contra remiso» del c. 27 al motet *Amavit eum*:

Exemple 10

Musical score for Exemple 10, showing four staves of music. The lyrics are: vit e - ma - vit e - um Do - mi - nus, A - ma - vit e - um Do - mi - nus.

- Miquel Rosquelles (?-1684), deixeble de Reig, orna les seves composicions amb cadències hexacordals de manera gairebé obsessiva.<sup>192</sup>
- Francesc Soler (ca. 1625-1688) En el motet a quatre veus que va escriure per a les oposicions al mestratge de la catedral de Girona, com a exercici de *stile antico* (BC M695/16), hi ha una intervenció de tiple que sense preparació entra en 8a disminuïda:

Exemple 11

Musical score for Exemple 11, showing five staves of music.

<sup>192</sup> Podeu consultar el seu *Magnificat de difunts* a: GREGORI, Josep Maria i CABRÉ, Bernat. *Música eclesiàstica per a 4, 7 i 8 veus. Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Girona. Ficta. 2015.

- Antoni Teodor Ortells (1647-1706), té un villancet a vuit veus, igualment conservat a la Biblioteca Nacional de Catalunya sota la signatura M1475/23, que és perfectament il·lustratiu atès que, de manera certament desimbolta i un punt humorística i amb recursos a la mnemotècnica, tracta de qüestions referents a la solmització i els hexacords.<sup>193</sup> A la tornada de la peça hi trobem un gir que és calcat al de les cadències dels nostres motets: moviment hexacordal amb «punto intenso contra remiso»:

Exemple 12



El repertori d'incidències amb falses relacions o intervals «incantables» aplicats a la música vocal podria ser encara més llarg, crec, però, que amb aquests exemples, els només citats i els exemplificats, ens podem furnir la idea que el panorama no és tan senzill ni compartimentat com la lectura d'Esses podria induir-nos a pensar.

### 7.7. EL BAIX D'ACOMPANYAMENT

Tot i que no en faré un ús directe com a paràmetre d'anàlisi, crec convenient fer una referència a la presència del baix continu o més pròpiament el baix d'acompanyament.

És una obvietat que la morfologia del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar, ens remet directament a la presència d'aquest acompanyament per als motets, l'únic quadern supervivent és anomenat precisament *Partitura ad organum*.

És el mateix Cerone qui, tot i no fer una referència directa al baix continu sí que destaca la importància de la veu més greu.<sup>194</sup> La idea principal és l'evident consideració que es dóna al baix com a fonament harmònic de l'edifici compositiu. És clar que d'aquesta idea a la de la necessitat de doblar instrumentalment la veu del baix i, encara millor, de fer-ho amb un instrument

<sup>193</sup> Podeu consultar-lo en estudi i edició de: JOSA, Lola i LAMBEA, Mariano a:

<<http://hdl.handle.net/10261/36640>>

<sup>194</sup> CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 740.

polifònic que ens permeti reproduir l'esquema acòrdic del que es canta, només hi ha un pas. L'actuació d'un instrument que polaritzi el discurs harmònic per mor de col·laborar en el contrast entre els dos cors és altament recomanable.

Encara que els testimonis no són molt abundants, a les primeries del s. XVII l'acompanyament de la polifonia amb l'orgue o algun altre instrument polifònic sembla que era ja un fet habitual. Cal prendre aquest terme de partitura en el sentit més literal i històric del terme. És a dir, l'organista el que realitzava era un partició o divisió del material polifònic, talment la que feia el compositor amb la seva partitura general o *tabula compositoria*. D'aquí l'abundància de noms abans no es va generalitzar el d'acompanyament: *partimentum*, *entablatura*, *partidura*, etc...

Hi ha un exemple molt proper a Josep Reig, que són les composicions de Joan Pujol, en concret alguns dels seus salms que apareixen amb partitura d'orgue en determinades fonts, datades el 1626, i que són citats com l'exemple més antic que posseïm amb l'explícita definició de *Acompañamiento al órgano*.<sup>195</sup>

D'altra banda, sabem que Pujol tenia de la seva propietat un exemplar del llibre de misses i motets de T. L. de Victoria imprès a Madrid l'any 1600 que és el primer exemple d'acompanyament d'orgue imprès que existeix de música hispànica<sup>196</sup>. També en tenim un testimoni molt interessant pel que denota d'una pràctica real i habitual en els capítols signats entre Joan Martí, organista de la catedral de Girona, i Joan Rius, perquè el fill d'aquest, Llàtzer Rius, aprengués l'ofici d'organista en una data prou reculada com és l'any 1611. En aquesta capitulació, entre d'altres coses, Joan Martí es compromet a ensenyar com s'ha d'acompanyar una veu sola o bé un grup polifònic de fins a vuit veus<sup>197</sup>.

És per això que crec que el quadern que s'ha conservat del manuscrit que ens ocupa, com sigui que no pot ser molt més modern que els salms de Pujol, s'erigeix també com un bell exemple d'una pràctica que ja no s'abandonarà i que esdevindrà un dels segells definitoris del Barroc, el baix continu. Ara bé, cal ressenyar que el document també inclou senyals explícits que, com a mínim en alguns casos determinats, aquest acompanyament no deixava de ser quelcom facultatiu. En els tres darrers motets l'acompanyament ve definit amb

---

<sup>195</sup> BONASTRE, F.: «El barroc musical a Catalunya». A: *El barroc català*. Barcelona. Quaderns Crema. 1989. p. 456

– «Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII» a *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana*, SCM, IEC, Barcelona 1985, p. 87-90.

– i F., CORTÈS, F. et al.: *Joan Pau Pujol: La música d'una època*, Patronat de Cultura de Mataró, Editorial Altafulla, Barcelona, 1994. p. 117

<sup>196</sup> PAVIA I SIMÓ, Josep, *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Fundació Vives Casajuana, Barcelona 1986.

BONASTRE, F., CORTÈS, F. et al.: *op. cit.* p. 116

<sup>197</sup> GREGORI, Josep M.: «La docència de l'orgue a la primeria del segle XVII a Girona: notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya» a *Recerca Musicologica VIII*, 1988, 135-138

l'expressió *si placet*. No sembla casual que es correspongui amb dedicacions de Passió o de difunts, probablement el caràcter penitencial dels textos musicats propiciava una comprensió més austera de la seva execució.

Sigui com sigui, el model que tenim entre mans, però s'adiu encara al que coneixem com a *basso seguente*: dins l'ordit polifònic l'instrument a càrrec de l'acompanyament, l'únic que fa és doblar la part més greu del que es canta, establint així el lligam i continuïtat entre els dos cors que, de fet, responen a un sol baix. Aquesta era la pràctica habitual: dos baixos – un per a cada cor – que canten, o bé a l'uníson, o bé el mateix disseny per moviments contraris.<sup>198</sup> Serà més endavant que, en el barroc peninsular, apareixerà el continu com una pràctica alliberada del baix polifònic.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> ROBLEDO, L. «Hacer choro con los ángeles».

<sup>199</sup> RODRÍGUEZ, Pablo L. «Ad maiorem Dei gloriam (aut regis): La música en latín y el órgano

## 8. RETÒRICA I MÚSICA

### 8.1. INTRODUCCIÓ

La pervivència al llarg de l'Edat Mitjana de la identificació entre música i paraula com a elements per a la comprensió del *logos* universal, en definitiva, la pervivència del platonisme, va venir donada principalment de la mà sant Agustí i de la influència de les *Etimologies* de sant Isidor caracteritzats per la consciència del plaer, *delectatio*, que proporcionava la música i llurs prevencions enfront d'ell. La concepció cosmogònica de la música de Boeci, entroncada amb els llunyans pitagorisme i platonisme, també es mantingué vigent, no només durant l'Edat Mitjana –és prou coneguda la insistència dels teòrics musicals dels segles XVI i XVII en mantenir, encara que fos de manera forçada i estereotipada, la famosa divisió entre música mundana, humana i instrumental. D'altra banda, en l'àmbit de la retòrica i la literatura, la vigència de Ciceró va rebre nou impuls quan el 1415 Poggio Bracciolini va redescobrir i difondre les *Institutiones oratoriae* de Quintilià. Amb això l'oratòria entra de ple en l'òrbita dels afectes.<sup>200</sup>

A partir d'aquí és com es pot entendre que, en el marc dels cenacles intel·lectuals i artístics italians, música i literatura participessin d'una evolució conjunta que va des dels rigors contrapuntístics zarlinians fins a la monodia acompanyada passant pel madrigal manierista. La interpretació d'aquest procés no és, tanmateix, lliure d'interpretacions i revisions. En aquest sentit, la tradicional visió de la música com una disciplina aïllada de l'esperit emulador de l'Antiguitat, intrínsec del Renaixement, ha rebut interessants i documentats qüestionaments que ens porten a interpretar aquesta incorporació de valors literaris precisament com a una *imitatio* d'aquesta Antiguitat idealitzada, ultra el real coneixement i fins publicació, encara que tardana, dels teòrics musicals de l'antiguitat grega.<sup>201</sup>

Itàlia creava, doncs, –podríem dir que *ex novo*– la recerca de la dimensió afectiva i retòrica del discurs musical i la convertia en centre d'interès dels seus tractats amb primerenques derivacions cap al món germànic que arribaran a l'elaboració del concepte de *musica poetica*. En aquest primer tram és fonamental l'aportació de Zarlino amb la publicació de les *Istitutione harmoniche* el 1558 i les seves derivacions posteriors (*Dimostrazione harmoniche*, 1571 i *Sopplimenti musicali*, 1588) que, si per una banda representen la consumació de la unió de la retòrica textual amb la musical i d'ambdues amb la poètica dels efectes, són alhora una crida a l'ordre i una reivindicació de l'honorabilitat del llenguatge

---

<sup>200</sup> DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, *La retórica de los afectos*. Estudios de literatura 110. Edition Reichenberger. Kassel, 2008. p. 114

<sup>201</sup> VEGA RAMOS, María José. «La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento». A CEBALLOS GUIJARRO (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999. p. 217-240

polifònic contrapuntístic encarnat en la figura de Willaert. També hi és present el concepte de *decorum*, en línia d'evitar qualsevol extravagància, *verbigratia*, la dissonància sense preparació. Ben lluny, doncs, de les reivindicacions retòrico-afectives de la dissonància i cromatisme audaços que havia fet Nicola Vicentino a *L'antica musica ridotta allà moderna prattica* (1555).

Aquestes consideracions d'arrel clàssico-humanista, que releguen l'expressió de les passions a la catarsi amb l'objectiu de contrastar amb la rectitud i virtut decoroses, Zarlino les assumeix amb la consideració de la consonància com a referent de la bellesa i l'equilibri. Tanmateix es veu obligat a col·locar la dissonància en l'àmbit de l'expressió de certes «dureses» relacionades amb el text, atorgant-li, malgrat tot i malgrat ell mateix, un valor expressiu i, per tant, retòric *per se*. És clar que, amb tota mena de precaucions, troben precisament la justificació en la mateixa retòrica, atenent que un excés de dissonància i cromatisme pot portar a la sortida del mode i per tant del seu contingut retòric i funcionalitat edificant.<sup>202</sup>

Aquest debat però, i la superació del paradigma zarlinià, serà el que protagonitzarà la següent generació. Això és, quan Monteverdi reivindicarà el seu ús agosarat de la dissonància, el que bé coneixem com a *seconda prattica*, quan la retòrica musical quedarà al servei de les paraules, enfront dels tradicionalismes personificats en Giovanni Maria Artusi.

## 8.2. RETÒRICA I MÚSICA A ESPANYA

### 8.2.1. Una mica d'història

Per la seva banda, els teòrics espanyols es mostraven aferrats a la vella tradició d'arrel platònica i pitagòrica i força allunyats, quan no refractaris, a les novetats de la *seconda prattica*. És en aquest context que crec que hem d'incloure el repertori aquí estudiat i, per tant, en aplicar el mètode d'anàlisi més avall descrit, armar-se de totes les prevencions.

Que la retòrica formava part dels estudis superiors, que hi havia hagut un moviment humanista que influí en aquests estudis i que es desenvolupà un corpus de tractats teòrics i pràctics al voltant de la retòrica, en tenim evidències. Igualment sabem que l'entorn universitari no fou aliè al debat originat a Itàlia, de mans de Pietro Bembo, sobre l'ús de la llengua vulgar enfront del llatí amb les seves pròpies derivades com el *Diálogo de la Lengua*, 1534, de Juan Valdés.<sup>203</sup> També hem reconèixer algunes evidències que hi havia quant a la teoria de l'*ethos* en relació a la música, com per exemple en Juan de Mariana, o bé Vicente

---

<sup>202</sup> *íd.* p.120

<sup>203</sup> Sobre els estudis de retòrica a Espanya en aquesta època vegeu: RICO VERDÚ, José, *La retórica Española de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973

Espelel i, com no, en Lope de Vega.<sup>204</sup> Modernament, qui ens ofereix un major aprofundiment en la qüestió de la relació entre retòrica i música dins l'àmbit humanista espanyol és Luíís Robledo. Atès que no hi ha un corpus literari explícitament dedicat a la retòrica en la seva aplicació musical, el musicòleg investiga el camí invers i ens ofereix un llarg i interessant elenc de fonts i testimonis humanístics especialment dedicats a la retòrica i a la poesia, en els quals hi ha referències directes a la música. La idea que englobaria la seva reflexió és que les tres disciplines (retòrica, poesia i música) estan relacionades tan estretament gràcies al nombre i la mesura, les quals fan que la disciplina musical s'erigeixi en frontissa entre les arts de la paraula i les del nombre.<sup>205</sup>

Tot i això, és proverbial la poca sistematització que la relació música text troba en els tractadistes hispànics. Un fet, la constatació del qual tampoc té una tradició d'estudi massa reculada en el nostre país. González Valle ha estat el primer en estudiar sistemàticament la relació música i text en els teòrics espanyols. En el seus treballs ofereix una descripció del fet com d'una aproximació a través de la gramàtica, a través de la necessitat de l'aplicació del text a la música en raó d'una correcta prosòdia.<sup>206</sup> Altres recerques remarcables són les d'Álvaro Zaldívar que també constata l'absència d'aquesta sistematització comentada; també cal citar de nou Luis Robledo que analitza la preceptiva retòrica textual en relació a una terminologia propera a la de la música.<sup>207</sup> Més recentment trobem el treball de Paloma Otaola al voltant de les figures de Juan Bermudo i Francisco Salinas en què, tot i reconèixer la manca de raport directe entre música i retòrica i l'absència del concurs a les fonts clàssiques, sí que hi constata un fort lligam implícit amb els principis de l'*Ars*

---

<sup>204</sup> citats per TORRENTE, Álvaro a «Música de plata para un siglo de oro». A TORRENTE, Á. (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3 La música en el siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016. p. 72-74

<sup>205</sup> ROBLEDO, Luis. «La música en el pensamiento humanista español». *Revista de Musicología*. Vol. XXI. Núm. 2 (1998). p. 385-429

<sup>206</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: «Música y retórica: una nueva trayectoria de la "Ars musica" y la "Musica practica" a comienzos del barroco" a *Revista de Musicología*, Vol. X, núm. 3, Madrid, 1987, p. 811-840.

– «Relación Música y Lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988).

– «Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española», a *Anuario musical*, 47 (1992).

Jo mateix vaig fer ús dels seus treballs en la descripció de la prosòdia dels villancets de Josep Reig en el meu treball de DEA: CABRÉ I CERCÓS, Bernat, *Josep Reig (ca. 1596-1674). Obra religiosa en romanç conservada. Un testimoni del primer barroc musical a Catalunya*. UAB, 2011. [Inèdit]

<sup>207</sup> ZALDÍVAR, Álvaro, «La teoría musical de Domingo Marcos Duran y la retórica de Francisco Sánchez de las Brozas. Dos aportaciones fundamentales para la comprensión del arte sonoro español del Renacimiento», *El Patrimonio musical de Extremadura*, Cáceres, 1993.

ROBLEDO, Luis, «Los tonos oratorios en la Rhétorique Cristiana (1647) de Juan Bautista Escardó», *Actas del Congreso Internacional Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, 20-22 de febrero 1995, Valladolid, 1997, p. 445-4457.

– «Le sermón comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme» a *Musica Rhetoricans*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2002. p. 137-172

*bene dicendi* ciceronià que, altrament, sí que trobem explícitament tractats en textos espanyols contemporanis com *De arte dicendi* (Salamanca, 1558) de Francisco Sánchez de la Brozas.<sup>208</sup>

D'aquestes lectures se'n poden extreure alguns principis generals: Bermudo, com també Marcos Durán, es remetent a les antigues tradicions que relacionen períodes gramaticals amb períodes musicals i estableixen similituds entre puntuacions textuais i clàusules musicals, com també la igualtat entre poesia i música. Igualment en Bermudo, ja hi veiem referenciats els principis retòrics de *mimesis*, imitació de la natura; *imitatio*, còpia dels bons models; *decorum*, assimilat al principi de la *pronuntiatio* retòrica, es contempla com a la bona adequació de la música al text, la coherència entre els estils del que es diu i del que es canta. En aquest entorn retrobem els principis de l'*ethos* aplicats als diferents modes i també l'exigència que fa Bermudo d'adequar l'estructura musical a la gramatical.

Aquestes constants seran les que, amb un matís o altre, es perpetuaran en el segle XVII i que igualment es troben transmeses en Cerone que és el teòric de referència per aquest treball. Així, la consideració del que és la matriu de l'acte de creació compositiva, el subjecte musical, rep una consideració parella a la de la *inventio* retòrica.<sup>209</sup> De la mateixa manera que mostra plena preocupació per la dicció i el sentit i coherència del què i el com es compon<sup>210</sup> fins a dedicar-li sencer el llibre quart del seu tractat amb profusió de detalls sobre puntuació i prosòdia.<sup>211</sup>

Sobre allò que més fàcilment concebem com a retòrica musical, el *decorum* o *pronuntiatio*, Cerone tampoc s'hi mostra indiferent i li dedica tot el capítol

---

<sup>208</sup> OTAOLA, Paloma, «*Ars bene modulandi et Ars bene dicendi* dans la théorie musicale espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle» a *Musia Rhetoricans*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 2002. p.113-135 La mateixa autora ja havia profunditzat en l'obra de Bermudo tot i que amb un biaix molt més adreçat a l'organologia, la teoria, la composició i l'anàlisi: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000.

<sup>209</sup> «[...] no dexando a parte cosa ninguna que sea digna y lloable, para deleytar el animo de los oydores, que tiene despues del magnifico y del maravilloso. De la misma manera el Musico, de mas que es movido del mismo fin, es a saver de aprovechar y de deleytar los animós de los oyentes con los acentos harmonicos, tiene el subiecto ò thema sobre del qual esta fundada su Cancion [...] diremos que el suieto de toda Composicion Musical, se llama aquella parte de la qual el Compositor saca la invencion de hazer las demas partes de la Cantilena, sean quantas quisieren.» CERONE, p, 652

<sup>210</sup> «[...] que las palabras tengan su conclusion quiero decir que no se hace en ella un a Clausula mezclada con otra, entreponiendo el sentido de la letra. [...] Conviene tenir cuydada que las figuras se acomoden a las palabras; porque no hagan barbarismos [...] de lo qual recibe mucha pesadumbre el Gramatico, el Poeta y el perfecto Musico. [...] muy facil cosa sería componer porque bastaria solamente saber ayuntar las Consonancias y Disonancias. La qual Composicion no tendria ni mas gusto ni mas sentido, de lo que tiene un pliego de papel lleno de Concordancias bien hechas mas sin sentido y sin arte compuestas.» CERONE, p. 672-673

<sup>211</sup> CERONE. *Libro quarto. En el qual se pone el modo de cantar las Oraciones, Epistolas, Evangelios & assi à la Española como à la Romana.* p. 365-396.



cinquè del llibre XII: *De como el imitar con el canto el sentido de la letra adorna muy mucho la composición*. Hi trobem referenciades diverses qüestions<sup>212</sup>:

- Adequació del conjunt de la composició, *Harmonia* en diu ell, al sentit de les paraules.
- En el mateix sentit, tria del to adequat segons l'*ethos* que se li atorga.
- Qüestions de simbologia musical: acompanyar la paraula *longa* de la figura rítmica equivalent, etc...
- Il·lustració o imitació musical del sentit de les paraules, el que en d'altres àmbits coneixerem com a *Hypotiposis*, amb un ampli repertori de propostes equivalents a *l'anabasis, circulatio, homoiosis*.
- Ús de la dissonància per expressar dureses (crueltat, amargor, plor, etc..).<sup>213</sup>

Encara en referència a les dissonàncies Cerone es mostra molt proper a Zarlino en les seva qualificació de valors semàntics i ornament de les composicions.<sup>214</sup> Posteriorment, Lorente, amb unes actituds més permissives i laxes, sembla acostar-se més als principis de la *musica poetica*.<sup>215</sup>

Aquest punt de partida en la paraula, en l'organització del discurs, en les figures que l'ornamenten, en el seu *decorum*, serà una constant en els teòrics que successivament a Cerone veiem aparèixer al llarg del segle XVII. Amb tot, les referències a la relació de la retòrica amb la música sempre seran més presents en l'àmbit literari que no pas en el pròpiament musical.<sup>216</sup>

De les teories i sistematitzacions que en d'altres àmbits es produïen, la que d'alguna manera hauria pogut influir en el marc hispànic és sense dubte la *Musurgia Universalis* de Kircher. Gaudim de dos documents que en testimonien el coneixement directe. Es tracta del tractat *Musica especulativa* (1666-1677) d'Ignacio Muñoz y de *Gemma harmònica* (1698) de fray Manuel de San Nicolás. El primer forma part d'un volum dedicat a les matemàtiques. Hi ha un apartat que versa sobre música i està directament inspirat en Kircher, tot i algunes

---

<sup>212</sup> CERONE, p. 665-672

<sup>213</sup> Crec important ressenyar que en aquest extrem Cerone es mostra ferm seguidor dels principis d'ordre de Zarlino, amb reaccions fins i tot pintoresques. Ofereix diversos exemples del recurs a la dissonància i, precisament els provinents de composicions de Marenzio, els qualifica de llicenciosos, àdhuc de massa transgressors, cosa que el porta a dir: «*A hideputa y como dize la verdad, que compuestos están con duras leyes y con golpes mortales, tan mortales y tan duros, que el oydo artizado no los puede sufrir, antes los aborrece.*» p. 670

<sup>214</sup> CERONE, p. 719

<sup>215</sup> GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «Música vocal española del siglo XVII técnica de composición como hermenéutica del texto». A: VIRGILI, M.A.; VEGA, G.; CABALLERO, C. (ed.) *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750K*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 544-552.

<sup>216</sup> cfr. ROBLEDO, *op.cit.*

aportacions originals.<sup>217</sup> El segon és una selecció de parts de la mateixa *Musurgia* copiats literalment, amb molt petites interpolacions.<sup>218</sup> Malauradament, tot i l'innegable interès d'aquests testimonis n'ignorem la seva influència real que sospitem ínfima.

No serà fins a les primeries del segle XVIII que apareixerà a Espanya una primera exposició sistemàtica de retòrica musical. És el tractat de Pedro de Ulloa, *Musica Universal o Principios Universales de Musica*, publicat a Madrid el 1717. En el seu tractat es torna a insistir en la identificació entre el discurs musical i l'oratori; es fa una divisió entre estils com també s'hi inclou una llista d'algunes figures retòriques aplicades a la música.<sup>219</sup>

### 8.2.2. Darreres aportacions

Acceptat, doncs, aquest marc en el qual es fa evident que el rerefons retòric hi és ben present però, que en el seu origen, està mancat de sistematització, darrerament han estat diversos els musicòlegs que han assajat una analítica de caire retòric a diferents repertoris de l'àmbit hispànic.

Trobem aproximacions a un autor determinat a la cerca de procediments retòrics des d'un punt de partida obert, sense cenyir-se a un sistema o tractat específic com seria el cas de les propostes de Josep Maria Gregori amb la música de Joan Pujol<sup>220</sup>, o la de Jorge Martín Valle amb la de Tomás Luis de Victoria<sup>221</sup>.

Altres han partit metodològicament d'una proposta organitzativa concreta, com José Ignacio Suárez García que, a partir de les figures ressenyades per Burmeister, analitza l'*Officium Defunctorum* del mateix Victoria.<sup>222</sup> Menció a part mereix la tesi d'Adriano Giardina que destaca per la seva voluntat d'exhaustivitat en sotmetre a anàlisi el primer llibre de motets de Victoria.<sup>223</sup>

---

<sup>217</sup> ROBLEDO, Luis. «Pensamiento musical y teoría de la música». A: TORRENTE, Á. (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3 La música en el siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016. p. 553

<sup>218</sup> ROBLEDO, Luis. «Hacer coro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre». A: CARRERAS, Juan José; FENLON, Ian (ed.). *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Edition Reichenberger, Kassel, 2013. p. 87-122

<sup>219</sup> GONZÁLEZ VALLE, *op.cit.* p. 551

<sup>220</sup> GREGORI, Josep Maria. «Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)». *Cuadernos de arte*, núm. 26 (1995). p. 65-72

— «Símbol i retòrica en la polifonia litúrgica de Joan Pau Pujol (1570-1626). A: GREGORI, Josep Maria. *Musica caelestis. Reflexions sobre Música i Símbol*. Tarragona: Erola Editors, 2012. p. 119-131.

<sup>221</sup> MARTIN VALLE, Jorge. «Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria». *Revista de Musicología*. vol. XXXV, núm. 1 (2012). p. 221-241.

<sup>222</sup> SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «El embellecimiento retórico en el *Officium Defunctorum* de Tomás de Victoria». *Revista de Musicología*. vol. XXXV, núm. 1 (2012). p. 261-294.

<sup>223</sup> GIARDINA, Adriano. *Tomás Luis de Victoria : le premier livre de motets, organisation et style*. Université de Genève, 2009. <<http://archive-ouverture.unige.ch/unige:5368>>

La darrera aportació que he conegut és la de Jordi Rifé que, partint de la tractadística tradicional –en la seva genealogia que va de Burmeister fins a Ulloa, passant per Nucius i Kircher– sotmet a anàlisi alguns exemples de música d'autors hispans a mode d'exemple d'un treball que sembla haurà de ser força més extens.<sup>224</sup>

Creat doncs, aquest estat de la qüestió és quan em dispo a especificar quina ha estat la meva metodologia en abordar l'anàlisi retòrica dels motets de Reig continguts en el manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar de Barcelona.

---

<sup>224</sup> RIFÉ, Jordi. «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música». *Revista catalana de Musicologia*. núm. 11 (2018). p. 84-105

### 8.3. ANÀLISI RETÒRICA APLICADA ALS MOTETS DE REIG

Coneguda la tradicional divisió dels processos retòrics en *inventio*, *dispositio* i *elocutio*, aplicar una anàlisi de caire retòric a la col·lecció de motets de Josep Reig passa per un intent d'identificació de cada una d'aquestes fases que Kircher ja va contemplar com a components del procés estructural retòric en la composició musical.

#### 8.3.1. Inventio

La *inventio* és considerada des de Kircher com a fase prèvia i necessària a la pròpia creació musical.<sup>225</sup> Aquesta primera fase es divideix en tres etapes. A la primera el compositor haurà d'escollir un tema musical apropiat per als afectes que hi ha implícits al text que s'ha de musicar.<sup>226</sup> Segonament haurà de triar el to de la composició igualment d'acord amb els afectes perseguits i, finalment, el ritme i el metre de la composició que també hauran d'estar d'acord amb el text i els seus afectes. Posteriorment, al llarg del segle XVII els compositors es forniran d'uns repertoris de recursos compositius molt associats amb el concepte d'*hypotiposis* fet que relliga la *inventio* amb el darrer component del procés retòric, la *decoratio*. Entrat el segle XVIII Matthesson confegirà una llarga llista de *loci topici*, a semblança de la retòrica textual, però que queda massa lluny cronològicament per als meus objectius.

En referència als tons i als afectes que s'hi associen hi ha una llarga tradició en els textos teòrics d'assignació de determinat caràcter i personalitat a cada un dels tons. El mateix Cerone en llibre II del *Melopeo* (*Que es de las curiosidades y antiguallas en Musica*) elabora un llistat de propietats als vuit tons de cant pla i una sèrie de recomanacions per als compositors que podem associar explícitament a aquest procés retòric:

« [...] el primer aviso que se ha de tener à de ser mirar la letra que se huviere de componer, y notar el sentido della, y lo que quiere dezir; y ver si es alegre ò triste; si quiere solemnidad ò gravedad, y segon el sentido della, aplicarle el Tono que fuere mas apropiado.»<sup>227</sup>

Admetent que embrancar-se en aquest àmbit era entrar en un camp ple d'incerteses, vaig considerar la possibilitat de realitzar una comparativa entre els llistats d'afectes que diferents autors atorguen a cada una de les tonalitats, a fi i efecte de cercar possibles identifications temàtiques i caràcters expressius determinats dels motets analitzats en relació al seu mode. Així doncs, han estat

---

<sup>225</sup> BARTEL, Districh. *Musica poetica*. University of Nebraska Press. Lincoln and London, 1997. p. 77

<sup>226</sup> En aquest sentit cal recordar les observacions de Cerone ja assenyalades més amunt amb les quals assistim a una equiparació entre la *inventio* i la creació del subjecte musical.

<sup>227</sup> CERONE, p. 263

consultats Cerone en el capítol suara esmentat, Nassarre<sup>228</sup> el qual, al seu torn s'inspira directament en Bermudo<sup>229</sup> i, també, Kircher<sup>230</sup>. Fetes aquestes consultes no m'ha quedat altre remei que reconèixer que la disparitat de criteris és tal que es fa molt difícil d'arribar a establir algun tipus de model. Igualment l'assignació dels modes en els motets tant de Pujol com de Reig em sembla d'una heterogeneïtat que fa difícil establir cap identificació entre *ethos* modal i temàtica. És per això que desestimo aquesta línia d'investigació ensems que faig meves les paraules de Kircher:

«De Tonis eorumque dispositione fuse in præcedentibus libris actum est, ut proinde nihil aliud hic opus sit, nisi ut paucis naturam cuiusuis declarem. Cum vero maxima sit Authorum de tonorum natura controuersia, nos in nullius verba iurantes, tonos iuxta propriam opinionem nostram hic determinamus, ita tamen ut unicuique suum in hoc iudicium relinquamus.»<sup>231</sup>

### 8.3.2. Dispositio

La *dispositio* ens obre a consideracions pròpiament formals en la construcció dels motets. Aquestes consideracions passen, primerament, per definir quin tipus d'estructura i com es delimiten les parts que componen un motet. Ens cal fer una ullada a les consideracions dels tractadistes contemporanis, és així que Burmeister proposa: «*Resolutio cantilenae in affectiones est divisio cantilenae in periodos [...] Haec tres habet partes: 1-exordium, 2-ipsam corpus carminis, 3-finis.*»<sup>232</sup> Aquesta tripartició que havia proposat per primera vegada Gallus Dressler<sup>233</sup> entronca amb divisions d'arrel medieval alhora que en mostra la flexibilitat i la necessitat d'entendre-la d'una manera flexible, atès que no sempre és fàcil, o fins possible, una adaptació rigorosa de l'esquema retòric tradicional: *exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio, peroratio*. Així doncs per a la meua anàlisi he optat per aquesta tripartició que compta amb els precedents esmentats i que s'ha revelat de força efectivitat. No cal una mirada gaire atenta

---

<sup>228</sup> NASSARRE, *Escuela Música I*, p. 65-68

<sup>229</sup> BERMUDO, *Declaración...*, f. CXXII-CXXIII

<sup>230</sup> KIRCHER, *Musurgia Universalis*. Lib. 8. p. 143

<sup>231</sup> KIRCHER, *id.*: «*Dels tons i de les seves disposicions ja se n'ha tractat en els llibres precedents, i des d'aleshores no se n'ha publicat res més, i el que hi puguí haver és de molt poca importància. Tenint en compte que hi ha una gran controvèrsia entre els autors sobre la naturalesa dels tons, nosaltres no volem sentar càtedra, determinem aquí la nostra pròpia opinió sobre els tons, de tal manera que deixem que cadascú ho interpreti com vulgui.*»

<sup>232</sup> BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostock, 1606. Transcripció i traducció a l'anglès de Benito RIVERA. Yale University Press, 1993. p. 202 [Per a les cites que presento traduïdes al català he emprat indistintament i ensems les dues versions, l'original llatí i la traducció anglesa.]

<sup>233</sup> BARTEL. p. 80

GIARDINA, Adriano. *Tomás Luis de Victoria : le premier livre de motets, organisation et style*. Tesis doctoral : Univ. Genève, 2009, no. L. 677. p 93

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Edicions. Barcelona, 2011. p. 76

per veure que la lògica tripartida es basa en la unificació en un sol cos de les seccions centrals i en el manteniment de les extremes amb la fàcil identificació entre *finis* i *peroratio*. Tanmateix quan he vist la possibilitat d'acostar-me a la divisió tradicional de sis parts, ho he fet.

Arribats aquí calia definir el procediment pel qual es podien seccionar els motets o, amb coherència en el marc de la meva anàlisi, el discursos musicals. Els elements que han definit aquesta segmentació en seccions, i en les seves inevitables subseccions, han estat les clàusules. Qualsevol consulta als teòrics que he pres de referència ens revela el lligam estret que hi ha entre els processos d'articulació del discurs musical i els del textual. Segons Cerone, el nostre teòric de referència, «*Tanto es pues la Clausula en la Musica (llamada comunmente Cadencia, porque cae à la conclusion) quanto el punto final en la Gramatica; aunque avezes sirve en otra ocasion, adonde viene à hazer el officio que haze el colon.*»<sup>234</sup> Igualment Lorente fa constar que «*...clausula una parte muy pequeña de la cantoria, la qual se haze al fin de periodo, despues de la qual se sigue descanso. [...] Vsase de semejantes modos de cantar, siempre que en la letra se huviere de hazer alguna detencion, por cerrar periodo. [...] y porque este modo de cantar se usa casi siempre, que cierra oracion, ò periodo la letra, por esso se llama clausula.*»<sup>235</sup> Podríem recular més en el temps i contemplar les apreciacions de Bermudo que explicita els vincles necessaris entre text i música amb unes referències a l'antiguitat clàssica que ens defineixen el seu perfil humanista: «*Hablando estrechamente, clausula llamo a la que los griegos dizen perihodo, que es fin de sentencia. Ay otras, que en la musica pueden hazer clausulas, y son en medio de sentècia, la qual los griegos dizen collum, y los latinos membrum, o parte principal de la oración : y los músicos llaman punto de mediación. Solemos hazer este punto è medio de todos los versos de psalmista. Algunas vezes en la música sirve por clausula la coma, o inciso. Nunca el cantor debe hazer clausula en el canto que compone : sino en uno de los tres lugares señalados. Gran necesidad tiene el componedor de ser latino para saber dõde hara clausula, para guardar el acento y para que entendiendo la letra sabra que modo le ha de dar.*»<sup>236</sup> Aquests principis organitzatius són els que he vist aplicats en les obres de Reig, on cada període o unitat textual es correspon generalment amb un període musical definit per una clàusula que en marca la solució de continuïtat i que són els que m'han donat la clau per entendre l'estructura formal dels motets.

En aplicació d'aquesta divisió tripartida, la primera secció que cal prendre en consideració és l'*exordium*. Segons Burmeister, l'*exordium* normalment és ornat amb la figura de la *fuga* de manera que l'atenció de l'oient sigui captada i guanyada la seva bona voluntat. Aquesta secció s'allargarà fins a la fi de la fuga amb una clàusula o amb un passatge harmònic que tingui igualment una clàusula. Tot i això, aquesta regla no és sempre confirmada. A vegades es comença amb un *noema* que es pot correspondre amb un text de caràcter aforístic.<sup>237</sup> Igualment Kircher ens parla de l'*exordium* com d'aquell moment en

---

<sup>234</sup> CERONE, p. 742

<sup>235</sup> NASSARRE, *Escuela música I*. Saragossa, 1724. p. 164

<sup>236</sup> BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. Llibre V, capítol VII.

<sup>237</sup> BURMEISTER. *op. cit.* p. 202-3

el qual cal captar l'atenció de l'auditori i preparar-lo per a l'excitació dels sentits.<sup>238</sup>

Pel que fa a la secció central de la composició –*medium* o *corpus*– també comptem amb una definició de Burmeister com a «període que hi ha entremig de l'*exordium* i el *finis*. En aquesta secció els arguments de la confirmació retòrica són inculcats a la ment de l'oient per tal que la *sententia* sigui més ben entesa i considerada. Aquesta secció no pot ser massa llarga, tot el que s'allarga massa esdevé odiós i un vici.»<sup>239</sup> Crida l'atenció aquesta darrera afirmació atès que el *medium* normalment és la secció més llarga i, tal vegada, la que més defineix el caràcter d'una peça.

Pel que fa a la darrera secció o *finis*, la definició de Burmeister peca d'una certa ambigüïtat quan afirma que el final «és la clàusula principal on cessa tot el moviment musical o bé on dues veus s'aturen mentre les altres continuen amb un breu passatge anomenat *supplementum*. Així, el final de la música penetra a l'ànim de l'oient»<sup>240</sup>. Ambigüïtat que queda dissipada quan, en analitzar el motet de Lassus *In me transierunt*, assimila el final de l'obra amb l'epíleg d'un discurs.<sup>241</sup> La presència efectiva en els darrers compassos dels motets de Reig d'un cert alentiment harmònic amb figures com el mateix *supplementum* o *paragoge* o, en un sentit més ampli, del *pleonasmus*, m'ha portat a identificar-los com a vers períodes de tancament que bé poden ser anomenats simplement com a *finis* però, gràcies al seu caràcter emfàtic, crec que el terme *peroratio* els pot escaure perfectament en una gran majoria de casos.

### 8.3.3. Elocutio

Com he assenyalat més amunt va ser en l'*elocutio* on l'agermanament entre música i retòrica es va concretar, especialment a través de l'ús de les figures retòriques enteses com a agents desvetlladors dels afectes. En afrontar l'aplicació d'una anàlisi retòrica a l'obra de Reig, a banda de les dificultats conceptuals, cal assenyalat les dificultats de caire tècnic. Acceptat que un dels trets específics de la meua anàlisi serà abordar quines figures retòriques poden ser identificades, es fa necessari d'optar per algun tipus de model. D'entrada, i basant-me en els precedents comentats on l'opció majoritàriament emprada és el model de Joachim Burmeister (1564-1629), era lògic que la meua tria anés en el mateix sentit. D'altra banda s'erigeix la figura d'Athanasius Kircher (1601-1680), el qual, per la seva condició de primer teòric de l'àmbit catòlic que contempla i sistematitza l'ús de la retòrica en música i per una cronologia probablement més pròxima a la composició del corpus estudiat, també semblava una opció molt plausible de model analític.

---

<sup>238</sup> KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, 1650. II, Lib. 8, cap. 8, § 5, p. 143

<sup>239</sup> BURMEISTER. *íd.*

<sup>240</sup> BURMEISTER. *op. cit.* p. 204-5

<sup>241</sup> BURMEISTER. *op. cit.* p. 206-7

Ha estat en aquest punt quan ha calgut entrar en un cert coneixement d'aquests autors i especialment de les seves aportacions en l'àmbit de la retòrica musical. No em detindré en detalls biogràfics que poden ser consultats en multitud de bibliografia a l'abast però sí que intentaré de singularitzar cada autor en allò que pot ser de més interès per al nostre treball<sup>242</sup>.

Joachim Burmeister (1564-1629) va ser el primer de tota una llarga sèrie d'autors alemanys en sistematitzar i llistar procediments musicals identificant-los i adaptant-los a la terminologia referida a les figures retòriques. Seguint i sintetitzant els seus precedents amb les publicacions d'*Hypomnematum musicae poeticae* (1599), *Musica autoschediastike* (1601) i, sobretot, de *Musica Poetica* (1606), va proporcionar un enfocament detallat i sistemàtic a la composició musical que va consagrar la terminologia i metodologia de la *musica poetica* alemanya exercint una forta influència que es perllongà tot el segle XVII. Amb la seva aportació, la primera i més significant combinació de música i retòrica, va explicitar el desig d'identificar fenòmens musicals ja coneguts amb una terminologia familiar, de manera que obria un nou món de possibilitats d'anàlisi, encara que la seva elecció terminològica es regia principalment per un significat literal o general del terme més que pel seu contingut retòric específic. Tot i que el seu concepte de les figures no se centra explícitament en l'expressió afectiva, tal com més tard ho faran els principis del *Figurenlehre*, ans tenen un marcat caràcter analític-descriptiu i són considerades com a un mitjà per tal de donar gràcia al discurs, els principis i voluntat del *movere* són tanmateix necessaris per a la seva comprensió. La classificació de figures de Burmeister s'efectua segons els elements que es veuen afectats per la seva acció i està organitzat a partir de la classificació retòrica que diferencia entre les que afecten individualment a les paraules (*figurae dictionis*) i les que ho fan a tota una estructura (*figurae totius orationis, sermonis* o bé *sententiarum*). El procediment de Burmeister rau en la identificació de paraula amb melodia i així les primeres es converteixen en *figurae melodiae* mentre que les estructures més generals s'assimilen a l'harmonia d'on neixen les *figurae harmoniae*. Encara contempla una tercera categoria d'un caràcter miscel·lani que anomena *figurae tam harmoniae quam melodiae*. Pertanyen a les *figurae melodiae*: *parembole, palillogia, climax, parrhesia, hyperbole* i *hypobole*. Les *figurae harmoniae* llistades són: *fuga realis, metalepsis, hypallage, apocope, noema, analepsis, mimesis, anadiplosis, symblema, syncope, pleonasmus, auxesis, hypotyposis, aposiopesis* i *anaploke*. A la tercera categoria es contemplan: *congeries, fauxbordon, anaphora* i *fuga imaginaria*. Ofereixo a continuació, doncs, les definicions que Burmeister dona a cada una de les figures per ell contemplades. Per fer-ho no m'he limitat al que és la font més habitual de les seves definicions, *Musica Poetica*, sinó que també hi he incorporat les que pertanyen a les seves dues publicacions anteriors.

---

<sup>242</sup> La meua font principal d'informació per aquest extrem han estat els perfils biogràfics que apareixen a: BARTEL, Dietrich. *Musica poètica. Musical-rethorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.



### 8.3.4. Descripció de figures retòriques a Burmeister<sup>243</sup>

#### Figurae melodiae

- *Parembolè*:
  - *Hypomnematum*: «és una interjecció de certes notes com a veu addicional que emulen l'estructura fugada però sense formar-ne part.»
  - *Musica poetica*: «És quan una veu és afegida a una o dues de les veus d'una fuga a l'inici de la composició. La veu afegida procedeix juntament amb les altres sense canviar la natura i el sentit de la fuga, més aviat només omplint les consonàncies que falten en l'espai entre les veus de la fuga mentre n'imita la seva progressió.»
  
- *Palilogia*:
  - *Hypomnematum*: «és repetició continuada de l'estructura del *melos* però no a la mateixa altura»
  - *Musica poetica*: «és la repetició entera o només de l'inici de l'estructura del *melos* o tema a la mateixa altura i a la mateixa veu. Algunes vegades la iteració implica tots els graus [de la frase] però altres vegades [només] els inicials, amb o sense pauses. La iteració es produeix en una sola veu.»
  
- *Climax*:
  - *Musica poetica*: «repeteix notes semblants però en altures separades d'un grau...»
  
- *Parrhesia*:
  - *Hypomnematum*: «Esdevé quan intervals tals com la sèptima o altres dissonàncies són lliurement mesclades dins la textura harmònica, com una quinta, la qual serà perfecta en totes les parts esdevenint imperfecta.»
  - *Musica Autoschediastike*: «Esdevé quan un interval com una quinta imperfecta o incompleta, una sexta menor, o una sèptima major o menor és barrejada amb altres veus harmòniques.»

---

<sup>243</sup> Per a redactar les definicions he emprat i combinat indistintament: - BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostock, 1606. Transcripció i traducció a l'anglès de Benito RIVERA. Yale University Press, 1993. - BARTEL, Districh. *Musica poetica*. University of Nebraska Press. Lincoln and London, 1997. i CUENCA RODRÍGUEZ, María Elena. «Música y retórica en el tratado Musica poetica (1606) de Joachim Burmeister» a *Síneris revista de musicologia*. 12, 2013.

- *Musica poetica*: «És la barreja de certa dissonància entre altres veus consonants. Es col·loca entremig d'una pulsació per tal que les altres veus puguin la hi puguin resoldre.»
- *Hyperbole*:
  - *Hypomnematum*: «És quan la *melodia* excedeix els seus límits.»
  - *Musica poetica*: «És un sobrepassament de la *melodia* més enllà del seu *terminum superior*.»
- *Hypobole*:
  - *Musica poetica*: «És un sobrepassament de la *melodia* més enllà del *terminum inferior* de l'*ambitus*.»

### **Figurae harmoniae**

- *Fuga realis*:
  - *Hypomnematum*: «...la *fuga realis* realitza la imitació construint veus diverses o similars.»
  - *Musica poetica*: «La *fuga realis* o *phuge housiodes* és una forma de composició en la qual totes les veus de l'*harmonia* imiten un cert aspecte d'una altra veu quant als mateixos intervals i frases. Hom és lliure d'emprar aquesta imitació a l'inici, al mig o al final de la composició.»
- *Metalepsis*:
  - *Hypomnematum*: «és una doble *fuga* en la qual una veu introdueix parcialment el subjecte d'una altra, és a dir la seva segona part, dins de la
  - *fuga*, que a partir d'allà completa amb la repetició del subjecte complet.»
  - *Musica Autoschediastike* : «És una forma de fuga en la qual dues o més de les veus que comencen simultàniament o bé més tard, introdueixen diferents subjectes.»
  - *Musica poetica*: «És una forma de fuga en la qual dos subjectes s'adopten alternativament a la polifonia i s'alternen a la fuga.»
- *Hypallage*:
  - *Hypomnematum*: «És una inversió de la *fuga*»
  - *Musica poetica*: «És quan una fuga introdueix els intervals en ordre invers.»
- *Apocope*:
  - *Hypomnematum*: «És una fuga no completa »

- *Musica Autoschediastike*: «Significa un tall a la fuga per qualsevol raó. Enlloc de completar la fuga en totes les veus, n'hi ha una que és tallada.»
- *Musica poetica*: «És una fuga que no es completa en totes les parts amb totes les veus, la seva condició es trenca per una determinada raó. Significa un tall en una veu de la fuga.»
- *Noema*:
  - *Hypomnematum*: «És una col·lecció de pures consonàncies amb l'única funció de d'agradar a les orelles.»
  - *Musica poetica*: «És un període caracteritzat per la unió de veus amb el mateix nombre de notes. Si és adequadament introduït alleuja els oïdes i l'esperit de manera meravellosament agradable.»
- *Analepsis*:
  - *Musica poetica*: «És la iteració contínua d'un passatge musical a certes veus la unió de les quals consisteix en pures consonàncies. És la repetició o duplicació d'un *noema* i per tant és un ornament relacionat amb el *noema*.
- *Mimesis*:
  - *Hypomnematum*: «Esdevé quan una estructura veïna de combinació plaent de veus [*noema*] és repetida per imitació d'altres veus.»
  - *Musica poetica*: «Esdevé quan, en una combinació de moltes veus, algunes amb un àmbit proper produeixen un *noëma*, mentre que la resta de veus es manté en silenci. Després aquestes veus que eren en silenci passen a imitar el *noëma* exposat abans, en un àmbit superior o inferior.»
- *Anadiplosis*:
  - *Hypomnematum*: «És semblant a la *mimesis*, repeteix el que va ser introduït per la *mimesis*.»
  - *Musica poetica*: «És un embelliment de la polifonia construït d'una doble *mimesis*. És proper a la *mimesis* perquè repeteix el que es va introduir un sol cop a través d'una *mimesis*.»
- *Symblema*:
  - *Hypomnematum*: «*Symblema* o *commissura* esdevé quan notes de curta durada són afegides a notes més llargues en un moment donat del *tactus*, de tal manera que la seva primera part forma una consonància i la segona una dissonància i amb les notes

conseqüents que alternativament tornen a la consonància. La *permixtió* o *comissura* és clarament percebuda per aquesta alternança de semitons veïns consonants i dissonants i tons sencers sense que l'harmonia se'n vegi alterada.»

- *Musica Autoschediastike*: «és una combinació de consonàncies i dissonàncies de la següent manera: és més comú a l'inici o part principal de la pulsació dèbil i consisteix de dues parts ascendents o descendents de la mateixa durada...»
- *Musica poetica*: «És una combinació de consonàncies i dissonàncies tal com segueix: totes les consonàncies es comporten com a consonàncies absolutes a totes les veus al començament o a la primera meitat de la pulsació. Tot i això, al final o a la darrera part de la pulsació, no totes les veus es comporten d'acord amb la sintaxis de les consonàncies absolutes, ans només fins a cert punt. Entre elles les veus són consonants, bé avançant en moviment paral·lel, o mantenint tot el ritme. No es considera *figura* o *ornamenta* perquè no té efecte sobre l'oient.»

- *Syncopatio / Synaeresis*:

- *Hypomnematum*: «És l'oposat a *symblema* però permet un ornament semblant. S'esdevé quan dues parts d'un *tactus*, o mig o un quart, són unides dins d'una veu. La darrera part d'aquesta d'aquesta contracció és una *relativa consonantia* la qual és agradablement seguida per la consonància inferior així que tota l'estructura no es desvia de la natura de la clàusula.»
- *Musica poetica*: «Té el caràcter oposat al *symblema*. Causa dissonància a l'inici del *tactus maioris* o *minoris*. Tanmateix, aquesta dissonància, és part del *tactus* de la nota precedent, és una *dissonantia relativa*, atès que es fon en una pura [consonància] a través de la *syncopa*.»

- *Pleonasmus*:

- *Hypomnematum*: «És forjat per un *symblema* i una *syncopa*, s'esdevé freqüentment a l'inici d'una clàusula.»
- *Musica poetica*: «És un "excés" compositiu en la formació d'una clàusula, més freqüentment a la seva meitat i està formada per *symblema* i *syncope* sobre dos, tres o més *tactus*.

- *Auxesis*:

- *Hypomnematum*: «Significa un creixement a la composició utilitzant un mateix text.»

- *Musica poetica*: «Esdevé quan l'*harmonia* creix i s'incrementa amb una, dues, tres o diverses repeticions només amb combinació de consonàncies [*noema*] usant el mateix text.»
- *Pathopoeia*:
  - *Hypomnematum*: «Esdevé quan el text és expressat per mitjà de semitons de tal manera que ningú pot semblar indiferent a l'afecte creat.»
  - *Musica poetica*: «És una figura apta per crear afectes. Esdevé quan s'introdueixen semitons que no pertanyen al mode de la composició. [També] quan els semitons són afegits freqüentment al mode de la composició d'una manera extraordinària.»
- *Hypotiposis*:
  - *Musica poetica*: «És una figura a través de la qual el significat del text s'aclareix, s'il·lustra, de tal manera que les paraules sense vida o esperit del text subratllat apareixen com si tinguessin vida.»
- *Aposiopesis*:
  - *Hypomnematum*: «És un silenci complet a totes les veus i indicat per un determinat senyal.»
  - *Musica poetica*: «És la figura que causa un silenci complet a totes les veus a través de l'emplaçament d'un determinat signe.»
- *Anaploce*:
  - *Musica poetica*: «És la repetició [d'un *noema*] a la mateixa clàusula, o a una de propera, entre cors alternats, especialment a les composicions a vuit veus i doble cor. La doble o triple repetició alternada es troba sovint al final de les composicions.»

### **Figurae tam harmoniae quam melodiae**

- *Congeries*:
  - *Hypomnematum*: «*Congeries* acumula consonàncies, tant ascendents com descendents, perfectes com imperfectes, usant almenys tres veus i causant alternança a l'harmonia.»
  - *Musica poetica*: «*Congeries* o *synatrismos* és una acumulació de consonàncies perfectes i imperfectes en les quals s'ha abandonat el moviment paral·lel.»

- *Fauxbordon*:
  - *Hypomnematum*: «El *faux bordon* esdevé quan terceres, quartes i sextes es combinen en moviment paral·lel molt a la manera del *congeries*.»
  - *Musica poetica*: «Consisteix en una progressió de terceres, majors o menors, i quartes en tres veus, totes de la mateixa durada i en moviment paral·lel.»
- *Anaphora*:.
  - *Hypomnematum*: «és un ornament relacionat amb la *palilogia* atès que, com ella, repeteix alguna cosa però només en el baix. Si això esdevé en més d'una veu és *palilogia*»
  - *Musica poetica*: «és un ornament que repeteix les mateixes notes en algunes veus però no en totes a la manera d'una fuga sense arribar a ser una autèntica fuga. En una composició adquireix el nom de *fuga* si totes les veus hi estan implicades.»
- *Fuga imaginaria*:
  - *Hypomnematum*: «La *fuga imaginaria* presenta la *melodia* només en una veu a través de la imitació de la qual les altres veus desenvolupen la *melodia*, a vegades amb els mateixos intervals i a vegades amb intervals semblants. La *fuga imaginaria* esdevé tantes vegades com reapareix en diverses veus a certa distància. Pot ser a l'uníson utilitzant els mateixos intervals i pot formar-se de diverses veus. Aquestes *fugae*, que normalment consisteixen de dues veus, són repetides en diverses distàncies diferents, aquesta distància a més els dóna el seu nom específic.»
  - *Musica poetica*: «La *fuga imaginaria* o *phuge phantastike* és una melodia que consisteix en una sola veu que després és presa en imitació per més veus a la mateixa nota o en una de diferent. Els punts d'imitació són en períodes curts de la *melodia*, les indicacions d'aquests períodes per a la interpretació no sempre són usades. Les veus addicionals són formades de tal manera que es poden repetir des del principi a voluntat.»

(Fora de llista)

- *Supplementum*:
  - *Musica poetica*: «Al final [d'una peça], estructura o passatge afegit, en el qual una o més de les veus de l'*harmonia* s'aturen en un grau primari o secundari que sigui propici per preparar el final. Les restants veus continuen movent-se durant dos, tres, quatre o més *tactus* al voltant de l'*harmonia* i no presenten més que variacions

harmòniques que es poden assignar a una sola nota. Això deixa molt clar que ha arribat el final..»

Els tractadistes que publicaren amb posterioritat a Burmeister optaren per altres classificacions no tan dependents dels models retòrics i més properes a la seva pròpia funció musical. Així, Johannes Nucius (ca. 1556-1620), a *Musices Poeticae* (1613), introdueix un principi jeràrquic que distingeix les figures entre *principales* i *minus principales*. Les primeres són essencialment recursos tècnics musicals mentre que les segones estan més vinculades amb el text i amb l'àmbit expressiu i afectiu de les figures retòriques. Joachim Thuringus en publicar *Oposculum bipartitum* (1624) reforma la distribució de les figures entre les dues categories, *principales* i *minus principalis*, i incrementa substancialment el segon grup. Passa la *syncopatio* a les principals i la col·loca juntament amb la *fuga* i el *transitus*. Aquesta classificació és la que adoptarà després Kircher.

La concepció conservadora i racional de la música que es detecta dins de *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) d'Athanasius Kircher (1601-1680), segons reconeix Bartel, sembla més propera a la tradició germànica de la *musica poetica* que no al seu entorn italià.<sup>244</sup> Tanmateix, Kircher, tot i adoptar-ne la terminologia i la racionalitat estructural, es mostra molt conscient de les diferències d'ús i de resultat entre la retòrica textual i la musical. És així que contempla la inclusió del que ell anomena *stylus recitativus* com el més apropiat per a l'aplicació de figures retòriques; per això podem dir que la incorporació d'altres estils més enllà del contrapunt imitatiu confirmen la lògica combinació del seu marc referencial original alemany amb els coneixements i influència de la música italiana. D'altra banda, és important assenyalar que la seva aportació canvia el punt de vista analític de Burmeister o, fins i tot, el de l'embelliment proposat per Nucius i Thuringus en posar l'èmfasi en la capacitat de les figures retòriques de reflectir els afectes, en ressaltar el rol de les figures com a procediments afectius i expressius tot movent el concepte de *Figurenlehre* plenament dins del món barroc en la seva comesa de commoure l'oient. En aquest sentit és paradigmàtic la inclusió d'una anàlisi de l'oratori *Jephthe* de Carissimi dins del vuitè llibre de la *Musurgia*.<sup>245</sup> La seva classificació de les figures retòriques segueix gairebé fil per randa la que fa Thuringus. Així les *figurae principales* són: *commisura*, *syncopatio* i *fuga*, mentre que les *minus principales* són: *pausa*, *repetitio*, *climax*, *symploce/complexio*, *anaphora*, *catachresis*, *noema*, *prosopopoeia*, *parrhesia*, *aposiopesis*, *paragoge*, *apocope*, *stenasmus/suspiratio*, *homoioptoton*, *antitheton*, *anabasis*, *catabasis*, *kyklosis/circulatio*, *fuga (in alio sensu)*, *homoiosis* i *abruptio*. L'aportació més important de Kircher serà la substitució del terme *pathopoeia*, que emprà Thuringus, pel de *prosopopoeia*. Canvi que no només té conseqüències terminològiques ans indica un tomb en la consideració de les figures i una conseqüent ampliació dels termes retòrics musicals. Mentre que Thuringus defineix el terme «com un passatge realçat amb afectes [...] de tal

---

<sup>244</sup> BARTEL. *op. cit.* p. 106-9

<sup>245</sup> Vegeu: LEGRAND, R. «Athanasius Kircher et Giacomo Carissimi: statut et usage de rhétoriques musicale à Rome en 1650» a MALHOMME, F. (ed.) *Musica Rhetoricans*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 2002.

manera que commogui tant els cantants com els oïdors»<sup>246</sup>, definició que de fet no fa més que coincidir amb el que és el propòsit general de la *Figurenlehre*, Kircher el substitueix per un terme que segons diu en la seva definició procura transferir vida i moviment a objectes inanimats i amb el qual coincideix amb el terme ja definit per Burmeister com a *hypotiposis*. Aquest gir ens mena a una ampliació de camp semàntic que el mateix Kircher concreta en el vuitè llibre de la seva *Musurgia* en introduir una sèrie de termes compresos dins el concepte *protopopoeia*; aquests són: *anabasis*, *catabasis*, *circulatio* i *homoiosis*.

### 8.3.5. Descripció de figures a Kircher<sup>247</sup>

#### Figurae principales

- *Commissura / symblema / celeritas*: La *commissura* també anomenada *symblema* o *celeritas*, esdevé quan notes dissonants són integrades dins la composició sense que ofenguin les orelles o bé quan les dissonàncies són en temps dèbil en contrapunt de mínimes. Totes les notes curtes són permissibles com a *commisuræ*, mínimes, semimínimes, fuses i semifuses. La semibreu no és permesa perquè la seva durada és massa llarga. Hi ha dues menes de *commissura*: *directa* i *cadens*. La *directa* és quan els oïdes perceben una dissonància en temps fort que, això no obstant, és admesa en virtut de la consonància que la segueix. Recentment alguns teòrics l'anomenen apropiadament *resolutio*, atès que és clar, que com a *brevis* o *semibrevis* es dissol en unes dissonàncies i consonàncies menors de *mínima*. [...] La *cadens commissura* esdevé quan la primera part del *tactus* és consonant i la segona part dissonant, això és, quan és en temps dèbil i no en temps fort. La dissonància situada d'aquesta manera es resol per la consonància que la succeeix.
- *Syncopatio*: La segona de les figures principals és la *syncopatio*, que s'ha discutit en detall en una altre capítol. Trobo superflu repetir-ho aquí altre cop.<sup>248</sup>
- *Fuga*: És una *figura principalis* la qual és invocada pels compositors fins al punt que no es considera que una composició sigui amb prou ingeni si no n'és plena a vessar. No es presenta de la mateixa manera que l'ingeni d'un orador, és a dir, a través de la enginyosa combinació de figures en una oració, sinó que l'ingeni del compositor rau en la seva habilitat per construir una llarga i delitosa sèrie de *fuguae*. A més, una *fuga* és una

<sup>246</sup> BARTEL. *op. cit. id.* p. 360

<sup>247</sup> Per a redactar les definicions he emprat: BARTEL, Districh. *Musica poetica*. University of Nebraska Press. Lincoln and London, 1997

<sup>248</sup> Aquí Kircher ens remet al *Liber 5* de *Musurgia Universalis* on a l'apartat sobre contrapunt té un capítol sencer dedicat a la síncopa: Caput XIII, §. I, p. 278



hàbil *distributio*, una repetició successiva d'una i semblant *clàusula* en diverses veus de la composició. La primera veu s'anomena *phonagogus* o *dux*, la *guida* en italià o la *vox antecedens*, les altres *consequens*. La *fuga* pot ser de dues menes: *totalis* i *partialis*. La *totalis* és quan dues o més veus, derivades del mateix tema, estan acoblades des de l'inici a la fi de l'*harmonia* segons l'estricta adscripció al *canon*. La *fuga partialis*, també anomenada *libera* o *soluta*, esdevé quan el *consequens* no segueix l'*antecedens* des de l'inici a la fi ans introdueix altres notes. *Fugæ partialis* o *imitantes* estan construïdes sobre un *cantus planus* o qualsevol altre subjecte.

### **Figurae minus principales**

- *Pausa*: «*Pausis* és el mateix que silenci. La *pausa* és pròpiament usada quan una persona enlloc de moltes té permès de parlar. Hom l'aplica adequadament quan algú fa o respon un pregunta com en els diàlegs musicals de Viadana.»
- *Anaphora*: El que anomenem *anaphora* o *repetitio* esdevé quan un passatge és repetit freqüentment per mor de l'èmfasi. És emprat sovint en afectes vehements com ara la ferocitat o el desdeny, com s'exemplifica en una composició basada en el text: *A l'arma, a l'arma!*
- *Climax / Gradatio*: El *clímax* o *gradatio* és un passatge musical que puja per graus, és emprat sovint in afectes de l'amor diví i d'enyorament pel regne dels cels.
- *Symploce / Complexio*: El *symploce* o *complexus* és un passatge musical en qual les veus sembla que sonin juntes com si en fossin una. Això s'usa només en afectes de maquinació com al motet *Astiterunt reges* de Clemens non Papa.
- *Catachresis*: [sense descripció.]<sup>249</sup> «...o *faux bordon* esdevé quan diverses sextes o terceres ascendeixen per moviment paral·lel.»
- *Noema*: [sense descripció.] «És una col·lecció de consonàncies pures, més agradablement revelat en motets a través d'una alternança singular.»

---

<sup>249</sup> Les figures que Kircher va llistar al *Liber 5* de *Musurgia Universalis* apareixen sense descripció. En aquests casos he inclòs la que en dóna Thuringus atès que fou el punt de partida del jesuïta. He emprat igualment les traduccions angleses de BARTEL.

- *Prosopopoeia*: [sense descripció.] «Esdevé quan un passatge és ornat amb afectes de perdó, joia, por, riure, dol, misericòrdia, exultació, terror i afectes similars de tal manera que commogui els cantants i els oïdors.»
- *Parrhesia*: [sense descripció.] «Esdevé quan *mi* és contra *fa* a la quarta, quinta o sèptima de tal manera que la dissonància no és evident.»
- *Aposiopesis*: [sense descripció] «És un silenci general a totes les parts de la composició. N'hi ha de dues menes: *homoiooteleuton* i *homoioptoton*.»
- *Paragoge*: [sense descripció] «Esdevé quan al final de l'*harmonia* dues o més veus afegeixen una *coda* la qual, avui dia, és utilitzada a totes les composicions.»
- *Apocope*: [sense descripció.] «Esdevé quan la nota final és substancialment tallada i la composició s'acaba amb una nota *mínima* i en resulta un final incomplet.»
- *Suspiratio*: / *Stenasmus*: «Expressa afectes de sospir o gemec amb pauses de corxeres o semicorxeres i són per tant anomenades *suspiria*.»
- *Homoioptoton*: O bé *similiter desinens* és un passatge musical en el que nombroses repeticions acaben de manera similar. S'acostuma a usar en afirmacions subseqüents, negació, o per emfasitzar un cert pensament com en *Nos insensati* de Palestrina.
- *Antitheton*: És un passatge musical a través del qual –en contrast amb l'*anaphora*– nosaltres expressem sentiments contraposats.
- *Anabasis*: És un passatge musical a través del qual expressem pensaments exultants, de creixement o bé elevats, com al motet *Ascendens Christus in altum* de Morales.
- *Catabasis*: És un passatge musical a través del qual expressem afectes oposats als de l'*anabasis*, com ara servitud i humilitat com també la feblesa i, finalment, la veracitat.
- *Kyklosis* / *Circulatio*: és un passatge musical en el qual les veus semblen moure's en moviment circular, i serveix com a expressió de paraules amb un moviment o contingut circular, com és exemplificat per Philippe de Monte: *Surgam et circumibo civitatem*.

- *Fuga (in alio sensu)*: És un passatge musical fornit amb una *fuga* segons els requeriments del text, tal com «*Fuge dilecte mi*». Serveix també per expressar accions successives, ús per al qual és molt freqüent.
- *Homoiosis / assimilatio*: un passatge musical amb el qual s'expressen realment els atributs d'una certa cosa. Per exemple quan les veus en un passatge descriuen o representen diferents elements com al text: «*Tympanizant, cytharizant, pulsant nobis fulgent stolis coram summa Trinitate*.» On el baix representa pesadament *tympanum* mentre que les altres veus representen totes les maneres dels altres instruments.
- *Abruptio*: «És un passatge musical inesperat en el qual expressem un pensament acomplert ràpidament. Esdevé més freqüentment a la fi d'una composició, per exemple en el text *Desiderium peccatorum peribit*.»

### 8.3.6. Metodologia aplicada

Enteses les aportacions de Burmeister i de Kircher, com a paradigmàtiques de la concepció retòrica-musical de la primera meitat del segle XVII —això implica que obvio totes les aportacions posteriors—, m'ha semblat adient sotmetre llur terminologia a una anàlisi comparativa que em permetés detectar-ne les diferències i les concomitàncies per mor de crear-me una eina útil i que alhora compregués el màxim de possibilitats. Així doncs, el primer que m'ha calgut ha estat sotmetre-les a una classificació externa a elles mateixes atès que els criteris que regeixen els seus autors són ben diversos i no massa compatibles. Entenc aquest pas previ de classificació com a imprescindible per tal de poder erigir uns principis sistemàtics.

Modernament, a partir de la primera meitat del segle XX, han aparegut algunes propostes de classificació de les figures retòriques en la seva relació amb la música. Algunes d'aquestes basen la seva classificació en dues categories segons si tenen relació amb la retòrica literària o si són exclusivament musicals i, segons Buelow<sup>250</sup>, s'han revelat com a no massa reeixides.<sup>251</sup> Buelow fa la seva pròpia proposta que parteix d'entendre i classificar les figures segons quin sigui l'element que se'n veu afectat.

<sup>250</sup> WILSON, Blake; BUELOW, George J.; HOYT, Peter A.. «Rhetoric and music.» *Grove Music Online*. 8 Dec. 2017.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166>.

<sup>251</sup> BRANDES, H. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin, 1935.

UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*.

Würzburg: Konrad Triltsch verlag, 1941. Ed. Facsímil Hildesheim: Olms, 1969.

A. SCHMITZ: *Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik J.S. Bachs*. Mainz, 1950.

- a- Figures de repetició melòdica.
- b- Figures basades en la imitació fugada.
- c- Figures d'estructures dissonants.
- d- Figures d'interval.
- e- Figures d'*hypotiposis*.
- f- Figures de so.
- g- Figures de silenci.

Bartel, posteriorment, realitza una classificació estretament emparentada amb la de Buelow<sup>252</sup>:

- a- Figures de repetició melòdica.
- b- Figures de repetició harmònica i de fuga.
- c- Figures de representació o descripció.
- d- Figures de dissonància i desplaçament.
- e- Figures d'interrupció i silenci.
- f- Figures d'ornamentació harmònica i melòdica.
- g- Miscel·lània.

Evidentment totes aquestes propostes, com d'altres de posteriors tenen com a objectiu definir i emmarcar un màxim de les figures retòriques que trobem definides pels diferents teòrics que durant gairebé dos segles – de Burmeister a Forkel – hi dedicaren l'esforç de l'estudi<sup>253</sup>. En el cas que m'ocupa, i pels objectius ambicionats per a mi, ens trobem davant d'un cas certament més limitat, puix el nombre de figures descrites, a les quals per raons cronològiques he restringit la meua anàlisi, és menor. En canvi, com ja he dit més amunt, la dificultat rau en compatibilitzar les propostes de Burmeister i les de Kircher.<sup>254</sup> Acceptant, doncs, per als meus objectius com a més pràctica la consideració de quins són els elements que es veuen afectats per la presència de les figures retòriques i modificant el que al meu entendre pugui ser alguna petita feblesa de les propostes vigents ja comentades especifico quina és la meua proposta de classificació:

- 1- Figures melòdiques.
- 2- Figures harmòniques.
- 3- Figures contrapuntístiques.
- 4- Figures de silenci.
- 5- Figures de representació (*Hypotiposis*).

---

<sup>252</sup> BARTEL. *op. cit.* p. 444

<sup>253</sup> *vegeu*: CIVRA, Ferruccio. *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*. Utet, Torino, 1991  
LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 [2a ed. Barcelona, Amalgama, 2012]

<sup>254</sup> Una proposta de classificació pensada especialment per a l'anàlisi tot i que centrada únicament en Burmeister la trobem a GIARDINA, Adriano. *Tomás Luis de Victoria : le premier livre de motets, organisation et style*. Tesis doctoral : Univ. Genève, 2009

Llistades les figures i les definicions que en donen ambdós autors m'ha estat possible d'elaborar la taula comparativa que més avall es detalla. Les figures hi apareixen llistades sota del seu autor corresponent i aparellades en cas de coincidència en la descripció que en donen els respectius teòrics. Aquest procediment m'ha permès elaborar una relació sintètica de figures sobre les quals treballar i identificar a l'hora d'analitzar els motets. Igualment, d'aquesta manera he pogut conciliar les dues tendències diferenciades que s'observen en els autors de referència. Cal recordar que en Burmeister ens trobem principalment davant una voluntat descriptiva de fenòmens musicals i una concepció ornamental de la figura mentre que en la concepció de Kircher les figures no tan sols serveixen per expressar el contingut textual ans també els afectes que s'hi associen. Aquets extrem queda corroborat quan en fer la comparació entre ambdues llistes el nombre dels conceptes de descripció estrictament musical és superior en Burmeister quan en Kircher els conceptes de representació són força més nombrosos.

Figures melòdiques		Figures harmòniques	
Kircher	Burmeister	Kircher	Burmeister
Anaphora / repetitio	Anaphora	Noema	Noema
	Palilogia		Analepsis
Climax / Gradatio	Climax		Mimesis
Symploce / Complexus			Anadiplosis
Homoioptoton			Anaploce
	Hyperbole		Auxesis
	Hypobole	Commisura / Symblema* <sup>255</sup>	Symblema
		Parrhesia	Parrhesia
		Syncopatio*	Syncopa /Synæresis
			Congeries /Synathroismus
			Faux bourdon
			Pleonasmus
		Paragoge	Paragoge

Figures contrapuntístiques		Figures de representació - <i>Hypotiposis</i>	
Kircher	Burmeister	Kircher	Burmeister
Fuga totalis*	Fuga imaginaria	Prosopopeia	Pathopoeia
Fuga partialis	Fuga realis	Antitheton	
	Parebole (interjectio)	Anabasis	
	Metalepsis	Catabasis	
	Hypallage	Circulatio	
	Apocope	Fuga (alio sensu) <sup>256</sup>	
		Homoiosis / Assimilatio	Hypotiposis

Silenci	
Kircher	Burmeister
Aposiopesis	Aposiopesis
Pausa	
Suspiratio	
Abruptio	

A partir d'aquest exercici comparatiu, com també del coneixement i anàlisi de les descripcions de figures realitzades pels dos musicògrafs de referència, és quan m'he decidit a reprendre el llistat i oferir una descripció més sintètica que em servís per resoldre algunes ambigüitats, polisèmies i sinonímies, a més d'acabar de justificar la meua tria organitzativa sobre la qual s'ha realitzat la meua anàlisi retòrica dels motets de Reig.

<sup>255</sup> Marcades amb un asterisc les *figurae principales* de Kircher

<sup>256</sup> Tot i que Kircher contempla el moviment fugat com a figura *hypotiposis*, el terme *alio sensu* el devem a T. B. Janovka. Vegeu BARTEL. *op. cit.* p. 110

## 1- Figures melòdiques

- a. *Anaphora*: Repetició melòdica en general. És un terme polisèmic i difícil d'acotar. Pot comprendre diferents aspectes del que entenem com a repetició: un baix obstinat o un motiu repetit de manera general. En determinats contextos fins la imitació fugada pot ser associada a l'*anaphora*. L'adopto en el seu sentit menys estricte.
- b. *Palilogia*: Estretament relacionada amb l'*anaphora* pot ser entesa de manera més restrictiva en el sentit que defineix una repetició literal en una mateixa veu.
- c. *Climax* o *gradatio*: repetició seqüencial d'una passatge per graus conjunts ascendents o descendents.
- d. *Symploce* o *complexio*: Tot i l'obscuritat de la definició de Kircher les que n'ofereixen Nucius i Thuringus<sup>257</sup>, com també els tractadistes moderns, ens permeten definir-la com a període que repeteix a la seva conclusió la frase musical que havia sonat al seu inici.
- e. *Homoioptoton*: Consisteix en passatges diferenciats que repeteixen el mateix final. Un cas evident de polisèmia si considerem que Kircher amb el mateix terme defineix una tipologia d'*aposiopesis*.
- f. *Hyperbole* / *Hypobole*: transgressió superior o inferior, respectivament, de l'àmbit normal de la veu.

## 2- Figures harmòniques

- a. *Noema*: Passatge homofònic enmig d'un context contrapuntístic, seria la seva descripció més habitual.<sup>258</sup> Crec convenient una visió més àmplia a la vista dels processos estructurals dels motets de Reig, on es poden distingir segments i seqüències harmòniques que poden arribar a configurar períodes o subseccions senceres que no es poden valorar estrictament com a contextos contrapuntístics. Aquests segments perfectament distingibles els considero igualment com a *noema*. De la mateixa manera que, en la línia de Buelow, considero les següents figures com a especificacions d'aquesta figura:
  - i. *Analepsis*: repetició literal d'un *noema*.
  - ii. *Mimesis*: repetició de *noema* a diferents altures.
  - iii. *Anadiplosis*: doble mimesis.

---

<sup>257</sup> BARTEL, p. 228

<sup>258</sup> BARTEL, p. 339-42. Tot i la consideració que li donen Burmeister o Thuringus de període plaent i contrastat veig molt discutible la classificació que en fa Bartel com a una figura de representació.

- iv. *Anaploce*: concepte proper al de *mimesis* que emfasitza el joc policoral. Implica la repetició dialogada d'un *noema* entre dos cors. La precisió de Burmeister de la proximitat d'una clàusula ha fet considerar la possibilitat que la clàusula del primer *noema* hagi de ser coincident amb l'inici del segon<sup>259</sup>. Per a la meua anàlisi parteixo d'aquesta consideració.
- b. *Auxesis*: La definició que en dóna Burmeister és certament ambigua. L'entenc com un increment progressiu de la complexitat harmònica d'un període repetit, en un sentit equiparable al concepte modern de progressió harmònica.

Les figures que vénen a continuació, sense que mantinguin cap ordre subsidiari entre elles, com és el cas de les que he inclòs com a especificacions de *noema*, sí que es podrien considerar com a part integrant d'un subgrup que abasta les figures relacionades amb els processos de dissonància.

- c. *Commissura* o *symblema*: La seva descripció ens remet al concepte modern de nota de pas. Burmeister mateix posa en dubte el seu valor com a figura retòrica per la seva manca d'efecte sobre l'oient. Remarco la distinció que en fa Kircher entre *directa* – dissonància a la part forta del temps – i *cadens* – dissonància a la part dèbil. Seran els exemples més destacats de la primera categoria que em limitaré a assenyalar.
- d. *Parrhesia*: Dissonància esdevinguda a conseqüència del moviment de les veus, falsa relació.
- e. *Syncopatio* o *synaeresis*: Suspensió, síncopa, dissonància preparada sobre temps fort.
- f. *Congeries* o *synathroismos*: Successió per moviment paral·lel, ascendent o descendent, d'acords de tercera i de sexta alternativament.
- g. *Faux bordon*: Successió per moviment paral·lel a tres veus de tercers i quarts.
- h. *Pleonasmus*: Efusió d'abundància harmònica durant una cadència on es combinen el *symblema* i la *syncopatio*.
- i. *Paragoge* o *supplementum*: cadència final o coda construïda sobre un pedal.

### 3- Figures contrapuntístiques o de fuga.

---

<sup>259</sup> SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «El embellecimiento retórico en el *Officium defunctorum* de Tomás de Victoria» a *Revista de Musicología*. XXXV, n. 12, 2012



Dins de l'ampli i complex terme de fuga, en les descripcions de Burmeister i Kircher, ens cal distingir entre dos tipus de fuga que, simplificant, podríem anomenar fuga o cànon estrictes i moviment imitatiu lliure. Atès que en Burmeister aquesta distinció es fa a través d'una terminologia que als nostres ulls resulta confosa, puix que la *fuga imaginaria* es correspon amb la imitació estricta i la *realis* viceversa<sup>260</sup>, prefereixo emprar els termes de Kircher de *fuga totalis* per al cànon estricte i *fuga partialis* per al contrapunt lliure. Dins d'aquesta categoria o figura Burmeister distingeix els següents procediments:

- a. *Parembolè*: veu suplementària que omple l'harmonia paral·lelament a les veus pròpies de la fuga.
- b. *Metalepsis*: Fuga amb dos subjectes.
- c. *Hypallage*: Imitació per inversió o moviment contrari.
- d. *Apocope*: Imitació fugada en la qual el subjecte no és completat.

#### 4- Figures de silenci

- a. *Aposiopesis*: Pausa general.
- b. *Pausa*: La definició que ens n'ofereix Kircher resulta poc clara. Sóc partidari d'interpretar-la com el silenci que tenen les veus –el *tacet*– quan és una de sola la que intervé.
- c. *Suspiratio*: Susceptible de pertànyer també a la categoria de les figures de representació, és figuració del sospir mitjançant la pausa musical.
- d. *Abruptio*: silenci general inesperat.

#### 5- Figures de representació (*Hypotiposis*)

- a. *Prosopopeia*: Passatge ornat amb afectes com poden ser:
  - i. *Anàbasi*: Moviment melòdic ascendent.
  - ii. *Catabasi*: Moviment melòdic descendent.
  - iii. *Kyklosis* o bé *circulatio*: Aparença de moviment circular o ondulant.
  - iv. *Homoiosis*. Representació musical de la imatge que ofereix el text.
- b. *Antitheton*: Expressió musical d'afectes contraposats.
- c. *Fuga (alio sensu)*: passatge que empra la fuga per expressar imatges de fugida o persecució.

---

<sup>260</sup> Vegeu BARTEL, p. 278-9

TERCERA PART

ANÀLISI



## 9. ANÀLISI

- Les anàlisis es presenten segons l'esquema descrit a la introducció.
- Els motets han estat agrupats per la seva modalitat. Abans del títol, entre claudàtors, hi consta el seu número ordinal dins del manuscrit que és el mateix que he mantingut a l'edició.
- Els dos motets corresponents a la seqüència de Corpus que resten incomplets en mancar-los el Cantus del Cor II (*In hac mensa* i *Docti sacris*) han estat obviats d'aquesta anàlisi per mor d'aquesta mateixa mancança.
- En els motets escrits per claus altes s'hi fa constar aquesta eventualitat i també la tessitura un cop efectuat el prescriptiu transport que és com apareixen transcrits les obres.
- Les clàusules llistades consten amb les seves característiques formals llevat d'aquells casos d'irregularitats com poden ser les clàusules plagals que no s'ajusten exactament a la tipologia descrita en els tractats teòrics o bé clàusules simples que en no estar guarnides amb síncopa no tenen qualificatiu rítmic.

### 9.1. MOTETS DE PRIMER TO

#### 9.1.1. [1] Tota pulchra

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Primer to [Re menor].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2]

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs1/2, A, B; II Cor: Cs1/2, A, B - Org  
Escriptura de les parts vocals en claus altes.

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 1

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus I	Cantus II	Altus	Bassus	Cantus I	Cantus II	Altus	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Sol 2a	Do 2a	Fa 3a	Sol 2a	Sol 2a	Do 2a	Fa 3a	Do 3a/Fa 4a
<b>Àmbits</b>	f' - g''	f' - g''	d' - c''	B - d'	g' - g''	f' - g''	d' - c''	B - d'	
<sup>261</sup>	c' - d''	c' - d''	a - g'	F - a	d' - d''	c' - d''	a - g'	F - a	F - f'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura:

<sup>261</sup> Consten a la fila inferior els àmbits transportats com apareixen a la transcripció.

Es mostra una estructura articulada al voltant de la clàusula final en Re. És a dir, l'aparició d'aquesta tipologia de clàusula sobre la fonamental és la que marca el final de cada una de les seccions que conformen el motet. Entre aquestes seccions cal distingir dues textures principals ben diferenciades: d'una banda l'escriptura imitativa i de l'altra l'homòfona amb episodis a quatre veus, tant del primer com del segon cor, i altres a vuit veus amb importants aparicions d'escriptura concertada a dos cors. Normalment aquestes seccions es clouen amb intervencions a *tutti*, com a petits clímax, i es corresponen amb l'estructura textual del motet. Segons aquest principi, doncs, es dedueix la següent estructura:

Taula 2

Secció		Compassos	Textura	Clàusula					To
A	a.1	1 - 8	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	[Crom.]	Final	Re
	a.2	9 - 27	Homofònica	Perf.	Sim.	-	Crom.	Final	Re
B		27 - 44	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
C	c.1	45 - 56	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Fa
	c.2	57 - 70		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
D		71 - 93	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
E	e.1	94 - 107	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
	e.2	108 - 112	Imitativa	-	-	-	-	Final	Re

## 2. Gramàtica compositiva

A. Escripura imitativa amb resposta a la quinta a càrrec del primer cor. El cap del subjecte, petit gir melòdic de tercera sobre la fonamental, funciona com a cèl·lula melòdica i rítmica generatriu de tot el motet. En el tractament melòdic del subjecte, el retorn a la fonamental que forma el seu conseqüent, consisteix en un gir de tercera descendent proper a l'entonació o *sæculorum* pròpia del mode. Als c. 1-2 i 4-5 harmònicament s'hi detecten encadenaments de fonamentals de fins a tres quintes consecutives, de Mi a Sol.

B. Segona subsecció: Entrada en homofonia, tot i que ho fa sobre el subjecte ja anunciat prèviament, ara directament harmonitzat a quatre veus. Contrastat diàleg entre els dos cors que s'inicia immediatament i que culmina al c. 27. Cal fer notar el treball temàtic de Reig: per exemple als c. 11 i 12 el joc de diàleg entre els dos cors es fa en base al cap del subjecte que no arriba a ser completat amb el seu conseqüent fins a la tercera repetició. A partir del c. 10 les intervencions de cada cor es faran en base a petites clàusules que ens porten a La, Do i Sol per tornar a Re.

C. Coherent amb l'estructura del text s'inicia una nova secció amb un caràcter molt similar a l'anterior de cors partits i en diàleg que de manera acumulativa culmina al c. 44 sobre una clàusula novament en Re. En la preparació d'aquesta clàusula hi ha un joc rítmic entre les veus on es desenvolupen estructures similars, derivades del subjecte inicial, en relació d'augmentació. Això es pot veure entre el primer *cantus* del primer cor i el segon *cantus* del segon cor.

D. Una tercera secció es desenvolupa entre els compassos 45 i 70 que, per mor de raons semàntiques com més endavant detallaré, a la meitat del seu recorregut sofreix una dilatació rítmica alhora que es decanta breument cap a Fa com palesa el procés cadencial del c. 56. Tot i així es clou amb el retorn al to fonamental (c. 70).

E. En la quarta secció es detecta un major moviment harmònic ensems que els valors de les notes semblen definitivament augmentats. Cal destacar que tot el fragment es desenvolupa en tres únics episodis a quatre veus en els quals s'alternen els cors amb una relaxació del llenguatge concertat sense arribar mai a la plenitud de vuit veus. El ritme sembla alentir-se en preparació dels valors llargs que trobem a partir del c. 52, de la mateixa manera que es desenvolupen enllaços harmònics en successió de fonamentals a distància de quinta, bé sigui en sentit descendent (c.51-53) o ascendent (c. 66-68), a la conclusió del període.

F. A la cinquena i darrera secció es reitera el vers ja declamat en el segment anterior del motet. Representa l'apoteosi sonora final, i de fet la culminació de la secció anterior, amb la presència constant de les vuit veus. A nivell harmònic es referma el to fonamental: clàusules en La (c. 99) i en Re (c. 107) que dóna entrada a un tram conclusiu, gairebé una coda, amb una dilatada caiguda sobre Sol que conforma la cadència plagal conclusiva a Re. El fragment reitera la presència de cèl·lules melòdiques que, definitivament per augmentació, ens remeten al subjecte inicial (p.e. cantus primer cor al c. 99 - 101)

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Com no pot ser d'altra manera l'estructura retòrica de la peça està íntimament lligada a la mateixa estructura compositiva. Dels elements que tradicionalment componen l'estructura del discurs retòric en podria proposar la distribució que apareix en el quadre següent:

Taula 3

Secció	Subsecció	Compassos
Exordium	Captatio benevolentia	1 - 8
	Partitio	9 - 27
Medium	Narratio	27 - 44
	Propositio	45 - 70
	Confutatio	71 - 93
	Confirmatio	94 - 107
Finis	Peroratio	108 - 112

Cal reconèixer que en determinats casos l'adequació de l'esquema musical a l'estructura tradicional de la *dispositio* pot ser una mica forçada. És per això que en la majoria dels casos proposaré únicament l'estructura tripartida de seccions.

#### 3.2. Elocutio

A l'*exordium* es reclama l'atenció de l'oient (*Captatio benevolentia*) amb un llenguatge altament respectuós amb la tradició com és l'escriptura imitativa per,

seguidament, passar a presentar el que serà la resta del discurs i els seus arguments, el que la tractadística acostuma anomenar *partitio*. En aquesta segona subsecció, un *noema* respecte l'anterior, trobem estructures de repetició que seran comunes al llarg del motet amb aplicació de diferents recursos com ara la repetició exacta (*analepsis*) o bé repeticions alterades (*mimesis*). Així, la repetició emfàtica exacta del c. 11 del primer cor en el c. 12 del segon no deixa de ser l'*analepsis* citada o potser encara més propi de l'escriptura policoral un *anaploce*, aquesta mateixa insistència amb el moviment semicircular o ondulant del cap del subjecte que, tot i que variat en la seva tessitura, apareix per tercer cop a c. 13 per fer-ne exposició completa.

La *narratio* en la seva definició ve a ser una presentació dels fets que ja havia anunciat la *partitio*. Estructuralment és una secció molt lligada a l'anterior amb procediments de repetició i variació molt similars.

Convenint que la *propositio* és on es desenvolupa la tesi principal del discurs assenyalaré que en aquesta secció és on s'explicita la devoció mariana del motet en un sentit deprecatiu. Això es fa evident quan el text diu: «*O Maria, Virgo prudentissima, mater clementissima, ora pro nobis....*». Aquest sentit s'expressa en una dilatació rítmica evident i una harmonia estabilitzada al voltant dels salts de quinta en les seves fonamentals. Especialment notori sobre el nom de Maria on, per mor de donar una mica de moviment dins l'estaticisme creat, realitza un moviment semicircular, *circulatio*, (c. 54, 68) en alguna de les veus. De la mateixa manera els cors dialoguen en un joc tipus lletania que reforça aquest sentit deprecatiu i ajuda a guarnir el sentit del text. En les dues vegades que apareix la paraula «*peccatorum*» la similitud melòdica en les primeres veus respectives es pot considerar una figura pròxima a l'*homioptoton*. «*O Maria*» és cantat amb gran plenitud per les vuit veus que, desenvolupant una *hipotiposis homioiosis*, passen a ser quatre en expressió d'humilitat a «*Virgo prudentissima*».

Encara que la següent secció té un tractament paral·lel a la *propositio* quant al recorregut harmònic que també passa per Fa no hi trobem cap secció a vuit veus i hi apareix un nou element textual i de contingut en la figura de «*Dominum Jesum Christum*» amb un tractament musical-semàntic similar el de Maria. L'equiparo doncs a la *confutatio*.

Acaba el motet en un gran ple per a la *confirmatio* on es reitera la idea anterior. Tots i cada un dels *noemes* que conformen la frase «*Intercede pro nobis...*», des de la *confutatio* fins ara, esdevenen per *mimesi* ara en una gran realització a vuit veus.

Tanca el motet un retorn a l'escriptura imitativa sobre la paraula «*Alleluia*». El seu caràcter conclusiu i contrastat ens permeten considerar-lo com una *peroratio*. La seva figura seria la *fuga partialis* atès que no desenvolupa de manera canònica però sí que es fonamenta en repeticions tipus *anaphora* que en la seva

acumulació de notes de pas i retards bé es pot considerar com a *pleonasmus* amb un curt episodi, c. 109 a 111, de *paragoge*.

## [20] Deus qui glorificantes

### I. Elements compositius externs

#### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Primer to [Re menor].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2]

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: C, A, T, B – Org

#### 2. Claus i àmbits:

Taula 4

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	a - d''	a - a'	d - e'	F - a	d' - d''	g - g'	d - d'	F - h	F - h

### III. Elements compositius interns

#### 1. Estructura

Taula 5

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
A	1 - 28	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re	
B	29 - 41	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re	
C	c.1 42 - 47 47-51	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Fa	
			Imp.	Simp.	-	Crom.	Intermèdia	La	
D	c.2 51 - 58	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re	
	d.1 58 - 68	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Do	
	d.2 68 - 80	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Diat.	Final	Re	
E	d.3 80 - 95	Mixta	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re	
	e.1 96-111	Homofònica	Imp.	Fig.	Menor	Diat.	Final	Re	
	e.2 96 - 116	Mixta	Imp.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re	

#### 2. Gramàtica compositiva

A. Primera secció imitativa, cànon a la quarta inferior entre Cantus i Altus, en estructura de *bicinium*. Després d'un procés cadencial al c. 12 - 13 es repeteix el cànon entre Tenor i Bassus mentre que les altres dues veus acompanyen amb un aparent inici de nou cànon a la quarta. Presència d'acords de sèptima de dominant amb la sensible al baix (c. 21 i 24).

B. Segona secció d'escriptura concertada i homòfona a vuit veus. S'observa una sèrie de fins a cinc quintes en menys (de Mi a Fa) del c. 32 al 36. Breu pas per la zona de Fa amb ràpid retorn a Re.



C. Secció contrastada de l'anterior per ampliació rítmica. Tiple primer cor canta figuració melòdica inspirada en la secció central del *sæculorum* (c. 42 - 47), amb harmonització que reprèn la successió de quintes (de Re a Si bemoll). També la segona entrada de Tiple als compassos 51 - 53 es fa amb base al *sæculorum* que, alhora, serveix de motiu per al joc imitatiu a vuit veus que es desenvolupa fins a la fi del passatge (c. 51-58).

D. Represa de l'estil concertat amb petites cèl·lules d'escriptura contrapuntística. Allunyament de Re a partir del c. 63, es deriva cap a Do i Fa, amb una seqüència harmònica de successió de fonamentals (c. 73-76) igual que la de la secció B. Destacable el passatge final (c. 87-95) construït sobre un motiu melòdic de quinta descendent gairebé idèntic al del c. 51 amb el qual crea un joc d'imitacions que desemboca en una cadència de hexacordal amb falsa relació simultània (*punto intenso contra remiso*).

E. Bateria de diàlegs àgils i dinàmics entre els dos cors on es torna a produir una concatenació de quintes ascendents (Fa, Do Sol, Re, La,) als c. 100 - 104. Previ a la darrera clàusula, descans sobre la final Re al c. 111. Acabament de gran plenitud en tutti sobre una reiterada cadència plagal.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 6

SECCIONS		SUBSECCIÓ	COMPASSOS
Exordium	Exordium	Captatio benevolentia	1 - 28
		Partitio	
Medium	Narratio		29 - 41
	Propositio		42 - 58
	Confutatio		58 - 80
	Confirmatio		80 - 95
Finis	Peroratio		96 - 116

#### 3.2. Elocutio

L'*exordium* apareix de nou dividit en dues parts contrastants. A la primera, equiparable amb la *captio benevolentia* i en forma de cànon, hi apareix una *circulatio* al voltant de la penúltima nota del tema (c. 9 i 11) en el que bé podria ser una il·lustració del sentit d'anada i tornada de la frase inicial del text: «Déu, que glorifiques els que et glorifiquen...». La presència d'un nou motiu imitatiu diferenciat, tot i que molt proper a l'inicial, ens remet a la figura de *metalepsis*.

La secció central s'inicia de forma contrastada, amb un diàleg vívid i ràpid entre els dos cors, això conformaria un *noema*, que executa les habituals estructures dialogades concertants tot i que no s'hi detecta cap figura concreta de repetició tot i que la successió de quintes pot apropar-nos a la figura de l'*auxesis* entesa com a un procés acumulatiu.

La presència d'un text deprecatiu (*concede propitius*, c. 42) s'expressa mitjançant l'augmentació rítmica (*hypotiposis homoiosis*) i, a la tercera reiteració, és accentuat mitjançant una *catabasis* que, a més, es desenvolupa fins a tancar aquesta secció

amb recuperació de la textura imitativa propera al principi de repetició o *anaphora*.

Contrastant amb aquest darrer passatge entrem de nou en un context joiós remarcant pel joc d'*anabasis* sobre les paraules *beati* i *confessoris*. Els blocs homofònics, o *noema*, s'estructuren altre cop al voltant d'una successió de quintes (c. 60-63, 73-75).

Sobre un joc melòdic de *catabasis* amb repeticions en forma d'*anaphora* a la conclusió de la *confirmatio* quan s'implora la protecció dels sants, refermat aquest prec amb la forta dissonància, una *parrhesia*, de la cadència del c. 93 – clàusula de «*punto intenso contra remiso*» – que tal vegada es pot considerar com una intensificació de la forma verbal *sentiamus*.

Acaba el motet amb un devesall exultant d'al·leluies on trobem un bon repertori de figures de repetició emfàtica, del c. 96 a 99 sota la forma d'*anadiplosis* i *anaploce*, que amb una estructura harmònica de progressió ascendent de quintes insisteixen en l'*auxesis* que li confereixen aquest imatge final d'eufòria. També es detecta *mimesis*, c. 104-107. Aquesta secció es tanca al c.111 que després del repòs sobre la final Re dóna entrada a l'habitual *peroratio* emfasitzada gràcies al recurs del *pleonasmus*.

### 9.1.2. [25] Lauda Sion - Prima pars

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Primer to [Re menor].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2] i proporció major [3/1]

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs1/2, A, B; II Cor: Cs, A, T, B – Org

Espectura de les parts vocals en claus altes.

##### 2. Claus i àmbits

Taula 7

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus I	Cantus I	Altus	Tenor	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Sol 2a	Do 2a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Fa 3a	Do 3a / Fa 4a
<b>Àmbits</b>	g' - g''	g' - g''	c' - c''	c - e'	g' - f''	d' - c''	g - g'	B - c	
	d' - d''	d' - d''	g - g'	G - b	d' - c''	a - g'	d - d'	F - g	F - g'

## II. Elements compositius interns:

### 1. Estructura:

Taula 8

Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To	
			Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Int.		
A	a.1	1 - 18	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Int.	La
	a.2	19 - 30		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
B	b.1	31 - 36	Homofònica	Perf.	Simp.	-	Crom.	Final	Re
	b.2	36 - 58	Mixta	Imperf.	Fig.	Menor	Diat.	Final	Re
C	58 - 80	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re	
D	80 - 97	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re	
E	98 - 108	Homofònica	Perf.	Fig.	Major	Crom.	Final	Re	

### 2. Gramàtica compositiva

A. Primera secció imitativa. Cànon a la quinta superior entre Altus i Cantus I del primer cor amb entrada en estret. Al c. 9 entra el Tenor i repeteix el cànon amb el Cantus II. El subjecte és de creació lliure però cal constatar que la baixada de quarta sobre *Salvatorem* sembla remetre'ns al cant pla que fa el mateix moviment en aquesta paraula:

Exemple 1a



Exemple 1b

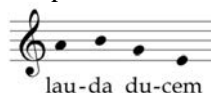


Al c. 19 intervé el segon cor amb un nou cànon, menys estricte que l'anterior, construït, aquest de manera explícita, sobre una cita de les quatre primeres notes del tema gregorià en aquesta segona frase:

Exemple 2a



Exemple 2b



B. Una secció de sis compassos de caire concertat on els dos cors dialoguen amb el text *in hymnis*, amb reiteració del moviment de cadència plagal sobre Re, introdueix un nou episodi imitatiu amb un tercer nou subjecte, aparentment derivat del primer del motet. L'entrada és a càrrec del Baix del Cor II mentre que la resposta a l'uníson i simultània de l'Altus sembla iniciar el mateix tema per disminució. Al c. 43 el Cor I repeteix el procediment alterant el cap del

subjecte i amb la resposta a la quinta. A partir del c. 51 el mateix tema apareix tractat homofònicament a vuit veus.

C. L'inici de la segona estrofa del text de la seqüència de Corpus coincideix amb una nova secció. De caràcter més concertat que les anteriors amb petites intervencions imitatives (c. 67 - 68).

D. La tercera estrofa té un tractament molt similar a l'anterior.

E. Secció en ritme ternari de proporció major. Bateria de diàlegs ràpids plenament homofònics. Tancament amb hemiòlia.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 9

SECCIONS		COMPASSOS
Exordium	Exordium	1 - 30
Medium	Narratio	31 - 36
	Propositio	36 - 58
	Confutatio	58 - 80
Finis	Confirmatio	80 - 97
	Peroratio	98 - 108

#### 3.2. Elocutio

Com ja he assenyalat en l'anàlisi formal, el tema del cànon d'aquesta primera secció, l'*exordium*, té certs elements que ens remetent al tema gregorià. Cal fer notar que prèviament a la baixada de quarta assenyalada, de Do a Sol, hi ha una petita ampliació amb forma de *gradatio* o *climax*, que n'emfatitza el caràcter i crea uns punts de dissonància, segones i sèptimes, que donen impuls al diàleg imitatiu entre les dues veus.

L'inici de la segona secció, pel seu contrast representa un *noema* que desenvolupa diferents recursos mimètics: l'expressió *in hymnis* es converteix en l'eix del passatge amb les seves vehements repeticions. Concretament, en tractar-se d'una repetició literal melòdica i harmònica, les dues primeres conformen una *analepsis* (c. 31-34) i la tercera una simple *mimesis* (c. 35-36). Segueixen dos fragments d'escriptura imitativa on s'hi fa present la *parembole* en forma de disminució del subjecte (c. 36 i 45). El subjecte del segon derivat directament del cromatisme de l'*analepsis* anterior. Es resol en un nou *noema* de referment amb *anaphora* i *palilogia* de la cèl·lula cromàtica que l'ha caracteritzat (c. 52-58) que, per altra banda, permet l'aparició d'una forta dissonància al c. 55 que bé es pot qualificar de *parrhesia*.

Les dues següents seccions, que es corresponen respectivament a la segona i tercera estrofes de la seqüència, desenvolupen diàlegs concertats entre els dos cors amb petites intervencions en forma de *mimesis*. La successió alternada d'acords fonamentals i de primera inversió als c. 68-70 formen *congeries*.

Es clou el motet amb una secció de ràpides bateries presidides de nou per seccions mimètiques en *anaploce*.

## 9.2. MOTETS DE SEGON TO

### 9.2.1. [2] Sancta Maria

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Segon to [Sol menor].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2] i proporció major [3/1]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A,T, B – Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 10

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	e' - eb''	g - g'	f - f'	F - b	e' - eb''	g - g'	f - f'	F - b	F - b

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura:

Taula 11

	Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To
				Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	
A	a.1	1 - 11	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
B	b.1	12 - 22	Homofònica	Perf.	Simp.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	b.2	23 - 34	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
C	c.1	35 - 46	Mixta	Perf.	Simp.	-	Crom.	Pas	Fa
	c.2	47 - 67	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
D		68 - 77	Homofònica	-	-	-	-	Interm.	Re
E	e.1	77 - 91	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	e.2	91 - 96	Mixta	Impf.	Fig	Menor	Crom.	Final	Sol

##### 2. Gramàtica compositiva:

Motet d'escriptura molt més homofònica que els analitzats fins ara. No consta de cap secció plenament contrapuntística, tan sols alguns petits elements imitatius en la seva secció central. No hi ha tampoc, per tant, cap tractament temàtic massa definit. Tota la composició s'articula al voltant dels efectes estereofònics i repetitius que li permet la recurrència rítmica i melòdica aplicada a la paraula *succurre* que de manera il·lativa, i conferint-li un caràcter proper a la lletania, enllaça les diferents invocacions adreçades a la Mare de Déu.

Totes les seccions es tanquen amb una clàusula sobre la Final excepte la de la secció c.1 que és una clàusula de pas.

Cal destacar la secció escrita en proporció ternària major que no es correspon amb el final de l'obra com és d'habitud. Un passatge a vuit veus plenes on, a nivell formal, es distingeix clarament la concatenació simètrica de quintes en estat fonamental sobre la que està construïda: partint de Re arriba fins a Si bemoll des d'on es reprèn el retorn a Re després del recorregut en un moviment de caire especular. Aquest retorn ens introdueix a la darrera secció del motet on retrobem el compàs binari i l'escriptura de contrast concertat.

Amb la darrera clàusula hi veiem un bell exemple de procés cadencial plagal descrit a l'epígraf corresponent: després d'un repòs sobre la final gràcies al moviment V-I, es desenvolupa un període de només cinc compassos a tall de prolongació, on es reafirma el to amb el moviment IV-I. També cal fer esment de l'aparició del sisè grau rebaixat, Mi bemoll, que a unes orelles modernes ens decanta cap a la tonalitat de Sol menor.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 12

SECCIONS		COMPASSOS
Exordium	Exordium	1 - 11
Medium	Narratio	12 - 34
	Propositio	35 - 67
	Confutatio	68 - 76
Finis	Confirmatio	77 - 91
	Peroratio	92 - 96

#### 3.2. Elocutio

S'obre la composició amb una cita de la *Salve Regina* en el Bassus, una manera d'exercir la *captatio benevolentia* amb la invocació directa a la Verge. Ràpidament apareixen les figures de diàleg concertat entre els dos cors amb estructures de repetició com *mimesis* i *analepsis* (c. 8) que serà reiterada al llarg de tota la composició sobre els mots *succurre* (c. 19-20, 31-32, 54-53) i *quicumque* (76-77 i 83-84), amb correcta distribució prosòdica. Igualment hi ha un ús de la *catabasis* a manera d'*hypotiposis* de l'expressió *succurre miseris* (c. 19-21, 32-34). Així mateix aquest prec insistent (*succurre, succurre, succurre...*) expressat anafòricament també pren la forma d'una *gradatio* (c. 54-56). Igualment es detecten breus cèl·lules amb repeticions que no arriben a desenvolupar-se imitativament i que englobo en la consideració més àmplia d'*anaphora* (c. 35-37, 40-42, 50-53).

El treball de contrast expressiu que aplica Reig en aquest motet es realitza amb l'augmentació rítmica quan el text pren un caire més deprecatiu (*juva pusillamines, ora pro populo, intercede pro devoto femineo sexu*) i les interrupcions que hi exerceixen els blocs concertants.

Pel seu fort contrast rítmic, d'escriptura i claredat harmònica, la secció en compàs de proporció actua a manera de *confutatio*. Ja n'he assenyalat la

preminent successió quintes que equiparo a l'*auxesis*, així mateix l'entrada retardada del Cor II contribueix a l'efecte multiplicador que sembla demanar el text quan diu *sentiant omnes*.

Com a *confirmatio* es reprèn l'escriptura de cors partits amb les *anaploques* i *analepsis* ja assenyalades que, tot i funcionar exactament de la manera descrita, ara ho fan amb la paraula *quicumque* d'idèntica mètrica que l'anterior. Clou el motet a manera de *peroratio*, com molt sovint fa Reig, amb un dilatat procés cadencial amb recurs al *pleonasmus*.

## 9.2.2. [18] O doctor optime

### I. Elements compositius externs

#### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Segon to [Sol menor].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2].

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A,T, B – Org

#### 2. Claus i àmbits:

Taula 13

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	d' - e''b	g - g'	d - e'	F - b	d' - e''b	a - g'	d - e'b	G - b	G - b

### II. Elements compositius interns

#### 1. Estructura

Taula 14

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
A	a.1	1 - 18	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	a.2	19 - 38	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
B		39 - 52	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
C		52 - 68	Homofònica	Perf.	Simp.	Mínima	Crom.	Final	Sol
D		68 - 93	Homofònica	Imp				Final	Sol
E	e.1	94 - 103	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	e.2	103-108	Mixta	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol

#### 2. Gramàtica compositiva

Obertura del motet a càrrec del primer cor. Llenguatge imitatiu amb dos cànons a l'uníson sobre el mateix tema primer en to de Sol (Cantus - Tenor) i després a la quarta baixa, en Re (Altus - Bassus).

Després d'aquesta introducció adopta el llenguatge homofònic que ja no s'abandona. Les seccions se succeeixen amb l'habitual joc concertat entre els dos cors que ara actuen per separat, ara es centren en el joc de preguntes i respostes o bé clouen seccions en plens de vuit veus que normalment coincideixen en una



reiteració textual que clou cada una d'aquestes seccions coincidents amb les seccions fraseològiques. En el joc dels petits hemistiquis reiteratius hi podem detectar successions de fonamentals en quintes (c. 47-49) com també la presència de l'acord de sèptima de dominant en primera inversió: c. 16.

Cal destacar l'estabilitat tonal de la peça, les clàusules estructurals de la qual són totes sobre final, Sol, llevat de la del c. 23 que no deixa de ser una clàusula truncada que hauria resolt sobre igualment sobre Sol.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 15

SECCIONS		COMPASSOS
Exordium	Exordium	1-23
Medium	Narratio	19-38
	Propositio	39-52
	Confutatio	52-68
Finis	Confirmatio	68-93
	Peroratio	94-108

#### 3.2. Elocutio

Al motiu del cànon inicial convé assenyalar l'*anàbasi* melòdica (c. 5-7, 8-10, 11-13 i 14-16) com manera d'emfatitzar el vocatiu que inicia el text. El mateix sentit admiratiu té la pausa general del c. 24, que si bé en termes genèrics és una *aposiopesis*, el trencament al qual sotmet la clàusula de Sol en ometre'n la resolució, ens el determina com a una *abruptio* que dóna el relleu final i solemne al següent *tutti* sobre la primera frase vocativa del motet que resol en un ple de vuit veus en *pleonasmus* el motiu inicial del qual reapareix al primer tiple en tancar la secció de forma que crea un *symploce*, c. 36-38.

Reig recorre a l'augmentació rítmica i a figuracions melismàtiques per tal d'assenyalar el nom del sant doctor del qual pogués celebrar-se la festivitat (c. 39-43). I, encara que melòdicament no es pot parlar pròpiament d'una *gradatio*, sí que la successió seriada en quintes de les fonamentals aplicada a la reiteració textual d'un mot, *beate*, confereix al fragment un alè de creixement gradual (c. 47-49) que assimilo a l'*auxesis*.

Igualment cal remarcar l'ús del *pleonasmus* per cloure alguna de les seccions (c. 89-93 i 105-107), precisament la darrera d'aquestes seccions que he qualificat de *peroratio* torna a estar construït sobre un mot curt, *al·leluia*, que li permet una escriptura de repetició anafòrica encara que les repeticions mai no siguin literals ans sempre aproximades i amb lleus variacions entre elles i que li confereixen un gran dinamisme i on és destacable de nou l'esquema basat en una progressió creixent de quintes fonamentals sota un baix que discorre en «cascada» de graus

conjunts i que resol la solució de continuïtat per mitjà de salts d'octava. Li assigno igualment la consideració d'*auxesis*.

### 9.2.3. [19] *Intercessio nos quæsumus*

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Segon to [Sol menor].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2].

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A,T, B - Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 16

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	d' - e''b	a - g'	d - f'	F - a	f' - e''b	f - a'	d - d'	F - b	F - b

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 17

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
A	1 - 31	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol	
B	b.1	31 - 49	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	b.2	49 - 54	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Si b
	b.3	54 - 60	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
C	c.1	60 - 78	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Fa
	c.2	78 - 93	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	c.3	93 - 101	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Intermitja	Re
	c.4	101 - 110	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	c.5	110 - 123	Imitativa	Imp	-	-	-	Final	Sol
D	d.1	124 - 133	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Intermitja	Re
	d.2	133-140	Mixta	Imp	-	-	-	Final	Sol

##### 2. Gramàtica compositiva

Estructuralment es poden distingir tres grans àrees directament relacionades amb l'estructura textual:

- La primera es correspon amb els trenta-un compassos del cànon introductor i amb entrada en estret a càrrec del primer cor que posen música al primer període textual: *Intercessio nos, quæsumus Domine*. El perfil melòdic introdueix un gir sobre la sensible (c. 6 i 7) que compassos més tard genera la presència d'acords amb sensible al baix (c. 14, 21 i 27). Cal cridar l'atenció sobre el salt de quarta disminuïda del c. 16-17. Morfològicament ja ha estat descrit

com a clàusula imperfecte o evitada tot i que també se li ha de reconèixer el seu valor melòdic estretament lligat a qüestions semàntiques.

- La segona part està construïda en base a la textura homofònica tot i alguna petita secció imitativa (c. 54-60) que precisament clou una de les subseccions. En aquesta gran àrea descrita, les intervencions alternes d'ambdós cors consisteixen en frases llargues amb puntuals i culminants segments a vuit veus que confegeixen un relaxat diàleg lluny de les agitacions pròpies del llenguatge concertat. Cal assenyalar la presència de diverses seqüències de quintes (c. 42-45, 48-51, 96-99).

- Clou aquesta llarga secció un nou episodi imitatiu el motiu contrapuntístic del qual, una senzilla escala d'àmbit de quinta, es presenta com un joc de contraris o bé de miralls en desplegar-se tant de manera ascendent com en inversió descendent.

- La darrera subsecció es guarneix, ara sí, del dinamisme de l'escriptura concertada amb el ràpid joc d'ecos i imitacions de brevíssimes cèl·lules homofòniques entre els dos cors. Una clàusula intermèdia marca el pas a la darrera subsecció amb l'habitual desplegament solemne de les vuit veus.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 18

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 31
Medium	32 - 110
Finis	110 - 140

Com he indicat més amunt de l'estructura textual de motet se'n deriva una estructura tripartida que no es presta amb facilitat a ser adaptada al procés escolàstic de la *dispositio* retòrica. És per això que he optat per limitar-me a un esquema més simplificat tot fent-me ressò de la dificultat que a vegades hi ha en aquesta adequació i que, de fet, no es tracta d'un esquema formal preestablert amb seccions perfectament delimitades.<sup>262</sup>

#### 3.2. Elocutio

Quant a figures retòriques localitzables cal fer esment especial al recurs de la *hypotiposis*, això és el de la figura al·legòrica en relació al text musicat. Així doncs, cal remarcar el salt de quarta disminuïda del Cantus al c. 16-17 com referència al sentit deprecatiu del text *quaesumus Domine* – t'implorem Senyor – tant per la força expressiva del moviment melòdic com pel seu sentit ascendent: del pecador a l'ésser superior, Déu.

---

<sup>262</sup> LÓPEZ CANO, Rubén. *op. cit.* p. 78

En aquest mateix sentit és molt remarcable la darrera secció imitativa (c. 110-123) que dins de la mateixa categoria d'imitació al·legòrica construeix pròpiament una *fuga hypotiposis* amb recurs a l'*hypallage*: emparant-se en el significat d'*assequamur* – primera persona del plural present de subjuntiu del verb *assequor*: anar al darrera de, encalçar – crea una estructura fugada a imatge (*hypotiposis*) del bé perseguit universalment pels cristians sigui quina sigui la seva condició, d'aquí la presència del subjecte en les seves formes contràries o inverses (*hypallage*).

Remarco també com el nom del dedicatari del motet és tractat amb major profusió del melisma (c. 31-49) i com en la darrera secció, de fet una *peroratio*, que s'erigeix en *noema* pel contrast amb la secció anterior, reapareixen les figures de repetició anafòrica o mimètica molt similars al motet *O doctor optime*, encara que ara sí que s'hi detecten repeticions literals, *analepsis* (c. 124-130). Clou, com és habitual, amb una clàusula amplificada amb el recurs al *pleonasmus*.

#### 9.2.4. [26] Quem in sacrae mensa (Lauda Sion - secunda pars)

1. Elements compositius externs
  - 1.1. Esquema formal
    - 1.1.1. **Tonalitat:** Segon to [Sol menor].
    - 1.1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2].
    - 1.1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A,T, B – Org
    - 1.1.4. Claus i àmbits:

Taula 19

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	d' - e''b	f - g'	d - f'	F - b	d' - e''b	c' - a'	f - f'	F - b	F - b

2. Elements compositius interns
  - 2.1. Estructura i gramàtica compositiva:

Taula 20

Secció	Compassos	Textura	Clàusula				To	
A	a.1	1 - 21	Imitativa	Perf.	Fig.	Crom.	Final	Sol
	a.2	21 - 29	Imitativa	Perf.	Fig.	Crom.	Final	Sol
	a.3	29 - 37	Homofònica	Perf.	Fig.	Crom.	Final	Sol
B	b.1	37 - 48	Mixta	Perf.	Fig.	Crom.	Pas	Si b
	b.2	48 - 63	Mixta	Perf.	Fig.	Crom.	Final	Sol
C	c.1	63 - 81	Homofònica	Perf.	Fig.	Crom.	Mediació	Re
	c.2	81 - 90	Homofònica	Perf.	Fig.	Crom.	Final	Sol
D	d.1	91 - 99	Homofònica	Perf.	Fig.	Crom.	Final	Sol
	d.2	100 - 108	Homofònica	-	-	-	Final	Sol

Períodes musicals equivalents als períodes textuais. La quarta, cinquena i sisena estrofes de la seqüència *Lauda Sion* conformen aquesta segona part del cicle

compost per Reig i, per tant cada una d'elles conforma un període musical complet a més de l'Al·leluia final que constitueix un grup a banda. Així doncs, per coherència amb l'estructura textual he considerat que la primera part purament imitativa, que habitualment he valorat com a una part amb identitat pròpia, en aquest cas està integrada dins de la primera secció

A. El subjecte imitatiu pren com a model el cant pla corresponent a les estrofes tercera i quarta, i adapta la melodia gregoriana original en setè mode, que té el Si natural, al mode de Sol amb tercera menor com un simple canvi de mode. D'aquesta manera es pren la melodia original des de la quarta nota que coincideix amb la fonamental del to del motet, Sol, des d'on pronuncia un salt de quinta que s'adapta perfectament a les necessitats melòdiques del tema canònic que en el cas del Cantus del Cor I és enunciat dues vegades seguides sense gairebé solució de continuïtat entre elles. La segona d'aquestes cites (c. 16-21) amb el seu moviment melòdic cadencial sembla oferir-nos la cua del primer hemistiqui del cant pla absent a les anteriors cites.

Exemple 3a

15  
 quem in sa - cræ men - sa cœ - næ,

Exemple 3b

Quem in sa - cræ men - sa cœ - næ,

Cal fer notar la presència de l'acord de sèptima de dominant amb la sensible al baix (c. 18).

A partir del c. 22 es completa l'estrofa amb l'aparició del llenguatge concertat basat en estructures musicals del tot coherents, quant a la seva organització, amb el procés textual. Estructures que tan aviat mantenen una textura imitativa de contrapunt lliure amb cànons a l'uníson i a la quinta en estret (c. 22-29, 37-42) com purament homofònica. De les quatre veus que conformen cada una d'aquestes seccions contrapuntístiques en trobem una que no respon exactament al cànon ans sembla inspirar-se en petits girs del cant pla original de *Lauda Sion*.

B. Un model similar trobem a la tercera secció: (c. 37-40) apareix una nova idea melòdicament molt similar a la de la primera secció que és desenvolupada imitativament de manera alterna entre els dos cors. La resposta a la quarta del Cor I permet una breu incursió a la zona de Fa i Si b (clàusules c. 45 i 48). Després del retorn al to de Sol la quarta secció desenvolupa una escriptura igualment de tipus concertat amb textura fonamentalment homofònica on predomina la plenitud de les vuit veus.

C. Destaco, altre cop, la presència de l'acord de sèptima de dominant amb sensible al baix (c. 77) i d'una seqüència harmònica de fins a quatre quintes en més dins el procés cadencial final (c. 86-88) que ens retorna al to original.

D. Tanca el motet, una darrera secció constituïda sobre el mot *Al·leluia* (vegeu l'exemple musical 4) . Igualment de caràcter homofònic i de diàleg concertat en ràpides successions entre els dos cors. Una clàusula en Sol (c. 99) la divideix en dues subseccions ben definides. En aquests darrers compassos (c. 95-97 i 100-103) ens apareixen uns girs melòdics i harmònics que caldria analitzar detingudament: Ambdós tiples canten, en intervencions successives, una melodia de quarta disminuïda descendent de caire frigi que, juntament amb la seva harmonització, sembla que ens remetin al cèlebre motiu de *Guárdame las vacas*. L'estudi d'aquest tema gaudeix d'una generosa bibliografia que seria fora de lloc comentar. Sí que voldria assenyalar la coincidència entre el que ens ofereix Reig i l'harmonització tradicional del motiu com també la seva inherent ambigüitat tonal-modal que un cop inserit dins del motet no fa més que prendre una especial lluïssor reforçada pels intensos xocs harmònics que s'esdevenen en els enllaços policorals.<sup>263</sup> Puix si en la seva resolució, després de la darrera segona menor descendent, esperaríem sentir un acord de «tònica» atès el caràcter de «dominant» que la nostra escolta tonal li atorga, la represa del tema, en Sib o bé Mib segons el cas, implica la col·lisió cromàtica entre la tercera i la quinta d'un i altre acord (Re M/Sib M, Sol M/Mib M) tot creant una zona de gran inestabilitat tonal (Aquests xocs a l'ex. 4 figuren assenyalats i relacionats amb uns cercles units per línies). Seguint en la línia d'estudi suggerida per Berlanga Fernández, cal veure en el tractament que fa Reig d'aquest tema, una lectura modal tanmateix amb ressonàncies del que esdevindrà la tonalitat moderna. D'aquesta manera entre els c. 95-97 el tema es mou en la zona de Re entesa com a dominació del 2n mode en Sol tal com ens fa entendre la resolució final del c. 99. Si el motet finís aquí podríem dir que en movem en un context tonal amb les evidents relacions entre dominant i tònica. El que s'esdevé a partir del c. 100 en ho desmenteix ja que cal entendre que qui ens està donant l'harmonia fonamental és la darrera nota del motiu frigi, el Si com a tercera de Sol, cosa que com ja he dit n'implica una lectura modal com ens confirma la cadència plagal que tanca el motet en la qual, tanmateix, el Mi bemoll no fa altra cosa que introduir el germen del que amb els temps esdevindrà la tonalitat moderna de Sol menor.

---

<sup>263</sup> Sobre aquest caràcter tonal-modal del motiu vegeu: BERLANGA FERNÁNDEZ, Miquel A. «El bajo *Guárdame las vacas* y las músicas tradicionales en el Sureste español» a *Revista de Musicología*, XXVIII (2005), pp. 504-507.



Com és habitual en l'escriptura concertada i de cors partits un dels recursos més habituals és la repetició mimètica i anafòrica. Així es pot veure entre la secció que conformen els c. 21-25 amb c. 26-29, c. 55-59 amb c. 59-63. Cal remarcar que aquesta darrera *mimesi* ve anunciada per l'entrada canònica en estret del c. 48 i que la repetició fins a tres vegades, gairebé literal del mateix motiu melòdic en els dos tiples ens acosten a la idea de *palilogia*, tot i que la reiteració no sigui estrictament sempre a la mateixa veu. Fenomen que sí que veiem realitzat en el baix entre c. 59-63. De la mateixa manera que la repetició mimètica i encavallada que hi ha entre c. 37-40 i c. 40-43 entraria en la consideració d'*anaploce*.

No cal dir que a l'*Al·leluia* final, on les veus arriben a cantar les notes més agudes del tot el motet, és on aquest recurs és més evident i ben definit de *noemes* amb repeticions literals – *analepsis* – i reiterades (c. 91=92, 93=94, 95=96, 100=101=103). La reiteració d'aquests cèl·lules melòdiques, ja descrites llargament més amunt, té un aspecte com de resolució diferida que s'expressa en la seva darrera aparició (c. 99 i 108. Enquadrades a l'ex. 4). Igualment les fortes dissonàncies descrites han de tenir la consideració de *parrhesia*. Aquesta figura, com les *comissura* ja assenyalades, costa d'entendre en un context joïós com és el de la seqüència de *Corpus*. Penso que si ens fixem en el sentit de les estrofes d'aquesta tercera part del cicle compost per Reig, on es fa esment del Sant Sopar i de la institució de l'Eucaristia, es pot concebre que són expressió del dolor extrem que Crist hagué de passar per poder deixar el seu llegat. Aquest podria ser el sentit de l'agredolç final d'aquest motet: un alegre i rítmic al·leluia amb un si inestable i fins dissonant.



### 9.3. MOTETS DE TERCER TO

#### 9.3.1. [3] Ave virgo gratiosa

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Tercer to [Mi menor].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 22

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	e' - e''	a - a'	d - e'	A - a	e' - e''	a - a'	d - e'	F - a	F - e'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 23

Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To	
A	a.1	1 - 16	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	La
	a.2	16 - 29		Imperf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Mi
B	b.1	29 - 48	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Fa
	b.2	48 - 55		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Intermèdia	La
C	c.1	55 - 71	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Diat.	Intermèdia	La
	c.2	71 - 85		Perf.	Simp.	Mínima	Diat.	Intermèdia.	La
	c.3	85 - 93	Imitativa	Plagal	-			Final	Mi

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Primera secció imitativa que desenvolupen per separat i successivament els dos cors. El primer desenvolupament es caracteritza per l'aparició de temes diferents que es desenvolupen en dos jocs imitatius simultanis. En el cas del segon tema la seva adaptació al mode propicia que la resposta del baix a la quarta inferior esdevingui citació de l'inici de la Salve. El segon cor en la seva intervenció crea un joc imitatiu on els dos subjectes es combinen per esdevenir una única idea melòdica.

B. La segona secció del motet recomença el text del motet cosa que potencia la categoria d'introducció de la primera secció. Homofonia i joc concertat entre els dos cors basat en curts períodes que provenen de la il·lustració musical dels epítets dedicats a la Verge. Els tancaments de secció que normalment insisteixen

i reblen el text ja declamat es tanquen amb plens a vuit veus. Alguns d'aquests fragments, com després veurem amb evident intencionalitat semàntica, guarnits amb un ritme harmònic més lent com també de figuracions rítmiques més llargues juntament amb progressions de quintes de llurs fonamentals (c. 43 - 55). Com a recurs per mantenir, malgrat tot i en moments concrets, un cert dinamisme dins les parts corals en aquests episodis d'harmonies sostingudes apareixen moviments melòdics semicirculars (c. 35, T I Cor). Un d'aquests períodes es clou amb una clàusula en Fa (c. 48) poc freqüent en el mode tercer.

C. La tercera secció es manté en el joc concertat. On es torna a jugar amb el ritme harmònic amb clara intencionalitat semàntica: vegi's el llarg episodi d'harmonia oscil·lant entre la fonamental, Mi, i la seva dominació, La (c. 81 - 93). Tanca el motet una subsecció sobre la paraula *Amen*, amb dilatació del ritme harmònic i construcció melòdica sobre l'àmbit i diapasó del tercer mode.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

**Taula 24**

SECCIONS		COMPASSOS
Exordium	Exordium	1 - 29
Medium	Narratio	29 - 48
	Propositio	48 - 55
	Confutatio	55 - 71
Finis	Confirmatio	71 - 81
	Peroratio	81 - 93

#### 3.2. Elocutio

Dins de l'habitual secció inicial en estil imitatiu cal recalcar la presència d'una endreça a la Verge mitjançant el tema de la *Salve* (c. 5). L'hàbil construcció melòdica i contrapuntística permet el joc de dissonàncies en temps forts que podem catalogar com a *commisura directa*.

Un dels epítets dedicats a la Mare de Déu, *favo mellis dulcior*, després d'una secció amb repeticions en forma d'*analepsis*, gaudeix d'un tractament contrastat que s'aplica especialment al darrer mot: reducció del ritme harmònic, dilatació dels valors i major moviment melismàtic. Clar exponent d'una voluntat d'il·lustració semàntica del text: «més dolç que la mel» (c. 35-37, 44-48, 50-55), s'emfatitza, per altra banda, per un procés gradual de dilatació com palesa el perllongament del nombre de compassos que s'hi apliquen: tres, cinc i, finalment, sis. També cal remarcar que en el segon dels casos el procés de «dulcificació» del procés harmònic es potencia gràcies a la progressió de quintes vers la zona dels bemolls (Si - Mi - La - Re- (Sib) - Sol - Do - Fa), sotmès alhora a un increment progressiu de la durada dels seus valors que li atorga un aire d'estaticisme i contemplació. Es compensa amb un retorn al to de la dominació, igualment per mitjà d'una progressió de quintes, de Fa a Mi per retornar a La, però que gaudeix d'un tractament rítmic, i per tant semàntic, similar.

Alguna de les estructures de repetició anafòrica comporten una *gradatio* o *climax* (c. 53-54), a banda del recurs habitual a la *sinonímia* (c. 59 i 63, 71 i 72).

Del c. 81-85 les repeticions apareixen sota la forma d'*analepsis* amb insistència recurrent sobre la mateixa idea, això és *anadiplosi*. Repeticions emfàtiques i gairebé obsessives sobre l'alta estança celestial de la Verge. Aquesta recurrència sobre una idea ja expressada anteriorment ens situa en l'àmbit de la *confirmatio* amb un efecte poderós de cadència diferida, potenciat gràcies al ritme harmònic oscil·lant que ens aboca sobre la *peroratio* construïda amb base a procediments de *mimesis* contrapuntística i d'allargament com el *pleonasmus*.

### 9.3.2. [48] Manus tuae

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Tercer to [Mi menor].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2]

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 25

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 2a	Do 3a	Fa 3a	Do 1a	Do 2a	Do 3a	Fa 3a	Fa 3a
<b>Àmbits</b>	g' - e''	a - c''	f - g'	G - c'	d' - e''	a - a'	g - g'	G - a	G - e'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 26

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
			Perf.	Fig.	Menor	Diat.	Final		
A	a.1	1 - 33	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Diat.	Final	Mi
	a.2	34 - 50	Homofònica	Imp.	-	-	-	Final	Mi
B	b.1	50 - 57	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	La
	b.2	57 - 66		Perf.	Simp.	-	Crom.	Pas	Do
	b.3	67 - 74	Homofònica	Imp.	-	-	-	Final	Mi
C	c.1	75 - 95	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Intermèdia	La
	c.2	95 - 108		Perf.	Fig.	Mínim	Crom.	Pas	Do
	c.3	108 - 124		Imp.	-	-	-	Final	Mi

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Aquest motet presenta una primera secció imitativa especialment rica i que es desenvolupa en dues seccions encavallades. La intervenció del Cor II que usualment té lloc en acabat la del primer, aquí comença quan aquest encara es

troba en ple discurs. Sembla que s'insinuï el que hauria estat un contrapunt a vuit veus que no arriba a consumir-se puix el Cor I tanca la seva intervenció quan entra la darrera veu del Cor II. El subjecte està format per un moviment melòdic descendent de graus conjunts que formen el *diatessaron* del tercer to, de tal manera que amb la seva resposta a la quinta inferior, només començar l'obra, s'entona el diapasó complet del to. Una segona secció de textura homofònica denota elements melòdics derivats del motiu de la primera secció (c. 38-40 i 41-43, Cs C. I). Al c. 45 el discurs reposa sobre Do. L'ús d'aquesta clàusula, en principi semblaria aliè al mode tercer, tanmateix al *Melopeo y maestro* Cerone fa avinent que a l'entonació del *sæculorum* de tercer to, el Do és la nota de la mediació, i, per tant, en les composicions fetes sobre l'entonació salmòdica tindrà consideració de segona clàusula després de la feta sobre La<sup>264</sup>. És clar que no som davant del cas d'una entonació salmòdica però cal destacar-ne el seu ús, fora de norma, tal vegada com un senyal més del procés de superació de les estrictes normes modals.

B. Reapareix la textura imitativa en una nova secció (c. 50-66) amb intervencions separades dels cors per confluïr en un darrer segment on, ara sí, s'ordeix un contrapunt a vuit veus. Trobem com a punt de repòs les clàusules en La (c. 57), en Do (c. 62 i 67) i, per cloure, en Mi (c. 74) després d'un segment en homofonia. Cal fer notar que el nou material temàtic emprat torna a incloure un episodi melòdic descendent per graus conjunts, de nou el *diathessaron*, que trobem igualment en tractament homofònic a la fi de la secció (c. 67-68, Cs, C. I) amb resposta per disminució però incompleta (c. 68, T, C. I). Així mateix sembla haver-hi una referència a l'entonació salmòdica, tot i que amb sensibilització al Sol, en el tractament melòdic del Cantus del I Cor als c. 55-57.

C. A les darreres seccions del motet es reprèn la textura homofònica amb un tractament concertat i de cors partits. Després de moure's alternativament entre les àrees de Mi i de La, amb alguna nova incursió a Do (c. 83), a patir del c. 100, en què retrobem els acords de Do, el motet pren un ritme harmònic força dinàmic: del c. 101 al 106 per mitjà de progressions ràpides de quintes –una nova fonamental a cada semínima– es va de Do fins a Mi i es retorna a Do, els dos compassos següents (c. 107 i 108) són per reblar el moviment cadencial sobre Do. Després d'uns compassos d'una certa indefinició, una darrera progressió positiva de quintes ens retorna al to original i dóna entrada al segment d'harmonia oscil·lant entre Mi i La que referma el retorn al to d'inici.

---

<sup>264</sup> CERONE, *op. cit.* p. 889

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 27

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 33
Medium	34 - 95
Finis	95 - 124

#### 3.2. Elocutio

El tema sobre el que es construeix la imitació inicial, com ja he dit més amunt, constitueix una presentació completa del diapasó del tercer mode. D'acord amb el sentit del text (*Manus tuæ, Domine, fecerunt me*) es podria interpretar com una representació de la unitat i totalitat de l'acte creador de Déu com també, gràcies a la seva forma descendent, com una *catabasi* inicial que marcarà el caràcter lamentós de tot el motet. A més, en aquesta primera secció contrapuntística s'hi detecta amb certa freqüència el recurs a la dissonància per nota de pas en temps fort, és a dir, *commisura directa* (c. 5, 10, 13, 15, 18, 22, 25, 32). Aquesta abundància de dissonàncies cal entendre-la dins el context litúrgic de difunts del motet i en el seu sentit de queixa amarga de l'ésser humà que se sent abandonat pel seu Creador, posada en boca del profeta Job en aquest text (Job, 10, 8 - 12).

Amb l'inici del *noema* (c. 34) trobem les habituals seccions de repetició en forma d'*analepsis*. Algunes d'elles amb un treball temàtic més elaborat com pot ser entre c. 34-38 on el material melòdic i harmònic es presenta de forma successivament i progressivament completat de manera que sotmet l'oient a una forta tensió en espera d'una resolució elidida.

Especialment rica en contingut semàntic i retòric és la secció imitativa que comença al c. 50. Un vívida *hipotiposi* de la pregunta: «*et sic repente precipitas me?*»: Un salt ascendent de quarta configura l'*exclamatio* inicial (T, c. 51-52) en representació de sorpresa interrogativa que seguidament es transforma en una *catabasi*, clara representació de la caiguda descrita. Per cloure aquesta secció totes les veus, excepte el baix forçat pel moviment cadencial, eviten el moviment melòdic descendent que en reforça el caràcter d'*interrogatio*. Aquest esquema es repeteix fins a dos cops més: Primer a càrrec del Cor II (c. 57-62) i, finalment, a càrrec de les vuit veus (c. 62- 66). Acaba la secció contrapuntística amb *noema* en ple de vuit veus, la repetició per disminució del tema inicial (c. 66-69) pot rebre la consideració d'*anaphora*. La nova secció de cors partits concertats és introduïda per una repetició en forma d'*analepsis* (c. 78- 80).

A la secció que es desenvolupa del c. 81 fins al c. 94 desapareixen les reiteracions en la lectura del text, en una acceleració i intensificació dels retrets al Creador que ens condueixen al dotzè i darrer vers del text declamat. En

aquest darrer vers s'inicia amb el mot *vitam*, declamat amb un èmfasi especial gràcies a la reiteració i a l'amplificació rítmica i a una escriptura de cors partits tensada gràcies a l'encavallament rítmic (c. 95-96, 102-103), *anaploce*. La progressió de quintes que hi ha als c. 101-106 forma una progressió harmònica que equiparo a l'*auxesis*. El concertat dels c. 108-113 té una estructura especialment complexa: *anaphora* entre el Tiple del Cor I i el Tenor del Cor II; *gradatio* entre els dos Tiples; també *anaphora* entre Baix i Alto del Cor I. El moviment pendular en l'harmonia dels darrers compassos afaforeix la presència del recurs al *pleonasmus* en virtut del qual s'assoleix el caràcter conclusiu ensems del culminant.

## 9.4. MOTETS DE CINQUÈ TO

### 9.4.1. [8] O quam suavis est

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Cinquè to [Re major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2] i compàs de proporció major (3/1)

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org.

Parts vocals escrites amb claus altes

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 28

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Fa 3a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Fa 3a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	g' - g''	c' - c''	f - a'	H - c'	f' - f''	d' - c''	f - a'	H - d'	
	e' - e''	a - a'	d - f'	G - a	d' - d''	h - a'	d - f'	G - h	G - h

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 29

	Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To
				Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	
A	a.1	1 - 18	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
	a.2	19 - 24	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Mediació	Sol
B	b.1	25 - 37	Homofònica	Perf.	Simp.	-	Crom.	Final	Re
	b.2	38 - 53		Perf.	Fig.	Mínima	Diat.	Pas	La
	b.3	54 - 64		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
C	c.1	65 - 85	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	c.2	85 - 97	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	c.3	97 - 102		Perf.	Fig.	Menor	Final	Final	Re
	c.4	102 - 106		Plagal	-		Final	Final	Re

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Obertura del motet amb secció imitativa habitual, només a càrrec del primer cor, amb resposta a la quinta inferior. Motiu amb un moviment melòdic ondulant que desplega una quarta ascendent i que es replega amb un retorn per graus conjunts a la nota inicial.

B. La secció central consisteix en els habituals diàlegs de cors partits amb episodis a vuit veus a manera de petits punts culminants, sempre amb una estructura deutora del procés textual. Respon a aquest principi el final de la secció b.2, previ a l'aparició del compàs de proporció que al seu torn també acaba amb un episodi a vuit veus (c. 62-64).

C. La secció C, tot i respondre a un funcionament similar, presenta una textura majoritàriament de vuit veus amb un important desplegament de recursos policorals que, després d'una clàusula sobre Re, ens aboca a la darrera secció culminant sobre el mot *alleluia* i d'escriptura imitativa. Breument els dos cors recuperen la independència en establir-se un diàleg de presentació del nou motiu que ens ofereix un senzill treball d'inversió i retrogradació del motiu inicial del motet. Un suau moviment ondulant per mitjà d'una simple baixada de quarta per graus conjunts amb retorn també gradual a la nota d'inici. Aquest moviment ondulant, al seu torn, té el seu reflex en l'aparició esglaonada que fan les veus de cada cor, en sentit descendent al Cor I i ascendent al Cor II. Al c. 97 conflueixen les vuit veus per cloure brillantment el motet.

Podem assenyalar la presència d'un parell de successions descendents de quintes (c. 33-35 i c. 80-82) com també és remarcable el moviment pendular que caracteritza l'harmonia de la secció c.1 (c. 67-69 i 80-85).

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.3. Dispositio

Taula 30

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 24
Medium	25 - 85
Finis	85 - 106

#### 3.4. Elocutio

No sembla que el present motet, sigui especialment ric en figures retòriques. Localitzo una reiteració melòdica en els compassos 11 i 13 que assimilo a l'*anafora*. Destacable, en tractar-se d'una sèptima major, la *commisura directa* del c. 27 que no deixa de ser un retard sincopat per realitzar una clàusula interna sobre Si. Als c. 74-78 es desenvolupa una doble mimesi, és a dir una *anadiplosis*.

Tanmateix el més remarcable és la incorporació d'elements que sovint trobem en les composicions de Reig i que tenen un component semàntic sense correspondre's directament amb una figura retòrica, més aviat es tracta d'il·lustracions musicals d'alguns epítet, en aquest cas l'incloc dins de la consideració d'*homoiosis* tot i la indeterminació de la imatge descrita. En aquest sentit cal assenyalar tres períodes en els quals el discurs musical s'adapta al sentit del text (c. 25-31, 38-40 i 44-49). Tots tres segments participen de la mateixa idiosincràsia en il·lustrar textos paral·lels: *qui ut dulcedinem tuam* i *pane suavissimo*. Això es caracteritza per la presència de valors més llargs i un alentiment del ritme harmònic com també per una major melismàtica. Cal assenyalar que la paraula clau en aquestes frases (*dulcedinem* i *suavissimo*) també reben un tractament harmònic diferenciat amb notes estranyes al mode d'origen



i dissonàncies enteses com a *commisura directa* o bé *syneresis* com hem vist al c. 27, o bé les sèptimes paral·leles del c. 47.

#### 9.4.2. [29] Sub diversis speciebus (Lauda Sion - quinta pars)

##### I. Elements compositius externs

###### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Cinquè to [Re major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

###### 2. Claus i àmbits:

Taula 31

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Fa 3a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Fa 3a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	f' - f''	d' - c''	f - g'	A - d'	f' - f''	d - c''	g - g'	B - d'	
	d' - d''	h - a'	d - e'	F# - h	d' - d''	h - a'	e - e'	G - h	F# - d'

##### II. Elements compositius interns

###### 1. Estructura

Taula 32

	Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To
				Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	
A	a.1	1 - 12	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	a.2	13 - 20		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	a.3	21 - 39	Mixta	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
B	b.1	40 - 55	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	b.2	55 - 66		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Si
	b.3	66 - 80		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
C	c.1	81 - 95	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
	c.2	95 - 100		Plagal	-			Final	Re

###### 2. Gramàtica compositiva

A. Secció introductòria amb predomini del llenguatge imitatiu. Desenvolupat en tres seccions diferenciades. La primera (a.1) a càrrec del Cor I està construïda sobre un subjecte el segon segment del qual, a partir del salt de quarta, consisteix en una cita del segon segment del tema inicial del cant pla de la seqüència que apareix transportat al to del motet tot i respectar-ne la intervàlica:

Exemple 5a



Exemple 5b



Quant a la segona secció que canten les veus del Cor II, cal assenyalar que la font compositiva també és el cant pla, concretament es tracta del darrer vers de la primera estrofa. En aquest cas el tema apareix sense transport però amb la intervàlica adaptada al 5è to amb el Fa sensibilitzat:

Exemple 6a



Exemple 6b



Després d'un breu diàleg en blocs homofònics dels dos cors, reapareix l'escritura imitativa amb el segon dels temes ara al Cor I (c. 25), i es clou definitivament la secció amb un ple homofònic a vuit veus.

B. A partir d'aquí el motet es desenvolupa amb les característiques intervencions dialogades entre els dos cors. En aquesta secció central s'hi localitzen alguns allunyaments del to inicial. Així entre els c. 39 i 55 l'harmonia es decanta cap a La, l'aparició del Do natural en els c. 41 i 54 marquen una *mutatio toni* orientada cap al 9è to, o bé el 2n accidental. Encara més allunyada se'ns representa la clàusula sobre Si del c. 66, encara que en termes absoluts es pot prendre igualment com a un 2n to transportat.

C. En la darrera secció cal remarcar la presència d'encadenaments de quintes en més. Després de tres compassos (c. 81-83) en què l'harmonia gira reiteradament al voltant de Re s'inicia un descens per graus conjunts al baix que en el primer temps de cada compàs recau una quinta per sobre de l'anterior, aquesta esquema es manté entre c. 83-86 des de Re a Si, i es reprèn des de Do fins a Re a c. 89-91.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 33

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 39
Medium	40 - 80
Finis	81 - 100

L'estructura del motet és està organitzada conforme a les estrofes de la seqüència. D'aquesta manera les tres seccions es corresponen correlativament a les estrofes 13<sup>a</sup>, 14<sup>a</sup> i 15<sup>a</sup>, a banda de l'*Alleluia* que fa les funcions de *peroratio*.

### 3.2. Elocutio

En relació a figures retòriques presents en aquest motet la resolució en *noema* de l'escriptura imitativa al c. 18 és clarament un recurs per ressaltar el contingut teològic del text *latens res eximiae*, «s'hi amaga una cosa sublim». Cal considerar també, que la repetició fins a tres vegades, de manera dialogada i alternativa entre els dos cors, és, més enllà d'una simple reiteració, un referent simbòlic al nombre trinitari. Un cop represa l'escriptura imitativa es clausura la secció amb recurs a la mateixa tècnica (c. 31). Es potencia l'efecte i es ressalta el sentit del text en reiterar el que veníem declamant des de l'entrada del Cor II i culminant la clàusula final amb un ple de vuit veus, també és destacable que aquesta reiteració es fa de forma mimètica repetint de manera homofònica el motiu que havia servit per crear l'estructura imitativa.

Retrobem el recurs tan car a Reig (*homoiosis*) d'amplificació rítmica i harmònica en els textos que vol ressaltar per fer referència directa a una figura divina o, en aquest cas, a un aspecte de la persona de Jesús: *caro cibus, sanguis potus*, «la seva carn és menjar, la seva sang beguda», (c. 40-47).

Amb la *peroratio* final el compositor retorna a les repeticions emfàtiques amb un cas d'*analepsis* o repetició literal de *noema* (c. 81-83) i amb una clàusula final dilatada gràcies al recurs del *pleonasmus*.

## 9.5. MOTETS DE SISÈ TO

### 9.5.1. [5] Osculetur me

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Sisè to [Fa major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 34

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	e' - eb''	b - g'	f - f'	F - b	f' - d''	b - g'	f - f'	F - b	F - b

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 35

Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To	
			Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final		
A	a.1	1 - 9	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	a.2	9 - 27		Perf.	Simp.	-	Crom.	Intermèdia	Do
B	b.1	28 - 33	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	b.2	34 - 47		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
C	c.1	48 - 56	Homofònica	Perf.	-	-	Crom.	Final	Fa
	c.2	57 - 66	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Do
	c.3	67 - 83	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Fa

##### 2. Gramàtica compositiva

De la mateixa manera que el motet *Sancta Maria succurre miseris*, aquest és un dels pocs motets de Reig que renuncia a un inici de textura imitativa tot i que la retrobarem en una de les seccions interiors. El motet, més curt que la mitjana, sembla correspondre's amb un plantejament més simple.

Cal remarcar la presència de la progressió de fonamentals en quintes als c. 19-23. Un recurs sovint emprat per a la dilatació, o alentiment, del ritme harmònic sense perdre dinamisme consisteix en un moviment brodat, o semicircular, especialment en el baix com el que trobem als c. 41, 42, 80. Com a indicatiu de l'ambigüitat tonal-modal de l'estil de Reig ens apareix, encara de manera esparsa, la utilització de l'acord de sèptima de dominant en primera inversió, sensible al baix, amb una funcionalitat clarament tonal: c. 17, 79, com també la presència d'un acord en segona inversió, un 6/4, amb funcionalitat cadencial al c. 55.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 36

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 27
Medium	28 - 47
Finis	48 - 43

#### 3.2. Elocutio

La seqüència de quintes dels c. 18-23 tot i ser descendent ofereix un procés d'intensificació harmònica que culmina al c. 23 que, tot i no ser perfectament lineal es pot equiparar a l'*auxesis*.

Recurs a l'*analepsis* afavorit pel caràcter del text: *Traheme post te* (c. 34-38) i de la *mimesis* (38-45).

A l'inici de la secció imitativa (c. 57) la veu que anuncia el tema fugat es troba acompanyada per una de suplementària que faria les funcions d'*interjectio* o *parembole* amb una figuració que ve a ser la inversió del tema fugat el qual, al seu torn i d'acord amb el text que acompanya (*exaltabimus et lætabimur*) esdevé una *anàbasi*.

Com és habitual la clàusula final es veu potenciada gràcies al *pleonasmus*.

#### 9.5.2. [30] Sumit unus, summunt mille (Lauda Sion – sexta pars)

##### I. Elements compositius externs

###### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Sisè to [Fa major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

###### 2. Claus i àmbits:

Taula 37

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	e' - d''	f - g'	f - eb'	F - b	c' - d''	a - a'	f - d'	G - h	F# - d'

## II. Elements compositius interns

### 1. Estructura

Taula 38

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
			Perf.	Simple	-	Crom.	Final		
A	a.1	1 - 11	Imitativa	Perf.	Simple	-	Crom.	Final	Fa
	a.2	12 - 28	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Fa
B	b.1	29 - 40	Mixta	Perf.	Simp.	-	Crom.	Intermèdia	Do
	b.2	41 - 52	Mixta	Perf.	Simp.	-	Crom.	Final	Fa
	b.3	53 - 57	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Do
C	c.1	58 - 63	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Re
	c.2	63 - 73	Mixta	Perf.	Simp.	-	Crom.	Intermèdia	Do
	c.3	73 - 79	Mixta	Perf.	Simp.	-	Crom.	Pas	Si b
	c.4	79 - 85	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
D	d.1	86 - 95	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Fa
	d.2	95 - 101	Mixta	Plagal				Final	Fa

### 2. Gramàtica compositiva

A. La primera secció de caràcter imitatiu es construeix amb base a una cita del cant pla en forma circular, ja que repeteix i enllaça consecutivament la baixada de quarta per graus conjunts, element temàtic recurrent en el cant pla original, per mitjà d'un interval ascendent també molt comú en la versió gregoriana de la seqüència. Com és de llei els intervals són adaptats a la modalitat vigent com es mostra en els següents exemples:

Exemple 7a



Exemple 7b



A banda cal remarcar la presència de dos acords de sèptima de dominant en primera inversió: c. 15 i c. 17. A nivell estructural cal assenyalar l'interessant joc de paral·lelismes i d'efectes mirall amb què estan construïdes i relacionades les dues seccions centrals.

B. Comença la secció B (c. 29) a càrrec del Cor II amb un petit episodi homofònic que preludia una secció imitativa llargament desenvolupada de forma alternativa pel Cor II i el Cor I que conflueix en un altre petit episodi homofònic a càrrec de totes vuit veus. Seguidament trobem un episodi a càrrec del Cor I, igualment homofònic però molt contrastat rítmicament amb les seccions precedents per l'augmentació dels valors i la densitat harmònica. Aquest fragment que comentaré més endavant pel seu valor semàntic té la funció d'eix central i separador on giren les dues seccions centrals.

C. Entre els compassos 63 i 85, veiem com es repeteix un esquema molt similar al suara descrit: El Cor II torna a introduir una nova secció imitativa que inverteix l'alternança de la secció anterior, és el Cor I qui comença per ser respost posteriorment pel Cor II. No només aquest canvi de papers fa pensar en un joc de simetries, ans també el caràcter melòdic d'ambdós subjectes. Tots dos presenten un disseny melòdic molt similar basat en un joc de terceres que si en el primer (ex. 8a) responen a un disseny ascendent en el segon (ex. 8b) n'és un de descendent.

Exemple 8a



Exemple 8b



### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 28
Medium	29 - 85
Finis	86 - 101

#### 3.2. Elocutio

A la part inicial imitativa s'hi detecta la presència, ben habitual en el llenguatge contrapuntístic, de *comissura* o bé *syncopatio*. Encara que com a recurs retòrico-semàntic més important d'aquest motet cal assenyalar la seva pròpia estructura compositiva que respon clarament a l'íntim binomi entre text i música. Si més amunt he destacat l'organització formal de les dues seccions centrals, és en contemplar-les des de la perspectiva que ens dóna el seu contingut textual que pren significat el joc desplegat per Reig, més enllà del pur joc estructural.

Les seccions descrites, que conformen el *medium* en una anàlisi de discurs retòric, es corresponen enterament a les estrofes 17 i 18 de la seqüència *Lauda Sion* que diuen:

17. Sumunt boni, sumunt mali: sortem tamen inaequali, vitae vel interitus.

18. Mors est malis, vita bonis: vide paris sumptionis, quam sit dispar exitus.

Traduït :

17. Ho reben [l'eucaristia] els bons, ho reben els dolents: però amb fruit desigual: per a uns és la vida, per a els altres la mort.

18. És la mort per als pecadors i vida per als justos: mira com un mateix aliment té efectes tan contraris.

A la vista del significat s'entén tota aquesta secció com a un trasllat de la forma i sentit textuals a l'estructura musical que, tot i que pròpiament no es pot dir que ens trobem davant d'una manifestació musical d'afectes contraposats, pel seu significat de contraris explícits assimilo a l'*antitheton*.

A la secció final, *peroratio*, s'hi succeeixen les habituals estructures de repetició mimètica (c. 86-91) amb una evident *analepsis* en el seu inici (c. 86-88). Seguint el seu propi model més corrent els darrers compassos de l'obra s'erigeixen sota la forma de *pleonasmus*.

### 9.5.3. [6] Laudate Dominum

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Sisè to [Fa major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2] i compàs de proporció major [3/1].

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 39

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	e' - d''	b - a'	f - f'	F - b	e' - d''	a - g'	e - d'	F - b	F - b

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 40

Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To	
			Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final		
A	a.1	1 - 10	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	a.2	10 - 18		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
B	b.1	18 - 28	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	b.2	29 - 34		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Do
	b.3	35 - 42		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	b.4	42 - 50		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	b.5	51 - 61		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Do
	b.6	62 - 72		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	De pas	Sib
	b.7	72 - 82		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	b.8	82 - 92		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Fa
	b.9	92 - 104		Plagal				Final	Fa
C	c.1	105 - 108	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Fa
	c.2	109 - 113		Plagal				Final	Fa

##### 2. Gramàtica compositiva



A. Entrades en estret del subjecte imitatiu en forma de cànon a la quinta (c. 1, c.5, c. 10, c. 11). Al Cor I s'organitzen les entrades en parelles vocals, com a petits *bicinia*, mentre que al Cor II l'estret es desencadena en les tres veus inferiors que demoren l'entrada del tiple tres compassos més tard.

B. La segona secció consisteix en una successió cèl·lules homofòniques contrastades i en diàleg entre els dos cors que s'organitzen cadencialment segons el text. De fet l'estructura musical del motet està completament subjecta a la seva organització textual. Cada un dels versets del salm s'inicia sempre amb les paraules *Laudate eum* que al seu torn són les que organitzen l'estructura de tota l'obra.

A nivell tonal cal destacar el desplaçament cap a Si bemoll que es realitza entre el c. 64 i c. 82 on retorna al to original de Fa. Aquest desplaçament cap una zona tonal considerada «de pas» en la teòrica contemporània pot ser interpretada com una decantació cap al model tonal atès que és perfectament adaptable a una consideració de subdominant, IV grau, del to principal de Fa. De la mateixa manera que la presència de dos acords de sèptima de dominant en primera inversió i amb funció de dominant de la dominant (c. 81 i 83), precisament en el retorn al to inicial en reforcen aquest aspecte eminentment tonal. A banda de la relació temàtica que s'estableix i que relliga aquestes dues seccions, és doncs important assenyalar la clara funcionalitat tonal que representa aquest acord, com ja he assenyalat també en el precedent motet *Osculetur me*.

C. Aquest és un dels pocs motets de Reig que incorpora el contrast rítmic entre seccions. La presència del mot *al lelulia* afavoreix aquest contrast gràcies a una brevíssima secció de quatre compassos en compàs ternari de proporció major que, de fet, clou el motet atès que descansa gràcies al moviment V-I sobre la final prèviament al desplegament de les vuit veus de la cadència plagal.

Cal ressaltar en aquest motet el dinamisme i vigor rítmic que explicito més avall com un indicatiu semàntic, tanmateix, en aquest sentit, és característica la omnipresència de la clàusula mínima com un ingredient més a afegir a la vitalitat de l'escriptura.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 41

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 18
Medium	18 - 104
Finis	105 - 113

#### 3.2. Elocutio

Un dels motets amb una escriptura més pròpiament concertada amb presència d'una escriptura propera a l'estil, *concitato* afavorida per un text plenament anafòric que incita a la repetició i al diàleg com també a una escriptura certament agitada.

Com és habitual la secció que configura l'*exordium* és un *fuga totalis* estructurada en dues seccions diferenciades, cada una d'elles a càrrec d'un cor diferent amb una estructura lleument simètrica. La primera exposició s'inicia a càrrec de les veus agudes del Cor I, mentre que a la segona és el tenor del Cor II que inicia la imitació. Una estructura que permet al compositor cloure-la amb la darrera entrada a càrrec del *cantus* alliberat de qualsevol desenvolupament, és a dir, que amb el simple enunciat del subjecte arriba a la clàusula final de la secció. Cal remarcar el dinamisme d'aquest motiu inicial gràcies al salt de quinta ascendent amb el qual comença i la seva consecució, gairebé un arpegi, que abraça tota la primera meitat de l'àmbit del mode.

La segona secció s'inicia ràpidament un cop closa la primera amb un caràcter igualment ple de dinamisme però basat en una textura homofònica. Petites cèl·lules basades en els mots *laudate Dominum* creen una gran diversitat de figures de repetició, *mimesis*, algunes d'elles en forma d'*anaploce*. Cèl·lules que al seu torn poden ser preses com a *noema* atesa la seva tendència a trencar el discurs amb textures completament homofòniques alhora que l'unifiquen per mor de la seva regularitat i homogeneïtat melòdica i harmònica. Algunes d'aquestes repeticions (*mimesis* i *anaploce*) són literals i tenen, per tant, la qualitat d'*analepsis* (c. 18-19, 34-35,) mentre que d'altres no tenen exactament aquest caràcter literal ans poden ser enteses en funció d'antecedent i conseqüent, com d'un discurs el fil del qual es va repartint de manera indistinta entre els dos cors (c. 42-45). Encara dins d'aquestes categoria de figures de repetició, la cinquena de les seccions (c. 50-61) és constituïda en la seva major part per un successió de *noema* repetits que bé es poden considerar una *anadiplosi*, a través de la qual el compositor assoleix un efecte multiplicador i accelerador també gràcies a la presència de l'estil *concitato*. És remarcable la *mimesis* dels c. 72-73 on la repetició és literal, per tant parlem d'una *analepsis*, però on les veus s'intercanvien els papers llevat del baix. Encara retrobem un encadenament de *noema* entrelaçats a través de l'*anaploke* (92-98).

Una figura de repetició melòdica com és l'*anafora* es localitza als c. 25-27, on, per tancar la primera secció del *medium*, el baix desenvolupa una repetició canònica a la quinta amb un desenvolupament polifònic divers a cada cor. Altres petites repeticions imitatives es troben al llarg del motet com als c. 87-88 entre tenor i *cantus* o bé, més remarcable, la que configura la *peroratio* final on retrobem una estructura canònica, ara a l'uníson i en estret, entre els baixos d'ambdós cors o també entre els dos *cantus* i que conformen l'habitual *pleonasmus* final.

Com he dit més amunt, amb aquest motet assistim a una escriptura que ha assumit plenament l'estil concertat i que denota conèixer els recursos del

*concitato* com palesa, per exemple, l'episodi assenyalat com a una *anadiplosi*. Dins d'aquest àmbit d'escriptura de representació semàntica és singular el fragment dels c. 37-40. D'una banda l'escriptura, que implica la totalitat de les vuit veus, és completament homofònica i vertical en associació a un text que fa referència a la multitud (*secundum multitudinem magnitudinis ejus*) en un recurs que hem vist emprat en d'altres autors.<sup>265</sup>

D'altra banda, com a element que rebla el contrast de la secció i n'accentua el seu sentit, l'estructura rítmica s'adequa a la prosòdia tot transcendent la mètrica binària del compàs imperfecte i atorgant-li una mètrica ternària de cinc compassos de tres semínimes.

Exemple 9

The musical notation for Example 9 is written on a single staff in 3/4 time. The melody consists of eight quarter notes, each with a horizontal line above it indicating a triplet. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. Below the staff, the lyrics are: se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem ma - gni - tu - di - nis. The syllables are aligned with the notes: 'se' under G, 'cun' under A, 'dum' under B, 'mul' under C, 'ti' under B, 'tu' under A, 'di' under G, and 'nis' under F.

<sup>265</sup> MARTÍN VALLE, Jorge. «Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria» Revista de Musicología. vol. xxxv. núm. 1 (2012) p. 221-241

## 9.6. MOTETS DE SETÈ TO

### 9.6.1. [36] Assumpta est Maria

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Setè to [Re major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

**Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org  
Escriptura de les parts vocals en claus altes.

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 42

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	g' - g''	a - c''	g - a'	c - f'	g' - g''	c' - c''	g - a'	c - e'	
	d' - d''	e - g'	d - e'	G - c'	d' - d''	g - g'	d - e'	G - h	G - c'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 43

Secció		Compassos	Textura	Clàusula					To
A	a.1	1 - 20	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	a.2	20 - 28	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
B	b.1	28 - 32	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	b.2	32 - 37	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	b.3	37 - 44	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	b.4	44 - 51	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
C	c.1	51 - 57	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	c.2	56 - 69	Mixta	Imp.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	c.3	69 - 75	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	c.4	75 - 78	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	c.5	78 - 83		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Primera secció imitativa dividida en dues subseccions articulades al voltant d'una clàusula en Sol després de la qual el Cor II reprèn la imitació sobre el mateix motiu que ho havia fet el Cor I.

B. Les subseccions de B estan conformades per petites unitats temàtiques tractades contrapuntísticament tot i que no desenvolupen grans estructures de caire fugat com a la secció inicial. Més aviat es tracta de breus i hàbils jocs de

combinació canònica amb elements homofònics i concertats. Així a a.1 trobem el conseqüent del motiu inicial de l'obra sobre les paraules *in cælum* tractat amb independència com a cànon a l'uníson entre els tiples dels dos cors alhora que les altres veus desenvolupen una escriptura homofònica i concertada. Les dues subseccions següents, íntimament relacionades consisteixen en un breu motiu que es repeteix de manera canònica però sense desenvolupament, alternativament entre el primer i el segon cor. Culmina aquesta secció a partir del c. 47 amb l'afegit a aquest mosaic de miniatures imitatives d'un nou cànon a l'uníson desenvolupat entre els baixos dels dos cors. Recurs que es contraposa com a cloenda simètrica (repetició de recurs contrapuntístic a les veus extremes) amb el cànon entre els dos tiples que havia obert aquesta mateixa secció.

C. Després de la clàusula en Sol del c. 51 entrem a la darrera de les seccions on el joc de combinació i alternança entre les dues textures es manté amb lleus modificacions que li donen varietat i li lleven monotonia. A la subsecció c.1 es desenvolupa un cànon a la quinta, mai estricte, entre totes les veus que entren en ordre descendent des de la més aguda. Quan entra el Cor II sembla que es desenvoluparà la mateixa idea, a manera de resposta al Cor I, però l'ordre de les aparicions varia i no totes les veus es mantenen fidels al motiu, el tenor se'n desmarca. Igualment la resposta que en fa el Cor I en forma homofònica serveix per a que el Cor II la dissolgui en una aparent rèplica mimètica que alhora desencadena de nou un moviment canònic en el tenor. Aquesta posada en escena de diferents recursos combinatoris: estructures homofòniques amb petits desplaçaments imitatius (c. 65-68) o bé estructures canòniques (c. 71-74) es manté fins al final del motet.

És remarcable en aquet motet la unitat temàtica o, més ben dit la derivació temàtica a partir del motiu inicial del motet.

Motiu inicial:

Exemple 10



El motiu que obre la secció B (c. 28) es veu clarament derivat del conseqüent (c. 3) del motiu inicial:

Exemple 11



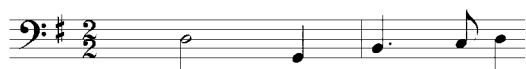
Part del treball melòdic i contrapuntístic d'aquesta secció troba el seu referent en aquesta mateixa melodia en fragmentar-la (c. 33):

Exemple 12



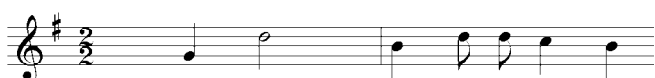
o variar-la per inversió (c. 48):

Exemple 13



Per a la secció C gairebé la mateixa idea és elaborada per inversió com a cap del motiu que es desenvoluparà (c. 51):

Exemple 14



Amb tot un nou desplegament de petits recursos basats en la imitació. Així entre el c. 51 i el c. 56 es desenvolupa en forma de cànon al Cor I. La resposta del Cor II sembla voler aplicar parcialment el mateix procediment del qual novament el tenor se'n desmarca. La intervenció homofònica del Cor I (c. 60-61) és replicada amb la mateixa textura amb un lleu desplaçament imitatiu del tenor. Procediment anàleg que hi ha entre c. 65-68. Tot i finalitzar el motet amb l'habitual *tutti* homofònic, a la darrera subsecció dels c. 75-83, s'hi poden percebre igualment recursos de caire imitatiu com és la rèplica canònica que efectuen els dos cors i la petita cèl·lula melòdica que es veu reiterada entre el tenor del Cor I i el tiple del Cor II.

A nivell harmònic cal destacar la presència de l'acord de sèptima de dominant en primera inversió del c. 68. Com també la profusa utilització de la clàusula en Sol que teòricament es tracta d'una simple clàusula de pas dins del context modal descrit en el títol de l'obra, és a dir el setè to. En aquest cas Reig sembla contradir, o ignorar, una de les advertències de Cerone quan, en el vuitè to, recomana d'emprar preferiblement la clàusula en el quart grau per davant de la del cinquè atès que, d'aquesta manera, s'estableix millor la diferenciació amb el setè dels tons. En aquest cas l'ambigüïtat és total puix que és la clàusula sobre Sol la que domina el desenvolupament modal de l'obra, precisament el quart grau de la seva fonamental tal com ja he ressenyat en l'apartat dedicat a la modalitat.

DE la mateixa manera que al motet *Laudate Dominum* la presència majoritària de la clàusula mínima ens situa en un context d'exultació i fort dinamisme.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 44

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1-28
Medium	28-75
Finis	75-83

#### 3.2. Elocutio

El primer element que trobem clarament identificable amb una figura retòrica és el propi tema musical que conforma l'*exordium*, el qual, amb el seu moviment ascendent, configura una *anabasis* referida, naturalment, al sentit de la frase *Assumpta est Maria in caelum*.

És clar que totes les figures d'imitació desenvolupades al llarg del motet s'inclouen dins l'àmplia consideració de *fuga*, les quals, llevat del primer desenvolupament, hem de considerar com a *fuga partialis* o bé com a *anaphora* atès els seu desenvolupament de curta durada i la seva fragmentació. Cal entendre que molts dels conceptes emprats en la retòrica aplicada a la música ens trobem sovint amb conceptes ambivalents o recursos i figures de variada assignació. Moltes d'aquestes petites estructures, ensems, tot i no ser estrictament homofòniques compleixen un funció de *mimesis* dins del context del llenguatge concertat policoral. Com a *mimesi* però amb la particularitat de conformar un *anaploke* es pot definir la secció dels cc. 28-32. També com a *mimesis* podem valorar les seccions que hi ha entre c. 32 i c. 41 amb l'afegit que les repeticions temàtiques que apareixen des del c. 37 fins el c. 41 són pròpiament el mateix que entre c. 60 –que compleix plenament la funció de *noema* atesa la seva absoluta homofonia– i c. 62 on la resposta mimètica és sotmesa alhora a un procés d'esponjament mercès a l'entrada canònica del tenor; igualment el que es desenvolupa entre c. 65 i c. 69, tot i no ser estrictament homofònic ha ser valorat com a *mimesi*. De fet cal ponderar l'originalitat de Reig en sotmetre aquests blocs a un tractament subtilment canònic que els confereix major dinamisme i lleugeresa que el que haurien tingut en ser tractats estrictament de manera homofònica.

Igualment moltes d'aquestes estructures de *mimesis* entrarien dins la consideració d'*anaploce*, un recurs molt recurrent en l'estructura policoral dels motets de Reig en què els *noemes* se superposen els uns sobre l'estructura cadencial dels altres.

## 9.6.2. [37] Fundamenta ejus

### I. Elements compositius externs

#### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Setè to [Re major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2] i compàs major de proporció [3/1]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

#### 2. Claus i àmbits:

Taula 45

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	g' - a''	c' - e''	g - a'	c - e'	g' - g''	c' - c''	a - a'	c - f'	
	d' - e''	g - h'	d - e'	G - h	d' - d''	g - g'	e - e'	G - c'	G - c'

### II. Elements compositius interns

#### 1. Estructura

Taula 46

Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To	
A	a.1	1 - 13	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	a.2	12 - 23	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
B	b.1	24 - 32	Homofònica	Plagal				Final	Re
	b.2	32 - 46	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	b.3	46 - 65	Homofònica	Perf.	Simp.	Mínima	Crom.	Final	Re
	b.4	65 - 91	Mixta	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
	b.5	92 - 108	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
C	c.1	109 - 118	Homofònica	Perf.	Simp.	Menor	Crom.	Intermèdia	La
	c.2	118 - 130	Homofònica	Perf.	Simp.	Major	Crom.	Final	Re

#### 2. Gramàtica compositiva

L'estructura és clarament deutora de l'estructura textual del salm. Cada una de les subseccions es correspon amb un dels versets.

A. De la primera secció, en textura rigorosament imitativa, se'n pot inferir una subestructura que podria definir a.1 com a introducció o preludi de l'obra la qual començaria pròpiament a l'entrada encavallada del Cor II al c. 12. Aquesta subsecció troba un important punt de repòs al c. 20 sobre una clàusula de pas que ens aboca, a manera de coda, als darrers compassos en textura homofònica.

B. A tota la secció B les subseccions se succeeixen sense gairebé solució de continuïtat amb l'habitual joc de repeticions i de petites cèl·lules imitatives que més avall, en l'anàlisi de figures retòriques, detallaré. És destacable la fragmentació interna de cada una de les seccions –no assenyalada a la taula



analítica— que marca una freqüent basculació cadencial: c. 35 en Sol, c. 39 en La, c. 41 en Mi, c. 51 en La, c. 55 en Sol. Tot i això, a diferència de l'anterior motet, *Assumpta est Maria*, l'eix modal es veu molt més clarament centrat en Re. Remarco la presència d'alguns acords de sèptima de dominant en primera inversió: c. 12, c. 34, c. 52.

C. Secció contrastada mètricament per la seva escriptura en proporció major. Cal remarcar molt especialment l'acord de sèptima de dominant en primera inversió al c. 114 que s'encadena o resol sobre una dissonància de «punto intenso contra remisso».

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 47

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1-23
Medium	24-108
Finis	109-130

#### 3.2. Elocutio

Exordium constituït segons la figura de *fuga*. En la segona part o conseqüent del tema inicial hi ha un salt de quinta ascendent que coincideix amb el mot *montibus* que interpreto com un recurs d'*hypotiposis homoiosis*. No sembla casual tampoc, que en repetir per tercera vegada el mateix dibuix musical quedi completat amb el que és la nota més aguda que canta el Tiple I a la qual atribueixo la funció d'*hyperbole* o la coincidència del mateix disseny però amb salt d'octava al c. 15. L'entrada del Cor II ho fa amb la mateix estructura i tema fugats però amb un desenvolupament truncat que es podria definir com a *apocope*. Per finir l'*exordium* un *noema* en repetició gairebé literal, *analepsis*, en posició canònica que es pot definir com a *anaploce*.

S'inicia el *medium* amb uns blocs homofònics, *noema*, en *mimesis* i *anaploce* que al seu torn i per mor d'un encadenament de quintes a les fonamentals entre c. 26 i 30 (Mi-La-RE-Sol-Do) s'organitzen com a *auxesis*. Com és habitual en aquesta escriptura policoral els recursos de repetició amb especial relleu de la figura de *mimesis* esdevenen lloc comú: c. 35-39, c. 46-49. Dins d'aquesta categoria són destacables les repeticions especialment elaborades que trobem entre c. 55-63 que configuren una *anadiplosis*. Es podrien representar amb la següent estructura: A+A+AB+B+B+A'B', on la suma AB esdevé l'eix al voltant del qual giren la resta d'elements. Vegi's en el següent exemple:

Exemple 15

55

nae et Ty - rus, et Ty - rus et po - pu-lus Æ-thi-o - pum hii fu -

nae et Ty - rus, et Ty - rus et po - pu-lus Æ-thi-o - pum hii fu -

nae et Ty - rus, et Ty - rus et po - pu-lus Æ-thi-o - pum hii fu -

nae et Ty - rus, et Ty - rus et po - pu-lus Æ-thi-o - pum hii fu -

et Ty - rus, et po - pu-lus Æ-thi-o - pum, et Ty - rus.

et Ty - rus, et po - pu-lus Æ-thi-o - pum, et Ty - rus.

et Ty - rus, et po - pu-lus Æ-thi-o - pum, et Ty - rus.

et Ty - rus, et ppo-pu-lus Æ-thi-o - pum, et Ty - rus.

La subsecció que es correspon amb el cinquè vers del salm està construïda en base a diferents procediments imitatus. Primerament entre els cc. 65-71 la imitació canònica entre els baixos d'ambdós cors estableix una *fuga partialis*, on el baix del segon cor és imitat en estret a la quinta pel del primer cor en l'espai d'una semibreu més tard, alhora que el tiple i el baix del Cor I, tot evitant el paral·lelisme absolut, desenvolupen un petit cànon a l'uníson. La següent frase del mateix verset construeix una enginyosa *anaphora* o *palilogia* en repetir la mateixa cèl·lula melòdica amb un intercanvi de parts entre els tiples dels dos cors.

Altres estructures de repetició mimètica serien l'*analepsis* en *anaploke* dels cc. 81-84, o la simple *mimesis* de cc. 98-101. Amb la paraula *altissimus* als cc. 77-78 la melodia dibuixa clarament una *anabasis*.

Una figura que no hem detectat massa vegades és la *congeries* que en aquest motet podem localitzar entre els cc. 84-86.

### 9.6.3. [38] Istorum est enim regnum coelorum

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Setè to [Re major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B – Org  
Escriptura de les parts vocals en claus altes.

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 48

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
Claus	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
Àmbits	g' - a''	c' - c''	g - a'	c - d'	g' - a''	c' - c''	g - a'	c - e'	
	d' - e''	g - g'	d - e'	G - a	d' - d''	g - g'	d - e'	G - h	G - h

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
A	a.1	1-14	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	a.2	14-30	Imitativa	Perf.	Simp.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
B	b.1	31-39	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	b.2	40-49	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	b.3	50-61	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	b.4	62-85	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
C	85-90	Homofònica	Perf.	Fig.	-	Crom.	Final	Re	

##### 2. Gramàtica compositiva

La recurrència a la clàusula en Sol que desencadena una forta ambigüitat tonal-modal. Sembla que ens decantem cap al Sol major tot i que la peça troba el final en el Re preceptiu.

A. Tal com mostra la taula precedent la textura imitativa té un paper determinant en el caràcter d'aquest motet. Més enllà d'aquest mateix fet, el que també és destacable és l'elaboració temàtica que podríem anomenar per derivació.

Així, el tema fugat introductor amb el salt quinta ascendent que el prefigura,

Exemple 16

I - sto - rum est e - nim re - gnum cae - lo - rum,

troba reflex, per similitud i derivació, en el cap del tema de la segona subsecció igualment contrapuntística (c. 14 i ss.)

Exemple 17



ahora, les notes de la seva part central (Re-Do-Si-La) tanquen aquesta secció en homofonia (c. 28).

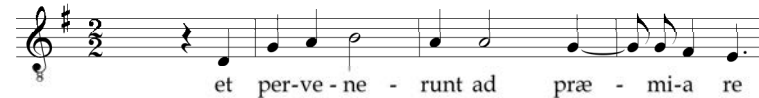
Exemple 18



Es pot destacar la presència al c. 24 d'un acord de dominant en primera inversió.

B. La secció B s'inicia amb un cànon doble un dels motius del qual compta amb un dibuix melòdic que recorda el que ja hem sentit compassos abans:

Exemple 19



Això es desenvolupa en el Cor I fins al c. 39, on es passa el relleu al Cor II amb els dos mateixos subjectes. A partir d'aquest moment el dibuix sincopat del seu conseqüent deriva en un recurs temàtic que trobem tractat tant de manera homofònica (c. 53-55, 59-61) com contrapuntística (c. 56-58) o bé només emprant-ne l'estructura rítmica (c. 75-86).

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 49

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1-30
Medium	31-85
Finis	85-90

#### 3.2. Elocutio

A la primera secció, *exordium*, trobem el desenvolupament del primer tema (ex. 17) sota la figura de *fuga totalis*, mentre que el segon (ex. 18) ho seria amb *fuga partialis*. La figuració rítmica contrastada als c. 29-30 construeix un clar *noëma* construït amb el conseqüent del tema fugat (ex. 18). S'enllaça amb el *medium*

per mitjà d'una pausa general, *aposiopesis*. La interrupció del tema que trobem en el c. 43 a l'Altus, tot i que reprès posteriorment, ens acosta al concepte d'*apocope*, de la mateixa manera que la seva aparició posterior, repetida consecutivament en graus conjunts ascendents, ho fa al de *climax* o *gradatio* (c. 43-47):

Exemple 20

The musical score for Exemple 20 is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of two phrases. The first phrase, labeled 'Apocope', starts with a whole rest followed by a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a whole rest. The second phrase, labeled 'Gradatio', starts with a whole rest followed by a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a whole rest. The lyrics are: 'et per-ve-ne - runt ad præ - mi-a re - gni, ad præ - mi-a re - gni,'.

Els *noëma* que trobem a c. 50-52 dialoguen dins del principi de la *mimesi* i obren un darrer episodi contrapuntístic on prèviament al seu tancament amb *noema* hi trobem un breu episodi amb *prembolle*.

La b.4 és una secció elaborada en escriptura concertada en blocs homofònics (=noema) amb una organització entre cc. 72-85 que es pot representar així: A – B – A – B – B' i que assimilo a l'*anadiplosis*. Cal fer notar l'estructura harmònica amb successió de quintes i sextes dels dos segments A que respon a la categoria de *congeries*.

Exemple 21

The musical score for Exemple 21 is a four-part setting in 2/2 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The structure is divided into segments A, B, and B'. Segment A (measures 1-4) has the lyrics 'et la - ve-runt sto-las su - as, et la - ve-runt sto-las su - as, in san - gui-ne A - gni,'. Segment B (measures 5-8) has the lyrics 'gni, in san - gui-ne A - gni, in san - gui-ne A - gni,'. Segment B' (measures 9-12) has the lyrics 'gni, in san - gui-ne A - gni, in san - gui-ne A - gni,'. The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

### 9.6.4. [41] Joseph filii David

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Setè to [Re major]

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 50

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	g' - g''	c' - c''	g - a'	c - f'	g' - g''	c' - c''	g - a'	c - f'	
	d' - d''	g - g'	d - e'	G - c'	d' - d''	g - g'	d - e'	G - c'	G - h

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 51

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
A	a.1	1-16	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	a.2	16-29	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	a.3	29-42	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
B	b.1	43-68	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Do
	b.2	69-95	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Diat.	Final	Re
	b.3	96-106	Mixta	Plagal				Final	Re

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Primera secció amb l'habitual textura imitativa. Inicia el Cor I amb la resposta a la quinta, mentre que a la següent subsecció (a.2) les respostes van aparellades, Re i Sol. Ambdues subseccions reposen en Sol tanmateix amb la darrera, de textura homofònica, es troba el repòs sobre la final Sol (c. 42)

B. Una sola secció comprèn la resta del motet caracteritzat per la textura homofònica de cors partits concertats. Destacable la presència d'acords de 6/5 (c. 74, 85). També cal cridar l'atenció pel pas i clàusula sobre Do (c. 60-68). Segons la teoria vigent es tracta d'un to sobre el qual, en setè to, es pot fer clàusula de manera excepcional.<sup>266</sup> De fet, en cap dels altres motets de setè to dels que aquí analitzem, es troba clàusula sobre Do. Considero que això té una explicació de caire semàntic que més avall detallo. La darrera subsecció té la característica pròpia ja assenyalada de les cadències plagals. Venim d'una clàusula entre dominació i final que ve podria tancar el motet (c. 95), i entrem

<sup>266</sup> CERONE, p.896

en un episodi de desplegament contrapuntístic, no estrictament imitatiu, que desenvolupa els dos eixos plagals IV – I.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Tot i que en l'anàlisi musical d'aquest motet es fa difícil de distingir les tres parts que habitualment conformen els motets de la col·lecció, atesa la forta continuïtat que s'observa en la darrera secció, sí que cal admetre la consideració de b.3 com a darrera part d'una divisió feta des de la *dispositio*. Fins i tot penso que, anant més lluny, *Joseph filii David* és susceptible d'adaptar-se al tipus d'organització més completa i tradicional com segueix:

Taula 52

SECCIÓ		SUBSECCIÓ	COMPASSOS
Exordium		Captatio benevolentia	1-16
		Partitio	16-29
Medium	Narratio		29-42
	Propositio		43-60
	Confutatio		60-68
	Confirmatio		69-95
Finis	Peroratio		96-106

Cada una de les seccions que conformen aquesta organització, a més, és caracteritzada per la presència majoritària d'alguna de les figures retòriques com es detalla en el següent apartat.

#### 3.2. Elocutio

Segons consuetud en l'obra de Reig l'*exordium* és conformat sota la figura de la *fuga* que, vista la regularitat formal de les entrades de les veus, podem concebre com a *fuga totalis* tot i la llibertat melòdica amb la qual són tractats els conseqüents del subjecte.

La curta secció que equiparo a la *narratio* es caracteritza per uns potents *noema* el joc mimètic dels quals s'estructura en *analepsis* i *anaploke*.

A la *propositio* hi podem observar també elements mimètics que en moure's dins un àmbit melòdic, abans que harmònic, les considero com a *anaphora*. Vegeu el joc de repeticions entre els baixos als cc. 47-53. La resolució cadencial del Tenor Cor I juntament amb l'entrada del del Cor II (c. 58) implica un xoc cromàtic que equiparo a la *parrhesia*.

Gairebé sense solució de continuïtat entrem a la *confutatio* on, tal com s'esdevé en d'altres exemples que he analitzat, les frases amb un contingut teològic important o bé on s'anomena alguna persona d'especial veneració, o adoració, com és el cas, són sotmeses a un tractament que les singularitza. Això acostuma a passar per una amplificació rítmica acompanyada d'un menor moviment

harmònic. Aquest fenomen que assimilo a una *hypotiposis* i, tot i que no comporta una representació específica de cap imatge, sí que la seva imbricació directa amb el contingut textual l'equipara a l'*homoiosis* (cc. 60-68). En aquests episodis, per mor de la seva estructura harmònica dilatada rítmicament és sovintejada la presència de figures melòdiques de caire circular, *kyklosis* (c. 65).

La *peroratio* que tanca l'obra amplia el seu caràcter conclusiu gràcies al *paragoe* i al *pleonasmus*.

### 9.6.5. [31] Fracto demum sacramento (Lauda Sion - septima pars)

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Setè to [Re major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs  $\frac{1}{2}$ , A, T; II Cor: Cs, A, T, B - Org

Espectura de les parts vocals en claus altes.

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 53

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus 1	Cantus 2	Altus	Tenor	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	g' - g''	g' - g''	c' - c''	f - g'	a' - g''	c' - c''	g - a'	c - f'	
	d' - d''	d' - d''	g - g'	c - d'	e' - d''	g - g'	d - e'	G - c'	G - e'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 54

Secció	Compassos	Textura	Clàusula						To
A	a.1	1 - 14	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	a.2	14 - 22	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
B	b.1	22 - 35	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Sol
	b.2	35 - 55	Homofònica	Perf.	Simp.	-	Crom.	Pas	Sol
	b.3	55 - 63	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re
	b.4	63 - 83	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
C	84 - 96	Homofònica	Plagal	-	-	-	-	Final	Re

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Inici amb l'habitual secció imitativa. Un cop més Reig emprà el recurs a la cita del cant pla de la seqüència per confegir el subjecte de la secció. Es tracta en aquest cas d'una cita gairebé literal, llevat de l'interval d'inici, de la frase inicial transportada al to de Re i convenientment adaptada a la prosòdia del text cantat com es mostra en el següent exemple:



Exemple 22a



Exemple 22b

Fra - cto de - mum sa - cra-men - to,

De forma força enginyosa, el descens de quarta per graus conjunts (Re-La) que clou la cèl·lula temàtica emprada, s'utilitza per enllaçar amb el conseqüent final d'aquest subjecte que, al seu torn, es correspon amb l'entonació pròpia de l'estrofa 19a amb la qual s'inicia el motet. Tanmateix sotmet a ornamentació, glossa o disminució, el cinquè interval de l'entonació original, tal com mostra l'exemple 23:

Exemple 23a

Fra - cto de - mum sa - cra - men - to,

Exemple 23b

Fra - cto de - mum sa - cra-men - to,

ornamentació

Amb un tractament més fragmentat i lliure, el subjecte inicial es retroba en la intervenció del C. II del c. 22 en forma d'estret.

B. Igualment reapareix el característic descens de quarta que comparteixen les dues cèl·lules temàtiques en el passatge del c. 55 al Cantus 1 del Cor I, ara per augmentació, mentre que el Cantus del Cor II es mou per moviment contrari. Encara en d'altres petits fragments melòdics sembla mostrar-se preferència per aquest moviment de quarta: Cs. 1 C. I a, c. 63 - 65, c. 70 - 72, c. 81 - 83.

C. I sobre aquest joc de quartes ascendents i descendents sembla haver-se construït l'al·leluia final en el qual retrobem citat aquets darrer hemistiqui del tema inicial fins i tot perllongat en les tres notes següents que ens ofereix el cant pla, prèviament presentat en forma d'estret entre el B i el Cs del C. II (c. 87-91).

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 55

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1-22
Medium	23- 83
Finis	84-96

### 3.2. Elocutio

La primera secció de l'*exordium* que podríem equiparar a la *captatio benevolentia* és contestada ràpidament, gairebé amb brusquedat, per l'entrada del C. II (c. 14) que potencia el sentit adversatiu de la seva intervenció: *sed memento...* És una interpel·lació directa que només pot fer-se en forma homofònica i que trobem, a més, amb el recurs de la *mimesi*. A partir d'aquí el motet, com és habitual, s'organitza a partir dels blocs conceptuals que ofereix el text de la seqüència.

La petita secció canònica que s'inicia en el c. 22, troba la seva realització amb l'acompanyament d'una veu suplementària equiparable a una *parembole*. L'aparició de les repeticions mimètiques ens encadenen un *anaploce* (c. 48-53) amb una simple *mimesi* (c. 51-55). A partir d'aquest c. 55 fins el 63, a mode de clímax, assistim a les habituals dilatacions rítmiques i harmòniques que Reig aplica quan el text fa referència a les figures divines i als grans principis teològics (*Ecce Panis Angelorum*), que són la tesi principal del motet. Acció que equiparo a l'*homoiosis*, amb els habituals retards i embelliments harmònics (*Commisura directa - commisura cadens*). Després de la qual es repeteix en ordre invers, com en joc de miralls, l'esquema anterior de diàleg de blocs homofònics amb una *mimesi* (c. 68-72) que s'encadena amb un *anaploce* (c. 72-74). La solució de continuïtat es troba amb la darrera intervenció del *tutti*, abans de l'al·leluia final, que remarca la contundència del text (*non mittendus canibus*) gràcies a la pausa general o *aposieposi*, del c. 77.

L'al·leluia final s'erigeix com a *peroratio* on s'encadenen quatre blocs homofònics en *mimesi* i *analepsi*, que configuren, doncs, una *anadiplosi* (c. 84-88). El Bassus del darrer d'aquests blocs ofereix un salt melòdic de quarta que imitarà tot seguit la primera veu en forma d'*anáfora* que dona entrada a la darrera secció basada en el *pleonasmus*.

## 9.7. MOTETS DE VUITÈ TO

### 9.7.1. [17] O admirabile commercium

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Vuitè to [Sol major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2] i compàs major de proporció [3/1]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org  
Escriptura de les parts vocals en claus altes.

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 56

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus 1	Altus 2	Tenor	Cantus	Altus 1	Altus 2	Tenor	
Claus	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
Àmbits	h' - d''	c' - c''	g - a'	c - e'	a' - g''	c' - c''	g - a'	c - d'	
	f' # - d''	g - g'	d - e'	G - h	e' - d''	g - g'	d - e'	G - a	G - h

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 57

	Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To
				Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	
A	a.1	1 - 7	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	a.2	8 - 14		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Intermèdia	Re
B	b.1	15 - 30	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	b.2	30 - 40		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Re
	b.3	40 - 47	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Re
	b.4	47 - 57	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	b.5	57 - 84	Homofònica	Perf.	Sim.	-	-	Intermèdia	Re
C	c.1	85 - 94	Homofònica	Perf.	Sim.	-	Crom.	Final	Sol
	c.2	94 - 98	Mixta	Plagal				Final	Sol

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Primera secció més curta que la mitjana i sense presència de la textura contrapuntística, tanmateix divisible en dues parts per mor de la presència de la clàusula al c. 7.

B. Cada un dels segments d'aquesta llarga secció es correspon amb una unitat textual de l'antífona. Trobem, de nou un acord de sèptima de dominant amb sensible al baix al c. 34 Hi domina l'escriptura homofònica llevat del segment central del motet (c. 40-57) on a més s'allunya de la tonalitat de Sol, basculant des de la mediació Re cap a La (c. 52). La resta de la secció torna a l'escriptura de cors partits o concertats on també observem un cert allunyament tonal cap a Mi (c. 66).

C. Secció contrastada per la presència del compàs de proporció que ens porta a una clàusula V-I (c. 94) la qual dóna pas al moviment plagal de conclusió, en una tipologia que ja he descrit més amunt.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 58

SECCIONS		COMPASSOS
Exordium		1-12
Medium	Narratio	15-30
	Propositio	30-40
	Confutatio	40-57
	Confirmatio	57-84
Finis	Peroratio	85-98

Es visualitza una adequació de l'estructura musical a la textual a un nivell que ens permet l'adequació d'un esquema tradicional de *dispositio* força complet a la mateixa estructura musical del motet. Destacant la *confutatio* per la seva escriptura contrapuntística que coincideix amb el contingut teològic més important: la no intervenció humana en la concepció de Jesús.

#### 3.2. Elocutio

Sovintegen les figures de repetició. Entre els dos blocs conformats alternativament entre els cc. 15-17 i 18-20 per la seva similitud podem considerar-los regits per la *mimesi* tot i que si establim que la imitació estricta només la trobem entre els tenors dels dos baixos haurem d'admetre que més aviat es tracta d'una *anphora*. Més evident és l'*anaploke* dels cc. 21-22.

Ja he assenyalat la importància atorgada a la secció que es correspon amb la *confutatio* (cc. 57-84) on la figura que presideix és la *fuga partialis*. A partir d'aquí retrobem estructures mimètiques similars a l'assenyalada en el paràgraf anterior. Com a: 60-61 i 62-63, o bé 64-66 amb 66-68 i encara 74-76 en relació amb 76-78. La clàusula que tanca la secció fa ús del *pleonasmus*.

En la secció en compàs de proporció les *mimesis* de diàleg són la forma per excel·lència amb una *analepsis* com a primera figura. Evidentment la clàusula final gaudirà del conegut desplegament de *pleonasmus*.

## 9.7.2. [4] Veni sponsa Christi

### I. Elements compositius externs

#### 3. Esquema formal

3.1. **Tonalitat:** Vuitè to [Re major].

3.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

3.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org  
Esriptura de les parts vocals en claus altes.

#### 4. Claus i àmbits:

Taula 59

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus 1	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
Claus	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
Àmbits	g' - a''	c' - c''	a - h'	c - d'	g' - g''	d' - c''	a - a'	c - f'	
	d' - e''	g - g'	e - f'	G - a	d' - d''	a - g'	e - e'	G - c'	G - c'

### II. Elements compositius interns

#### 3. Estructura

Taula 60

	Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To
				Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	
A	a.1	1 - 12	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	a.2	12 - 33	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
B	b.1	34 - 42	Homofònica	Perf.	Sim.	-	Crom.	Pas	Sol
	b.2	43 - 50	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	b.3	50 - 61	Homofònica	Perf.	Sim.	-	Crom.	Intermèdia	La
C	c.1	62 - 75	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Pas	Do
	c.2	75 - 84	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Re
	c.3	85 - 102	Mixta	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re

#### 4. Gramàtica compositiva

La secció inicial de textura imitativa destaca per la utilització explícita del tema gregorià de l'antífona *Veni sponsa Christi* del comú de verges, com queda reflectit en el següent exemple:

Exemple 30a



Exemple 30b

Ve - ni spon - sa Chri - sti

Ve - ni spon - sa Chri - sti

Només es diferencia per haver glossat o disminuït el segon interval de tercera per mitjà d'una nota de pas. En entrar al diàleg de cors partits contemplem com el petit motiu de tercera descendent inicial del tema original es converteix en una idea recurrent, conductora i unificadora temàtica del motet. Les diferents seccions se succeeixen força indiferenciades llevat de la secció imitativa entre c. 43-50.

#### 4. Elements semàntics i retòrics

##### 4.1. Dispositio

Taula 61

SECCIONS		COMPASSOS
Exordium	Captatio benevolentia	1-12
		12 - 33
Medium		34 - 61
		62 - 102
Finis	Peroratio	92-102

##### 4.2. Elocutio

En aquest motet, on la primera secció té una segmentació ben clara, la primera subsecció inclosa dins l'*exordium* bé pot entrar dins la consideració de *captatio benevolentia* tan sovint a càrrec de l'escriptura imitativa.

Són diverses les figures que s'hi poden localitzar. Com és normal en aquesta escriptura les més abundants són les de repetició. Així trobem *analepsis* entre els blocs homofònics, *noemes*, dels c. 12-13 i 17-18 que en ser calcs i molt pròxims també entrarien en la consideració d'*anadiplosis*.

Petites estructures imitatives que no arriben a desenvolupar-se contemplo d'anomenar-les *anaphora*, com és el cas del moviment entre Cantus i Tenor als cc. 20-24 o l'episodi que es crea entre el c. 43 i el c. 49, també proper a la *fuga partialis*.

Dels c. 34 al 42 es desenvolupa una estructura de blocs homofònics en diàleg concertat que estableixen un relació de *crescendo* melòdic –puntejat per les intervencions de l'imperatiu *veni, veni*– que considero equiparable a un *gradatio* o *clímax*.

És en *anaploke* que dialoguen els cors al c. 62-64 i igualment entre c. 69-74 on les imitacions mimètiques calquen estructures harmòniques que les apropen a l'*anadiplosi*.

Poc abans de tancar el motet se'ns presenta una *hyperbole* en el Cantus del Cor I que, mitjançant el salt d'octava emfasitza el sentit de la paraula *aeternum*.

### 9.7.3. [32] In figuris præsignatur (Lauda Sion - octava pars)

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Vuitè to [Sol major].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2] i proporció major (3/1)

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 62

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus 1	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Do 1a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	d' - d''	h - a'	f - e'	F - a	e' - e''	c' - a'	f - e'	F - a	F - c'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 63

Secció	Compassos	Textura	Clàusula				To		
			Perf.	Fig.	Mínima	Crom.		Final	
A	a.1	1 - 12	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	a.2	12-23		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	a.3	23 - 38	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
B	b.1	39 - 54	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Do
	b.2	54 - 60		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	Fa
	b.3	61 - 75		Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	b.4	76 - 86		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
C	c.1	87 - 90	Mixta	Perf.	Fig.	Major	Crom.	Final	Sol
	c.2	90 - 96		Perf.	Sim.	Major	Diat.	Final	Sol
	c.3	96 - 102		Plagal				Final	Sol

##### 2. Gramàtica compositiva

A. Primera secció imitativa construïda també sobre elements melòdics derivats del tema inicial del cant pla.

Exemple 24a



Exemple 24b

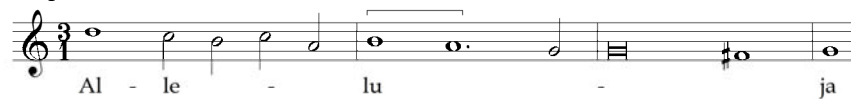


El subjecte es presenta acompanyat d'un contracant que en el seu inici és la seva pròpia inversió a la quinta. El moviment melòdic de tercera presentat en les dues direccions possibles, ascendent o descendent, és el generador temàtic de la primera secció del motet. =(c.12 Ti II, T II, c. 13 A II, c. 16 Ti II, c. 31 Ti I) que culmina amb els epítets eucarístics presentats com d'habitud amb augmentació rítmica.

B. Cal remarcar la presència de la clàusula intermèdia en Do en els c. 43 i 53. Tal com he assenyalat en l'apartat dedicat a l'estudi de la modalitat, la presència d'aquesta clàusula ens mostra un tret explícit de proximitat de Reig amb la teoria tradicional dels dotze tons defensada per Cerone i que contempla aquesta clàusula com a element distintiu entre el setè i el vuitè tons.

C. Al leluia final amb repeticions anafòriques. Per primera vegada escrit en proporció major. Consisteix en un joc temàtic que melòdicament bé es pot considerar que s'arrela en referències al seu cant pla originari. Així el tema melòdic generador:

Exemple 25a



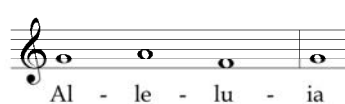
mostra lligams evidents amb:

Exemple 25b



que per altra banda, i no casualment, és el primer vers de l'estrofa 22 amb la qual comença el present motet. També vull assenyalar el parentiu melòdic de l'altra cèl·lula motívica sobre la qual es construeix aquesta secció final amb el propi final de la seqüència gregoriana:

Exemple 26a



Exemple 26b



Cal remarcar també el tractament harmònic al qual Reig sotmet aquesta cèl·lula temàtica que, si bé primerament sembla bascular sobre Sol i el seu cinquè grau,



Re, en desenvolupar-se es vincla clarament vers el joc entre Do i Sol com a final que n'explicita el tractament modal.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

**Taula 64**

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 38
Medium	39 - 86
Finis	87 - 101

Un dels elements a destacar a nivell formal ón sense dubte les referències temàtiques que fa el compositor al cant pla. Si bé no arriben a la literalitat cal veure-hi una clara intenció referencial. El motet que tanca la sèrie dedicada a la seqüència de Corpus comença amb un recordatori del tema inicial i es clou amb una referència a una de les estrofes conclusives, precisament la que dóna nom al motet.

#### 3.2. Elocutio

En aquest darrer motet de la sèrie dedicada al *Lauda Sion* retrobem els habituals recursos emfàtics de Reig. A la primera secció imitativa s'hi veuen dilatacions rítmiques i harmòniques que Reig aplica quan el text té un contingut teològic que cal remarcar. Això és així en el segment entre el c. 31 i el c. 38, amb l'epítet *bone pastor panis vere*. El joc temàtic final, a l'*Al·leluia*, igualment basa la seva construcció en les anàfores que porten al clímax final sobre una hemiòlia.

### 9.7.4. [34] O sacrum convivium

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Vuitè to [Sol major].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2]

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B – Org

Parts vocals escrites amb claus altes

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 65

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
Claus	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
Àmbits	g' - g''	f - c''	a - a'	c - f'	g' - g''	e' - c''	g - a'	c - f'	
	d' - d''	c - g'	e - e'	G - c'	d' - d''	h - g'	d - e'	G - c'	G - c'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 66

Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To	
A	a.1	1-9	Mixta	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	a.2	8-14		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Intermèdia	Re
	a.3	15-20		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
B	b.1	21-39	Mixta	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Intermèdia	Re
	b.2	40-59	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Sol
	b.3	60-86	Mixta	Plagal	-			Intermèdia	Re
C	c.1	87-100	Mixta	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Final	Sol
	c.2	100 - 105		Plagal	-			Final	Sol

##### 2. Gramàtica compositiva

Organització textual. Cada frase clou en clàusula.

A. Cada una de les subseccions es correspon amb una elocució de la primera frase o vers del text: *O sacrum convivium*.

Cal assenyalar, de nou, la recurrència a la cita del cant pla per bastir l'ordit polifònic. Així podem veure com en els cc. 1-2 i 5-9 es reproduïx la melodia ressaltada en els exemples 27:

Exemple 27a



Exemple 27b<sup>267</sup>

O sa - crum con - vi - vi - um!  
 O sa - crum con - vi - vi - um!  
 O sa - crum con - vi - vi - um!  
 O sa - crum con - vi - vi - um!

Com també entre els c. 15-19 la referència sembla explícita:

Exemple 28a

pas-si - o - nis

Exemple 28b

O sa - crum con - vi - vi - um! in - quo Chri - stus su - mi - tur,

Encara retrobem una cita molt similar a la dels primers compassos de la peça a l'entrada del Cantus del Cor I en el c. 25:

Exemple 29

in - quo Chri - stus su - mi - tur,

És un dels pocs motets que no s'inicia amb una clara estructura fugada, tot i que hi podem trobar petits elements d'imitació. D'una banda el mateix tema derivat del cant pla – Cantus I i Tenor entre c. 1-4 –, i també l'entrada del Cor II amb un moviment descendent que imiten entre Cantus i Altus, estableix contrast amb el tema ascendent inicial.

B. Entre els cc. 21-30 retrobem girs melòdics que ens remetent al cant pla de l'antífona. Igualment la subsecció b.1 és susceptible de ser dividida al seu torn en funció de les clàusules i de la seva textura:

- c. 21-25, intermèdia en homofonia.
- c. 26-31, final en homofonia.
- c. 32-39, intermèdia amb escriptura contrastada entre l'homofonia del Cor II i el contrapunt del Cor I que extreu el seu material temàtic del que ha

<sup>267</sup> Per tal de facilitar la identificació dels motius musicals he mantingut el to dels fragments citats en l'escriptura per claus altes, una quarta amunt.

anticipat el Cor II. Cal destacar la clàusula hexacordal amb *punto intenso contra remiso* del c. 38.

També b. 2 es pot subdividir per la presència de clàusules:

- 60-66. Clàusula final. Homofonia. c. 64: 7a de dominant.
- 66-70. Clàusula en La, de pas. Homofonia
- 70-78, clàusula en Re. Imitativa.
- 78-86, clàusula en Re. Homofonia.

C. La darrera secció es caracteritza per la ràpida alternança entre els blocs de cor partit amb petits motius musicals de quartes descendents identificables en el seu variat repartiment entre les diferents veus. Com és habitual, prèvia a la cadència plagal, trobem un repòs sobre la final a partir de la mediació (c. 100).

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 67

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 20
Medium	21 - 86
Finis	87 -105

#### 3.2. Elocutio

Tot i que l'*exordium* d'aquest motet no s'inicia amb l'habitual estructura fugada sí que podem atribuir la qualitat de *fuga partialis* c. 32-39 el joc contrapuntístic que el clou guarnida al c. 38 amb la *parrhesia* que conforma la dissonància d'octava disminuïda. El seu valor semàntic es podria interpretar com un assenyalament del sacrifici de Crist: *in quo Christus sumitur*.

Es poden assenyalar, igualment, diverses estructures de repetició:

- c. 40-44: *Mimesis* + *Anaploke*.
- 45- 49: *Anadiplosis* + *Anaploce*
- 51-53: *Mimesis*
- 66-69: *Mimesis*

En els cc. 70-75 hi localitzem un joc de contraris entre els dos motius que protagonitzen l'escriptura contrapuntística d'aquest fragment que es caracteritzen pel seu moviment contrari i que per analogia incloc dins la consideració d'*antitheton* com, potser més pròpiament, *metalepsis* per la presència de dos subjectes contraposats. De la mateixa manera que l'enllaç dels dos blocs que tanquen aquesta secció (c. 76-79) gaudeixen de *mimesis*.

Acaba el motet (c. 87-105) amb denses estructures de repetició en forma d'*anaploce* i, també segons consuetud de Reig, la cadència plagal consta de *fuga partialis* i *pleonasmus*.

### 9.7.5. [35] *Honestum fecit*

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. **Tonalitat:** Vuitè to [Sol major].

1.2. **Compàs:** Compàs menor [2/2]

1.3. **Veus i instruments:** I Cor: Cs, A, T, B; II Cor: Cs, A, T, B - Org  
Esriptura de les parts vocals en claus altes.

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 68

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus 1	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Do 4a
<b>Àmbits</b>	<i>g' - g''</i>	<i>c' - c''</i>	<i>g - a'</i>	<i>c - f'</i>	<i>f' - g''</i>	<i>c' - c''</i>	<i>g - a'</i>	<i>c - d'</i>	
	<i>d' - d''</i>	<i>g - g'</i>	<i>d - e'</i>	<i>G - c'</i>	<i>c' - d''</i>	<i>g - g'</i>	<i>d - e'</i>	<i>G - a</i>	<i>G - a</i>

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 69

Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To	
A	a.1	1 - 16	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Sol
	a.2	16 - 22	Imitativa	Perf.	Simp.	-	Crom.	Intermèdia	Sol
	a.3	23 - 34	Homofònica	Perf.	Simp.	-	Crom.	Intermèdia	Sol
B	b.1	35 - 45	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Sol
	b.2	45 - 58	Homofònica	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Sol
C	c.1	58 - 64	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Sol
	c.2	64 - 75	Imitativa	Perf.	Fig.	Mínima	Crom.	Intermèdia	Sol
	c.3	75 - 93	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Re

##### 2. Gramàtica compositiva

Text corresponent al primer responsori del segon nocturn de les festes d'un màrtir.

L'estructura del motet es correspon amb la del responsori de tal manera que a nivell textual la darrera frase, darrera secció, és la repetició de l'hemistiqui final del vers introductori.

Destaca l'estabilitat tonal de l'obra on gairebé tots els punts de repòs, les clàusules, recauen sobre el quart grau, Sol, amb funcions de mediació. Cal destacar-ne aquest ús com a un exemple explícit de la tendència a convertir aquest to en un modern Sol major.

A. Com és habitual, la primera secció és imitativa amb dues subseccions diferenciades a càrrec del primer i del segon cor consecutivament però sobre el mateix subjecte, el joc melòdic del qual propicia l'aparició sovintejada de retards sincopats.

B. En el joc de motius que Reig desenvolupa en aquest motet es pot assenyalar la inversió que trobem entre el motiu presentat al c. 45 i el c. 51. Al c. 58 retrobem la textura imitativa en dues subseccions centrals diferenciades pels seus motius o subjectes musicals, també amb alternança de cors. El primer sobre un disseny de quinta descendent i el segon (c. 64) amb un disseny també descendent encara que no tan definit, de ritme més pausat i amb reaparició dels retards sincopats.

C. Es clou de la manera habitual amb desplegament de diàlegs concertats i un gran ple de vuit veus construït sobre un esquema harmònic reiterat d'una successió de fonamentals, Sol-Do-La-Re, fins a tres vegades (cc. 75-84) i, quan se'n podria iniciar una quarta sèrie, c. 85, s'entra en la darrera secció que limita l'alternança a Sol i Do, com una acceleració del moviment precedent, per tancar amb el retorn a la seqüència La-Re.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 70

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 34
Medium	35 - 58
Finis	58 - 93

En aquest motet, on la primera secció té una segmentació ben clara, la primera subsecció inclosa dins l'*exordium* bé pot entrar dins la consideració de *captatio benevolentia* tan sovint a càrrec de l'escriptura imitativa.

En la seva correspondència amb la forma responsorial cal fer notar que el verset *descendit cum illo in foveam*, en la tradició del cant pla a càrrec d'un solista, coincideix amb el que he inclòs dins la secció final que, a diferència de la majoria de motets, és de majors dimensions que el *medium*. La repetició *et dedit illi claritatem æternam* ja es correspon plenament amb la *peroratio* final.

#### 3.2. Elocutio

En la secció inicial, que atès el rigor en l'escriptura del cànon considero dins de la categoria de *fuga totalis* (cc. 1-16), com ja he comentat més amunt, és sovintejada la presència de la *syncopatio* (cc. 3-5, 8, 10, 12, 14, 15, 19). Remarco la presència d'una successió quintes amb el seu caràcter d'impuls que assimilo a l'*auxesis* (cc. 30-32) i que tanca l'*exordium*. Les seccions de *noema*, estan

guarnides amb *mimesi* (cc. 26-30, 35-40, 41-43, 45-48, 51-54, 81-84) una d'elles específicament en forma d'*analepsis* (cc. 45-48).

En la secció contrapuntística central, ara una *fuga partialis*, és evidentíssima la relació semàntica entre la paraula *descendit* i la *catabasis* del seu disseny melòdic. De la mateix manera que vinculo les *synaeresis* o *syncopatio* del cc. 64-66, 68 i 70 amb el sentit de la paraula *vinculis*.

La reiteració en el disseny harmònic, i melòdic en el baix (cc. 75-85), la podem assimilar a l'esperit de l'*anaphora*. Clou el motet un breu secció de *pleonasmus* cc. 90-93

## 9.8. MOTET DE NOVÈ TO

### 9.8.1. [33] Ego enim acceppi

#### I. Elements compositius externs

##### 1. Esquema formal

1.1. Tonalitat: Novè to [Mi menor].

1.2. Compàs: Compàs menor [2/2]

1.3. Veus i instruments: I Cor: Cs, T, A, B; II Cor: Cs, T, A, B - Org Els efectius vocals estan escrits en claus altes

##### 2. Claus i àmbits:

Taula 71

	COR I				COR II				Partitura
	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	Cantus	Altus	Tenor	Bassus	
<b>Claus</b>	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Sol 2a	Do 2a	Do 3a	Do 4a	Fa 4a
<b>Àmbits</b>	g' - g''	c - c''	g - a'	c - d'	a' - g'	c' - c''	g - a'	c - f'	
	d' - d''	g - g'	d - e'	G - a	e' - d''	g - g'	d - e'	G - c'	G - c'

#### II. Elements compositius interns

##### 1. Estructura

Taula 72

	Secció	Compassos	Textura	Clàusula					To
				Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	
A	a.1	1 - 25	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	La
	a.2	23 - 45		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Mi
B	b.1	46 - 64	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	La
	b.2	65 - 75		Plagal	-	-	-	Final	Mi
C	c.1	76 - 85	Homofònica	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Final	Mi
	c.2	86 - 108	Imitativa	Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	La
	c.3	107 - 129		Perf.	Fig.	Menor	Crom.	Pas	La
D	d.1	129 - 151	Homofònica	Plagal	Fig.	Menor	Crom.	Final	Mi

##### 2. Gramàtica compositiva

Aquest és l'únic motet de tota la col·lecció que ens indueix a creure que Reig encara concebia una organització tonal de caire dodecacordal, en utilitzar el novè to que, tanmateix, empra transportat a Mi en el que Cerone considera un accidental extraordinari<sup>268</sup>. A nivell de construcció temàtica i melòdica cal destacar la proximitat de certs elements amb l'entonació salmòdica i *sæculorum* del primer to que, com molt bé recorda el teòric bergamasc, és el que normalment s'utilitza en les entonacions de novè to que, juntament amb els tons desè, onzè i dotzè, manca d'una seqüència salmòdica pròpia.<sup>269</sup>

<sup>268</sup> CERONE, P. *El Melopeo...* p. 924

<sup>269</sup> *Íd.* p. 901



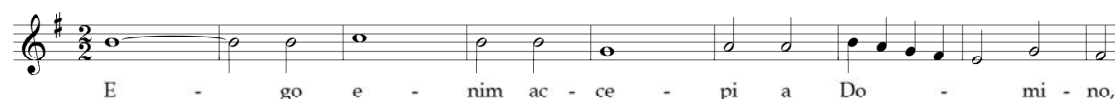
Així, si observem l'entonació de primer to que ofereix Cerone, convenientment transportada a Mi:

Exemple 31a



se'ns faran evidents les connexions amb el material temàtic del motet, especialment en el seu primer subjecte (c. 1-18):

Exemple 31b



i, més indirectament, en una segona idea temàtica clarament derivada de la primera (c. 85-93):

Exemple 31c



Cal remarcar que la cèl·lula inicial de mig to (Si-Do) serà recurrent al llarg del motet. No sols en aquells episodis imitatius derivats dels subjectes suara comentats, ans també en blocs de caire homofònic i amb repeticions mimètiques (c. 53-57, 68-72, 75-81, 85-86, 93-98, 107-124, 128-129).

D'altra banda, pel que fa a les clàusules, el moviment tonal és mínim i tots els punts de repòs són sempre dins de l'àmbit estricte del mode, llevat dels cc. 60 i 106 a 119, on la introducció del Fa becaire confereix certa ambigüïtat quant al centre tonal que podria decantar-se cap a Re. L'aparició sobtada del Re diesi al c. 121 amb un acolorit acord de quinta augmentada, ens retorna ràpidament al mode de Mi. També cal assenyalar que totes aquestes clàusules són de les anomenades menors que confereixen un context més pausat que el que hem pogut detectar en motets de més gran dinamisme.

Finalment, a nivell formal, també es destacable l'encavallament entre la fi i l'inici d'algunes de les seccions que dona un sentit il·latiu sense solució de continuïtat al discurs musical de manera molt expressiva. Observem aquest fet al c. 23 quan el Cor II reinicia el mateix moviment imitatiu que el Cor I està a punt de cloure dos compassos més endavant. Igualment al c. 128 s'encadenen i sobreposen les dues darreres seccions del motet.

Encara, abans de tancar aquest apartat i com a enllaç amb les consideracions semàntiques al voltant d'aquest motet, cal fer esment, altra vegada, al mode en què està escrit i de la seva situació dins de la col·lecció. Recordem que tota la seqüència de *Corpus*, *Lauda Sion*, es troba desenvolupada en un monumental

conjunt de vuit motets, cada un d'ells escrit correlativament en un to diferent, això dóna com a resultat que el darrer motet està en vuitè to. A continuació s'hi situa *Ego enim accepi* en novè to, composició musical el text de la qual forma part de l'epístola de la missa de la festivitat de Corpus (1a Cor, 11, 23-26) i que són les paraules de Crist en instituir l'eucaristia. El joc simbòlic i complementari que realitza Reig sembla evident: culmina el gran himne de lloança a l'eucaristia amb les paraules que la funden i a nivell formal el situa com un esglaió ascendent més.

### 3. Elements semàntics i retòrics

#### 3.1. Dispositio

Taula 73

SECCIONS	COMPASSOS
Exordium	1 - 45
Medium	46 - 129
Finis	128 - 151

És aquest un motet on el mateix text es presta a fer-ne una clara divisió retòrica atès el seu estil directe, narratiu i prescriptiu. De tal manera que les tres parts convencionals queden perfectament definides:

Exordium: *Ego enim accepi a Domino quod et tradidi vobis.* («La tradició que jo he rebut i que us he transmès a vosaltres ve del Senyor.»)

Introducció o exordi, presentació de credencials, referència al orígens que donen legitimitat al narrador. Això es correspon amb la primera secció de caràcter imitatiu especialment desenvolupada en aquest motet.

Medium: *quoniam Dominus Jesus in qua nocte tradebatur, accepit panem et gratias agens fregit, et dixit: Accipite, et manducate: hoc est corpus meum, quod pro vobis tradetur:»* («Jesús, el Senyor, la nit que havia de ser lliurat, prengué el pa, digué l'acció de gràcies, el partí i digué: 'Això és el meu cos, lliurat per vosaltres'.»)

Part clarament narrativa, es podria plantejar una anàlisi més detallada que podria subdividir aquesta secció en *Narratio* i *Propositio* atès que si bé tota ella manté el caràcter narratiu, inevitablement el que és la cita textual de les paraules fundadores del sacrifici eucarístic, presents sempre en l'acte de consagració, tenen un tractament ben diferenciat quant a la seva textura, doncs, si bé la primera subsecció es presta a l'escriptura policoral i concertada, la segona demana una escriptura més concentrada amb reaparició del contrapunt imitatiu i on els dos cors se succeeixen en dues llargues intervencions que sobredimensionen el text en repetir-lo.

Finis: *hoc facite in meam commemorationem.* («Feu això, que és el meu memorial.»)

Dins de l'estil narratiu directe del text es tracta de la prescripció de mantenir el ritual instaurat. Conclusió final que bé podem equipar amb la *confirmatio*. Amb la clàusula final del c. 139 entrem a la darrera reiteració, amb gran desplegament dels efectius vocals, a mode de *peroratio*.

### 3.2. Elocutio

Els recursos en figures retòriques pròpiament dites potser són escassos. És un motet que tot ell guarda relació directa amb el concepte de *decòrum*. El caràcter fundacional del text ho afavoreix. Textures poc contrastades llevat de la *confirmatio*. Sí que podem assenyalar algun punt concret amb un tractament intens de l'harmonia. Els retards cadencials, el que Nucus anomena *comissura directa*, són molt habituals però cal fer esment especial per la seva intensitat els que trobem als cc. 12, 21, 107, 121, 122 i 123. En aquests tres darrers compassos es pronuncien amb èmfasi especial les paraules *corpus meum*, èmfasi que ve exemplificat pel tractament melismàtic ensems que per una harmonia especialment densa. Tant és així que la presència del Fa becaire, nota estranya al mode, cal incloure'l en la categoria de figures *Hypotiposis* i interpretar-lo com a *Pathopoeia* atès que compleix les funcions d'excitar els efectes per mitjà de semitons no propis del mode.

Assenyalo també l'*analepsis* que trobem en la repetició mimètica dels *noemes* localitzats a c. 75-81 que impliquen una intensificació de la paraula *accipite* que en probable referència al simbolisme trinitari és repetida tres vegades dins d'aquesta figura retòrica.

## 10. QÜESTIONS D'ESTIL I COMPARATIVA

Un cop analitzats tots els motets de Reig del manuscrit número 5 de Santa Maria del Mar, crec convenient fer-ne una mica de síntesi que ens permeti extreure'n el que es pot definir com a principals eixos o elements estructurals del seu estil compositiu, com també establir-ne uns principis de comparació amb els altres motets de Pujol presents al mateix manuscrit i, puntualment, amb d'altres autors.

### 10.1. ELEMENTS COMPOSITIUS

De la tècnica compositiva de Reig en podem extreure alguns punts comuns que el caracteritzen com a compositor:

#### 10.1.1. Organització formal

L'organització formal dels motets de Reig denota de manera general una perfecta adequació de la música al text de manera que, tal com reclamen el teòrics i hem vist en capítols precedents, els períodes musicals tenen la seva correspondència amb els períodes textuais. Com no pot ser d'altra manera, aquest procediment –especialment en les obres de llenguatge concertat normalment sotmeses a una forta fragmentació– és respectat per la totalitat del repertori consultat, acceptant una major liberalitat en aquelles obres concebudes en estil imitatiu. Per exemple, si prenem el *Gloria* de la missa de cinquè to de Cererols, veurem com les diferents seccions textuais sovint s'encavallen i entrecreuen per mor de l'adequació a l'escriptura imitativa.<sup>270</sup> O bé, en el motet *De profundis* de Pujol, present el ms. 5 de SMM, que gaudeix d'una sola clàusula estructural que divideix l'obra en dues parts ben definides al c. 48.

Aquests períodes s'articulen gràcies a les clàusules que en fixen els límits alhora que li donen continuïtat en establir els grans eixos modals que, com a columnes sustentadores, són elements clau per definir el context modal de cada un dels motets.

#### 10.1.2. Escriptura policoral

L'escriptura es correspon plenament a les exigències de la policoralitat: una forma de caràcter antifonal clarament encaminada a la recerca de contrastos entre plans sonors i al seu diàleg, és a dir l'estil concertat. El ms. 5 de SMM ens dóna un bell exemple de l'evolució d'aquest estil en incloure les composicions de dos compositors de generacions successives. He descrit amb profunditat l'estil policoral de Reig que inevitablement posem en diàleg amb el de Pujol. Les connexions entre un i altre són evidentíssimes i fins hem d'agrair que tots

---

<sup>270</sup> CEREROLS, Joan. *Obres completes V*. PUJOL, David (ed.) Montserrat. 1981. p.128-156

els motets s'acompanyin de la seva autoria, altrament podríem tenir seriosos problemes d'atribució. Tanmateix cal reconèixer que hi ha certs trets que ens poden arribar a diferenciar un autor de l'altre.

A banda de la peculiaritat del motet *De profundis* (l'únic de la col·lecció escrit a set veus i que tota la seva concepció és de caire imitatiu sense seccions en diàleg concertat. De fet es pot concloure que tot i la seva presentació en els quaderns, està concebuda com una obra a un sol cor), Pujol té tendència a crear seccions imitatives molt més llargues que les de Reig o bé a intervencions d'un sol cor que es desenvolupen aïlladament interrompent l'escriptura concertada. Això queda molt ben il·lustrat en el motet *Animam meam*, on l'escriptura pròpiament de cors partits només la trobem entre els cc. 108-111, la resta consisteix en llargues seccions a quatre o a vuit veus en diàlegs molt allargassats, en freqüència d'aparició molt baixa. Això no treu, però, que en d'altres casos Pujol es mostri com un compositor plenament integrat en el nou estil com denota, per exemple, el motet *Jubilare Deo*, amb els seus àgils diàlegs de seccions concertades,

### 10.1.3. Textures

En aquest llenguatge contrastat és important l'ús de de diferents textures. Les textures emprades són sempre dues: contrapuntística i homofònica. Podem considerar una tercera textura que seria la combinació de les dues primeres. En aquest cas les veus no es mouen de manera unívocament vertical, però tampoc teixeixen un ordit pròpiament i estricta imitatiu. Per contra, els motets de Reig manquen de l'escriptura a solo que, pel que coneixem, va emprar únicament a la música en romanç.<sup>271</sup> En aquest extrem la coincidència entre Reig i Pujol és total. Caldrà esperar a la següent generació per trobar aquesta textura integrada en la música policoral de caire litúrgic. Un cas emblemàtic és el de Cererols amb els seus salms de vespres per a solo de tiple i doble cor amb baix continu<sup>272</sup>. Igualment trobem una escriptura del mateix tipus a l'obra de Rosquelles. En les seves monumentals completes a quinze veus (*Cum invocarem* i *Nunc dimittis*)<sup>273</sup> el primer cor està comprès per una única veu de tiple. He considerat important assenyalar aquest exemple per tal com sabem que Rosquelles fou deixeble directe de Reig, que tingué un curt període vital i que, en relació a l'obra coneguda del seu mestre, mostra un gran canvi estilístic.

### 10.1.4. Motius musicals

Tot i que el treball temàtic de Reig no sigui rigorosament estricte, cosa que queda compresa dins els límits imposats per una escriptura predominantment homofònica i antifonal, i on els episodis imitatius no gaudeixen mai de grans

---

<sup>271</sup> CABRÉ, *La música en romanç de Josep Reig...*

<sup>272</sup> CEREROLS, Joan. *Obres completes I*. PUJOL, David (ed.) Montserrat. 1930 (1), 1980 (2). p.3-83

<sup>273</sup> BNC M742/5 i M759/1

desenvolupaments, cal reconèixer com en determinat casos mostra el que he anomenat derivació temàtica.

Puntualment es troben cites de cant pla. En aquest sentit cal destacar l'elaboració temàtica feta a l'entorn de de la seqüència de Corpus *Lauda Sion* on les referències al seu cant pla són sovintejades i emprades temàticament en transformacions rítmiques i tonals. Dins d'aquest mateix manuscrit s'hi troben dos motets de Pujol, igualment compostos sobre la seqüència *Lauda Sion* que ofereixen un punt de contrast amb els de Reig. Pujol igualment es recolza, especialment a les seccions més contrapuntístiques inicials, en el cant pla original amb unes cites d'aparença més respectuosa amb l'original, amb molta menys fragmentació i amb episodis on és emprat com a *cantus firmus*, aquest darrers recurs és absent en els motets de Reig. Contràriament, si tornem a girar la vista sobre l'obra de Rosquelles, a les completes a quinze veus ja citades, veiem els temes de les salmòdies corresponents, tractats com a *cantus firmus*. Podem conjecturar amb la probable possibilitat que la desapareguda col·lecció de salms de Reig gaudís de tractaments similars.

Considero, però, que la successió de motets de Reig que conformen la seqüència *Lauda Sion* representen un cas ben excepcional en el repertori polifònic català del Barroc, per les seves dimensions i per l'ambició que s'hi pot endevinar. Tot un programa compositiu que abraça un ampli ventall modal, els primers vuit modes que vindrien a correspondre's amb els vuit de cant pla. En aquest extrem sembla que no hagi de ser casual que l'única vegada que Reig emprà el vuitè to de manera fidel i respectuosa amb la tradició, sense alteració a l'armadura, és precisament en el darrer dels motets de la sèrie. Sabem que Reig coneixia i havia tingut a les mans la col·lecció dels *Magnificat* d'Aguilera de Heredia que bé hauria pogut ser un model, atès que respon a aquesta mateixa organització. En l'entorn cronològic de Reig només hi ha un conjunt comparable, la sèrie de motets sobre *Adoro te devote* de Joan Cererols (1618-1680), que sabem que anava associada a la sèrie de misses conegudes com a *Misses tonals*.<sup>274</sup> No es pot descartar la possibilitat que igualment aquesta monumental sèrie de motets de Reig anés associada a alguna sèrie que hi hagués hagut en el volum de misses que sabem que va compondre. Malauradament això també queda en el terreny de la conjectura.

#### 10.1.5. Harmonia

Dins de l'estil de Reig també és remarcable l'ús d'encadenaments de successions de quintes. Procediment que igualment es troba en els seus villancets.<sup>275</sup> Aquest recurs ja va ser descrit en relació a compositors valencians de la darrerria del segle XVII, com uns encadenaments de fonamentals

---

<sup>274</sup> CODINA I GIOL, Daniel.« Gènesi i publicació del volum de les misses tonals del pare Joan Cererols (1618-1680)». *Revista Catalana de Musicologia*. núm. VI (2013), p. 31-46

<sup>275</sup> CABRÉ, *íd.*

corresponents a la parella d'hexacords que responen a cada un dels modes.<sup>276</sup> Són encadenaments que, tot i respondre al sistema modal, el posen en crisi i indiquen una tendència cap a esquemes tonals. Alberola en el seu article compara enllaços equivalents a J. B. Comes molt més curts que en els seus autors de referència (Baylon, Ortells, Veana). En el cas de Reig, autor que hem de situar enmig d'aquest interval generacional, se'n detecten força de mides modestes, quatre o cinc enllaços, i alguns de dimensions importants de fins a set (*O doctor optime*) o, encara més, altres que impliquen un moviment especular (*Sancta Maria*) de fins a deu enllaços (*Manus tuæ*).

Encara un darrer tret és la presència dels acords amb la nota sensible al baix. Aquesta és una tipologia que en cap cas es tracta d'una novetat de Reig. En tenim testimonis força reculats en música hispànica com podem comprovar en el mateix Philippe Rogier (*Dominus regit me*, c. 15; *Clamavi*, c. 8, 35, 44; *Inclina cor meum*, c. 51; etc...)<sup>277</sup> per citar un autor dels que hem de considerar més influents i anteriors a Reig; fins i tot en un autor com Victoria que gaudeix d'un estil essencialment diatònic és possible de trobar girs similars. En el precedent directe de Reig, que és Pujol, també és possible trobar-ne (*Paratum cor meum*, *De profundis*, *Tristis est anima mea*, *Domine quis habitabit*, etc...). Evidentment en tots aquests casos la resolució és l'esperada d'un moviment entre dominant i tònica. Algunes vegades aquest acords són enriquits amb la quinta disminuïda, la sèptima de la seva fonamental, adjuvant al «color» tonal que progressivament adquireix la música del Barroc. Val a dir que generalment això s'efectuava diferit amb una nota de pas o amb nota preparada. Cal remarcar que en Reig aquest enriquiment és molt habitual i, no tan sols com el trobem generalment en els altres autors citats, sinó sense preparació, atacant simultàniament la sensible al baix amb la seva quinta disminuïda. Confirmant, un cop més, aquest gradual viratge cap a sonoritats més properes al món tonal.

Dins d'aquets epígraf dedicat a l'harmonia s'hi podria parlar de les cadències amb falsa relació cromàtica que ja han estat abastament tractades en l'apartat dedicat a les clàusules.

## 10.2. ELEMENTS RETÒRICS

En afrontar l'anàlisi dels aspectes retòrics a un repertori sobre el qual mai ha estat fet, explores un territori desconegut sobre el qual ignores els límits i les possibilitats de la metodologia triada que, en l'àmbit cronològic i geogràfic on es va desenvolupar el subjecte analitzat, no deixa de ser comportar el seu risc. Exposat aquest dubte metodològic com a exercici d'una sana profilaxi, em remeto a les anàlisis de poques pàgines més amunt que, amb tots els límits i

---

<sup>276</sup> ALBEROLA, Josep Antoni: «Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del siglo XVII» a *Revista de musicología*. XXV, núm. 1, 2003.

<sup>277</sup> ROGIER, Philippe, *Eleven motets*. WAGNER, Lavern J. (ed.). New Haven. A-R Editions. 1966

correccions que convinguin, mostren la validesa d'una cerca d'aquestes característiques.

Tal com he reflectit a l'apartat sobre la Retòrica, en descriure el mètode de l'aplicació de principis retòrics a la música –composició o anàlisi– ens trobem que ha estat un procediment que històricament ha associat els dos extrems del procés. És a dir, que la *inventio* s'ha relligat amb la *elocutio* i més concretament amb aquells aspectes pertanyents a la *decoratio*. Això ens pot portar a l'error de creure que el que busquem, i hem de trobar, són bàsicament «pintures musicals», figures d'*hypotyposis*. La realitat que et mostra l'exercici analític, però, és una altra. Crec fermament que en els orígens de l'anàlisi retòrica, *v.b.* Burmeister, hi ha una necessitat principalment lèxica, de posar nom a unes estructures que encara ningú havia batejat. Aquest fet, acceptada la identificació entre música i discurs que tenia ja una llarga tradició a finals del segle XVI, era probablement inevitable. Amb això no vull posar en qüestió, ans el contrari, la validesa de tal exercici, com tampoc la sincera intenció dels compositors de voler commoure-complaire l'auditori amb totes les eines al seu abast, entre les quals l'expressió dels efectes; de la mateixa manera que ha de ser interpretada com a sincera la consideració que el mateix Burmeister o Quickelberg tenen de l'habilitat de Lassus de ser capaç de «*rem quasi acta ante oculos ponendo*». <sup>278</sup> Tanmateix, sí que crec que cal reconèixer en moltes de les figures retòriques, una voluntat descriptiva de certs procediments amb no gaire més implicacions que les estrictament compositives.

### 10.2.1. Dispositio

En general l'adaptació que ha resultat més adequada és l'esquema tripartit (*Exordium – Medium – Finis*) tot i que he assajat, en els casos que m'han semblat més propicis, de fer-ho sobre l'esquema clàssic complet: (*Captatio benevolentia – Partitio – Narratio – Propositio – Confutatio – Confirmatio – Peroratio*). Evidentment, el que m'ha inclinat per una o altra opció ha estat l'estructura textual del motet.

Les citacions i derivacions del cant pla també es podrien incloure com un recurs de la *dispositio* que lliga directament amb la *inventio*, amb aquella necessitat d'adquisició d'elements constructius adequats per confegir el discurs. A banda de les citacions directament relacionades amb la font musical originària del text musicat, el cant pla, crido l'atenció sobre una cita que podríem anomenar intertextual com és la inclusió del motiu de la *Salve Regina* a l'inici del motet *Sancta Maria*. Recurs, per altra banda, que no té res d'original i que gaudeix de referències seculares.

Més problemàtica és la inclusió d'un baix que cita *Guárdame las vacas* al motet *Quem in sacrae mensa*. El significat inter-textual que pogués tenir se'ns escapa, però la seva sola presència és un fet singular.

---

<sup>278</sup> citat per PALISCA, *Studies in the History of Italian Music*. Clarendon Press. New York. Oxford University Press, 1994. p. 288



### 10.2.2. Elocutio

L'àmbit de les figures retòriques gaudeix d'una gran diversitat i amb funcions a voltes entrecruades. Arran de les reflexions més amunt fetes crec que d'entrada cal convenir en la distinció de les figures bàsicament estructurals de les que són susceptibles d'incloure altres significacions.

Per tal de no allargar-me innecessàriament incloc unes taules on vénen marcades totes les figures que he deduït a partir de les meves anàlisis. Cal, però, afegir algun petit comentari.

- *Commisura* o *symblema* juntament amb *syncopatio* són figures carregades de sinonímia i difícils de diferenciar. D'altra banda cal considerar-les com a un recurs compositiu del més habitual amb una sobreabundància que m'ha portat a assenyalar només aquelles que he cregut que tenen un valor expressiu explícit.
- Igualment he renunciat a assenyalar tots els episodis fugats atès que no hi ha gairebé cap motet que en un lloc altre no consti d'aquesta escriptura. *Fuga* és la figura per excel·lència dels *exordia*. Crec que en general cal entendre-la com una referència a l'estil antic, que dóna naturalesa de correcció al discurs subsegüent.
- Pel que fa a les figures de silenci no n'he localitzat cap que respongui a la *suspiratio* i, segons les definicions donades, no he cregut necessari assenyalar les *pausa*, els silencis discursius propis de l'escriptura polifònica.
- Assenyalar, finalment que tampoc han estat detectats exemples de *faux-bordon* ni d'*hypobole*.

En aquests darrers punts he establert vectors de relació i de comparació entre Reig i altres pocs compositors del seu entorn. Pel que fa a les estructures retòriques em remeto als estudis ja citats anteriorment d'anàlisi retòrica aplicada a autors com Pujol i Cererols per part de Josep Maria Gregori i Jordi Rifé. Aquests estudis no fan altra cosa que confirmar-nos la validesa de l'aplicació d'aital tipus d'anàlisi com també confirmació de l'existència d'aquestes estructures en diversos autors del nostre Barroc. Tanmateix sí que voldria remarcar uns recursos que veiem indistintament emprats per Pujol com per Reig. Em refereixo a la dilatació rítmica que es produeix en el moment en el qual el contingut del text gaudeix d'una major profunditat teològica o simplement cal prendre una actitud més reverencial. Aquest recurs, tant en Pujol (*Exultate justi*, c. 101, 103) com en Reig, sovint s'acompanya de girs melòdics semicirculars (*Kyklosis*) que tendeixo a interpretar com una mitjà per mantenir immòbil l'harmonia, però sense buidar la polifonia, no he sabut veure-hi un sentit semàntic explícit.

Ens quedaria pendent d'avaluar en quin grau el camí que hem vist encetat en Pujol i Reig va tenir continuïtat en l'àmbit que considerariem més natural, en l'obra compositiva de Miquel Rosquelles (?-1684), deixeble directe del segon. Una mirada en la seva única obra publicada ens confirma que no només el camí traçat va continuar transitat ans fou fermament profunditzat.<sup>279</sup>

El *Magnifica pro defunctis* de Rosquelles és una obra que respon als esquemes de policoralitat descrits, on conviuen les textures contrapuntística amb l'homofònica, amb evidents estructures d'estil concertat. El que destaca de l'obra és l'exacerbació del tractament de la dissonància, *parrhesia* (c. 14), sovint a través de la *syncopatio* y *symblema*, especialment presents en les textures imitatives (cc.1-17, 57-67). Les tensions harmòniques resultants esdevenen, a voltes d'una violència inusitada en la música vocal religiosa que coneixem d'aquest període. La tensió i ambigüitat creada s'acostumen a resoldre amb cadències ornades de la coneguda brodadura hexacordal, amb tanta abundància que esdevenen un lloc comú. Igualment són presents la diversitat d'estructures de repetició com *mimesi* i *anaploce* o bé *clímax* (c. 18-19). Ara bé, un dels recursos que hi trobem aplicats amb evident voluntat expressiva i semàntica és l'agògica cosa que, en relació a Reig, és una absoluta novetat. L'aprofundiment en els processos compositius i retòrics d'aquest autor, a través de la resta de la seva obra inèdita, esdevé doncs tot un nou camp d'investigació que espero poder explorar en futures i no massa llunyanes circumstàncies.

---

<sup>279</sup> GREGORI, Josep Maria i CABRÉ, Bernat. *Música eclesiàstica per a 4, 7 i 8 veus. Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Girona. Ficta. 2015.

Figures mélodiques

	Anaphora	Pallologia	Climax	Symploce	Homoioptoton	Hyperbole	Hypobole
01. Tota pulcra	X		X		X		
02. Sancta Maria succurre	X						
03. Ave Virgo gratioſa			X				
04. Veni ſponſa Chriſti	X		X	X		X	
05. Osculetur me							
07. Surge amica mea							
08. O quam ſuavis	X						
17. O admirabile commercium							
18. O doctor optime				X			
19. Interceſſio nos quaerimus							
20. Deus qui glorificantes	X						
25. Lauda Sion	X	X	X				
26. Quem in ſacræ		X					
27. In hac menſa							
28. Docti ſacris inſtitutis							
29. Sub diverſis ſpecibus							
30. Sumit unus							
31. Fracto demun ſacramento							
32. In figuris præſignatur	X						
33. Ego enim accepi							
34. O ſacrum							
35. Honeſtum fecit	X						
36. Aſſumpta eſt Maria							
37. Fundamenta eius		X				X	
38. Iſtorum eſt regnum cælorum			X				
39. Conceptio tua							
40. Laudate Dominum	X						
41. O Joſeph filii David							
48. Manus tuæ							





Figures de representació

	Anabasis	Catabasis	Circulatio	Fuga	Hypotiposis	Antitheton
01. Tota pulcra			X		X	
02. Sancta Maria succurre					X	
03. Ave Virgo gratiosa			X			
04. Veni sponsa Christi						
05. Osculetur me	X		X			
07. Surge amica mea						
08. O quam suavis						
17. O admirabile commercium						
18. O doctor optime	X				X	
19. Intercessio nos quaesumus	X			X		
20. Deus qui glorificantes	X	X	X		X	
25. Lauda Sion						
26. Quem in sacrae						
27. In hac mensa						
28. Docti sacris institutis						
29. Sub diversis specibus					X	
30. Sumit unus						X
31. Fracto demun sacramento					X	
32. In figuris praesignatur						
33. Ego enim accepi						
34. O sacrum						X
35. Honestum fecit						
36. Assumpta est Maria	X					
37. Fundamenta eius					X	
38. Istorum est regnum caelorum						
39. Conceptio tua						
40. Laudate Dominum						
41. O Joseph filii David			X			
48. Manus tuae						



## 11. CONCLUSIONS

Les dues fites principals d'aquest treball, a banda de l'edició i transcripció dels motets de Reig i els de Pujol continguts al mateix manuscrit, que eren la descripció de l'estil de Reig posat en diàleg amb el de Pujol, i l'estudi de la viabilitat de l'aplicació d'una anàlisi retòrica a l'obra de Reig, crec que queden ben reflectides a l'epígraf anterior (Qüestions d'estil. Síntesi i comparativa). Allí s'hi recullen i es fa resum dels principals trets detectats en l'obra de Reig vistos a la llum de la contextualització teòrica anterior.

Tanmateix, a mode de conclusió, n'ofereixo una síntesi que ens permet d'identificar com l'estil d'ambdós compositors és força proper:

- Organització formal comuna, subjecte a l'estructura textual
- Ús de textures musicals contrastades.
- Recurrència a motius de cant pla.
- Presència de certes figures retòriques.

Tot i així hem pogut veure com en Pujol es mantenen alguns trets que el mantenen proper a velles pràctiques més rares en Reig:

- Seccions contrapuntístiques més desenvolupades.
- Absència d'escriptura concertada en alguns dels motets
- Motius tractats en cant ferm.

Per la seva banda, Reig es mostra com un compositor amb un tractament moderadament més modern de l'harmonia:

- Llargues sèries de fonamentals en cercle de quintes.
- Presència de l'acord de sèptima de dominant en primera inversió amb atac directe de la quinta disminuïda.

Més difícil d'interpretar és el cas de les cadències de falsa relació ja que, tot i que semblaria que són vestigis de llenguatges periclitats<sup>280</sup>, és precisament a partir del segon quart del segle XVII que esdevenen un lloc comú, fins a l'atipament, de la música del Barroc hispànic.<sup>281</sup> Que ja veiem moderadament emprat tant en Pujol<sup>282</sup> com en Reig. Crec que aquest és un camp que encara resta obert a la investigació per arribar a una millor comprensió.

Gràcies, doncs a aquesta curta i senzilla descripció i contextualització estètica de Reig, el vincles amb Pujol els entenem com a altament probables, ens el revelen

---

<sup>280</sup> Recordeu l'opinió que en tenia T. Morley el 1597. MORLEY, *op. cit.*

<sup>281</sup> Vegeu Rosquelles, Cererols, Patiño, Gaz, Rabassa i fins el mateix Gònima; o bé Correa de Araujo, Menalt i Cabanilles, entre molts altres.

<sup>282</sup> ESTRADA, *op. cit.* atribueix a Pujol un ús freqüent de la cadència hexacordal del qual, malauradament, no en cita cap localització.



com a un real epígon i, encara que es manté indemostrable documentalment, no crec que aventurarem massa si efectivament el considerem el seu deixeble. Sovint s'ha esgrimit el fet que Reig hagués estat escolà de la catedral de Barcelona per considerar-lo directament deixeble de Pujol.<sup>283</sup> Tot i això, cal tenir present que Reig fou acomiadat de la catedral a finals de 1613 i que Pujol hi arribà a inicis del 1612. Caldria creure, doncs, que la relació es perllongà més enllà, però l'únic indicatiu que en tenim és el fet que Reig obtingués uns papers de música en els encants del béns de Pujol, com ja he citat en les acotacions biogràfiques.

Igualment en el camp de la comparativa en l'àmbit teòric, especialment en allò referent a la modalitat, ambdós compositors es revelen com uns seguidors «relatius» de l'estricta obediència ceroniana o zarliniana. Amb tot, certament els senyals de canvi i d'evolució són més clars en Reig on s'hi entreveuen factors de «distorsió» modal tendents a la tonalitat, tot i que encara es manté apartat de les descripcions més modernes de Lorente o Nassarre.

Quant a l'anàlisi retòrica, el primer que cal dir és que es demostra com una eina vàlida que ens ajuda a comprendre millor l'arquitectura sonora, mai gratuïta, d'una música amb una funcionalitat evident, l'ornat de la litúrgia com a demostració de la grandesa divina, i que arriba a crear la seva pròpia poètica.<sup>284</sup> Tot i així cal reconèixer que moltes de les estructures definibles com a figura retòrica responen, valgui la redundància, a una funció principalment estructural, ordenadora i clarificadora del discurs. Heus aquí el seu principal lligam amb la retòrica. El camp de la precisa *decoratiu verborum*, de les figures *hypotiposis* i del contingut semàntic explícit, tot i ser ben real, es mostra com un complement del tot discursiu.

Tots aquests elements descrits no fan més que incloure Reig dins d'una estètica en concret, determinada per la presència d'una sèrie d'elements definitoris: policoralitat i retòrica, que no és altra que el Barroc.

Per acabar cal assenyalar que en l'aspecte biogràfic de Reig el canvi de panorama respecte la informació que teníem d'inici és important. Hem pogut saber el seu lloc i data de naixement i aspectes importants de la seva vida com també hem tingut accés a dades que ens dibuixen un compositor prou prolífic, malauradament amb un gruix important d'obra perduda. Tot i així ens queda pendent de poder documentar la gairebé segura identificació entre el Josep Reig escolà a la catedral de Barcelona (?-1613) i el Josep Reig mestre de capella de Santa Maria del Mar (1618-1669).

\*\*\* \*\*

---

<sup>283</sup> PAVIA I SIMÓ, Josep, veu: «Pujol, Joan Pau» a *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José (ed.). Madrid. Fundación Autor SGAE. 2002.

<sup>284</sup> ROBLEDOS, L. «Hacer choro con los ángeles...

## EPÍLEG

Tot aquest repertori analitzat, trinxat i furetejat per mor d'afany de coneixement, va ser també una realitat sonora nascuda del giny, la saviesa i la fe d'unes persones que hi dedicaren la vida. Nosaltres, en un acte d'amor, ens esforcem per entendre'ls i acostar-nos-hi travessant el coll de silenci que ens separa i tornant a dibuixar els mots que els representen. Només per això ha valgut la pena tot aquest esforç que ens mena a fer aquest viatge impossible:

Joan Pujol (1570-1626)<sup>285</sup>

- *Tristis est anima mea, a 8*  
Responsorium II, ad matutinum in Feria v in coena Domini.



Josep Reig (1595-1674)

- *Manus tuæ, a 8*  
Lectio II, ad matutinum defunctorum.



- *Libera me Domine, a 8*  
Absolutio super tumulum.



---

<sup>285</sup> Enregistrament (CD): *Florilegium Musicum Cataloniae*. Companyia Musical i La Caravaggia. Ficta. 2017



## 12. BIBLIOGRAFIA

- ALBEROLA, Josep Antoni: «Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del siglo XVII» a *Revista de musicología*. XXV, núm. 1, 2003.
- «El sistema modal/tonal de la música hispánica en temps de Cabanilles». *Revista Catalana de Musicologia*, 6 (2013), p. 65-82
- ANGLÈS, Higiní: *Johannis Pujol (1573?-1626). In alma Cathedrali Barcinonensis cantus magistri*. Opera omnia, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926. p. XVIII.
- APPLE, Willi. *The notation of polyphonic music. 900-1600*. Cambridge, Massachusetts. The Mediæval Academy of America. 1953.
- «Early German Keyboard Music». *The Musical Quarterly*. vol. 23, núm. 2 (1937).
- ATCHERSON, Walter, «Key and mode in Seventeenth-Century music theory books», *Journal of Music Theory*, 17, núm. 2 (1973), p. 204-232
- BALAGUER, Víctor. *Las calles de Barcelona en 1865*. Madrid. Imprenta y fundición de Manuel Tello. 1888.
- BALDELLÓ, Francesc, «La Música en la Basílica de Santa Maria del Mar» *Anuario Musical*, 17 (1962).
- BARRIOS MANZANO, Ma. del Pilar: «Domingo Marcos Durán. Un teórico extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión» a *Revista de Musicología*, XXII, 1
- BARTEL, Dietrich. *Musica poetica. Musical-rethorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press, 1997
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miquel A. «El bajo *Guárdame las vacas* y las músicas tradicionales en el Sureste español» a *Revista de Musicología*, XXVIII (2005), p. 504-507.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555.
- BERNAL RIPOLL, Miguel: «Compás y proporciones en la música española de tecla del siglo XVI, y en especial en la de Cabezón» a *Revista de Musicología*, XXIV -2, (2011).

- «La relación métrica entre el compasillo y las proporciones ternarias en la música española para órgano del siglo XVII» a *Inter-American Music Review*, XVIII-2 (2008).
- *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Departamento de Sociología y Antropología Social. 2003.  
<<https://repositorio.uam.es/handle/10486/131080>>

BIANCONI, Lorenzo, *El siglo XVII*. trad. de Daniel Zimbaldo, Madrid, Turner, 1982, col., «Historia de la música», vol. 5.

BONASTRE, Francesc, «Notes sobre el compositor Gaspar Andreu» a: *Aplec de treballs*. núm. 4. Montblanc. 1982. p. 111-115

- «El barroco musical a Catalunya» a *El barroco català. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre a 1897*, a cura de ROSSICH, Albert i RAFANELL, August, Quaderns crema, Barcelona, 1989
- «El Barroc» a *Història Crítica de la Música Catalana*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2009, p. 152
- i CORTÈS, Francesc, *Història Crítica de la Música Catalana*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2009

BRANDES, H. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin, 1935.

BUKOFZER, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid. Alianza Editorial. 1986.

BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostock, 1606. Transcripció i traducció a l'anglès de Benito RIVERA. Yale University Press, 1993.

CABRÉ I CERCÓS, Bernat, *Josep Reig (ca. 1596-1674). Obra religiosa en romanç conservada. Un testimoni del primer barroco musical a Catalunya*. Treball final DEA, UAB, 2011. [Inèdit]

CARALT, Ambrós M., *L'Escolania de Montserrat*. Montserrat. Abadia de Montserrat, 1955.

CARVER, Anthony. F. *Cori spezzati*. vol. I. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

- CASADEMUNT, Sergi (ed.), *Dos motets a Santa Maria. Sancta Maria, de Josep Reig, Alma Redemptoris Mater, de Josep Gaz. Per a cor mixt i baix continu*. Dinsic, Barcelona 1997.
- *Johannis Pujol. Opera omnia*. Vol. III . Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 2007.
  - *Johannis Pujol. Opera omnia*. Vol. IV . Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 2010.
- CASARES RODICIO, Emilio; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; LÓPEZ-CALO, José (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid. Fundación Autor SGAE. 2002.
- CEREROLS, Joan. *Obres completes, I*. PUJOL, David (ed.) Montserrat. 1930 (1), 1980 (2).
- *Obres completes, V*. David (ed.). Montserrat, 1981
- CERONE, Pedro: *El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*. Nàpoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores, 1613. [Edició facsímil amb un estudi d'EZQUERRO, Antonio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2007.]
- CEULEMANS, Anne-Émmanuelle. «Polyphonie et modalité vers 1500. Quelques remarques à propos des travaux de Bernhard Meier», *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 6, 1996, p. 21-38.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale*. Utet, Torino, 1991.
- CODINA, Daniel; DOLCET, Josep; RIFÉ, Jordi; VILAR, Josep M. A: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, AVIÑOÀ, Xosé (dir.) vol. II, Edicions 62, Barcelona, 1999
- CODINA, Daniel, «Gènesi i publicació de les misses tonals del pare Joan Cererols» a *Revista Catalana de Musicologia*, VI (2013), p. 31-46.
- «La música vocal d'església en el barroc». A: AVIÑOÀ, X. (ed.). *Història de la Música Catalana Valenciana i Balear, II . Barroc i Classicisme*. Barcelona. Edicions 62. 1999
- CORREA DE ARAUJO, Francisco. Facultad Organica. Alcalá de Henares. Antonio Arnao. 1626.

- CUENCA RODRÍGUEZ, María Elena. «Música y retórica en el tratado *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister» a *Síneris revista de musicologia*. 12, 2013.
- CUMMINGS, Anthony M. «The Modes of Classical Vocal Polyphony Described according to the Sources by Bernhard Meier and Ellen S. Beebe». *Music & Letters*, 72, núm. 1 (1991), p. 79-84
- CURTIS, Alan. *Sweelinck's keyboard music*. Leiden. Leiden University Press. 1987
- DAHLHAUS, C., *Untersuchungen über die Entstehung des harmonischen Tonalität*, Kassel-Basilea-Londres-Nova York, (1: 1967, 2: 1988).
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, *La retórica de los afectos*. Estudios de literatura 110. Edition Reichenberger. Kassel, 2008.
- ESCALAS, Romà. *Cançoner del Duc de Calàbria. Setze exercicis sobre els vuit tons*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, Institut d'Estudis Catalans, 1993.
- «Notació flexible del temps. Les ensalades de Mateu Fletxa el Vell» a *Revista Catalana de Musicologia*, I, (2001).
- ESLAVA, Hilarión. *Lira Sacro-Hispana. Tomo 1º serie 1ª. Siglo XVIII. vol. 5*. Madrid. Martín Salazar. 1852-1860
- ESSES, Maurice. *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*. Nova Yorky. Pendragon Press. 1992.
- ESTRADA, G, «Introducció». A: CEREROLS, Joan, *Obres completes*. vol. v. Montserrat, Monestir de Montserrat, 1981.
- Ezquerro, Antonio. «Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco.» *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*. Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai: 259- 274 (2002)  
< <http://hdl.handle.net/10261/156214>>
- GIARDINA, Adriano. *Tomás Luis de Victoria : le premier livre de motets, organisation et style*. Université de Genève, 2009.  
<<http://archive-ouverture.unige.ch/unige:5368>>
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: «Música y retórica: una nueva trayectoria de la "Ars musica" y la "Musica practica" a comienzos del barroco» a *Revista de Musicología*, Vol. X, núm. 3, Madrid, 1987, p. 811-840.

- «Relación Música y Lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII», *Anuario Musical*, 43 (1988).
- «Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII. Nueva estructura rítmica de la música española», a *Anuario musical*, 47 (1992).
- «Música vocal española del siglo XVII técnica de composición como hermenéutica del texto». A: VIRGILL, M.A.; VEGA, G.; CABALLERO, C. (ed.) *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750K*. Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, p. 544-552
- «El *compás* como término musical en España. Origen y evolución desde finales del siglo XV y primera mitad del siglo XVI» a *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*. 22 núm. 1. 2006. p. 191-252

GREGORI, Josep Maria. «La docència de l'orgue a la primeria del segle XVII a Girona: notes per a l'estudi de l'acompanyament continu a Catalunya» a *Recerca Musicologica VIII*, 1988, 135-138

- «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI» *Anuario Musical*. núm. 46 (1991) p. 103-125
- *La música litúrgica de Joan Pau Pujol* a AA.VV «Joan Pau Pujol: La música d'una època» Patronat de Cultura de Mataró, Editorial Altafulla, Barcelona, 1994.
- «Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)». *Cuadernos de arte*, núm. 26 (1995). p. 65-72
- «Símbol i retòrica en la polifonia litúrgica de Joan Pau Pujol (1570-1626). A: GREGORI, Josep Maria. *Musica caelestis. Reflexions sobre Música i Símbol*. Tarragona: Erola Editors, 2012. p. 119-131
- i CABRÉ, Bernat. *Música eclesiàstica per a 4, 7 i 8 veus. Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Girona. Ficta. 2015.

JUDD, C.C.(ed.), *Tonal structures in early music*, Nova York, Garland Publishing, 1998

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, 1650.

LAMBEA CASTRO, Mariano, *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo*



- XVII. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra, 1999.
- «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El Melopeo y maestro*, 1613)» a *Nassarre*, XII, (1996), p. 193-209
- LEGRAND, R. «Athanasius Kircher et Giacomo Carissimi: statut et usage de rhétoriques musicale à Rome en 1650» a MALHOMME, F. (ed.) *Musica Rhetoricans*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 2002.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974
- *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991
- 
- LESTER, Joel, «Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600» a *Journal of the American Musicological Society*, 27, núm. 1 (1974), p. 110-119
- LÓPEZ CALO, José, *Historia de la música española*, 3. Siglo XVII. Madrid. Alianza Música. 1983
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 [2a ed. Barcelona, Amalgama, 2012]
- LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*. Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolás Xamares, 1672. p. 219.
- MEIER, B., *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974. [*The Modes of Classical Vocal Polyphony*, trad. F. S. Beebe, New York, 1988.]
- MARTÍN VALLE, Jorge. «Simbolismo en la música de Tomás Luis de Victoria» *Revista de Musicología*. vol. xxxv. núm. 1 (2012) p. 221-241.
- MUNETÁ, Jesús María, «Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII» a *Nassarre*, XI, 1-2 (1995), p. 345-366
- MORLEY, Thomas. *A plaine and easie introduction to practicall musicke*. Londres. Peter Short. 1597.
- NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, herederos de Diego Larumbe, 1724. p. 229
- O'REAGAN, Noel, «From Rome to Madrid: the polychoral music of Tomás Luis de Victoria». A: CARRERAS, J.J., FENLON, I. (ed.) *Polychoralities. Music*,

- Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Kassel. Edition Reincherberger. De Música, 19. 2013.
- ORTELLS, Antonio Teodoro, *Mil años ha que cantamos*. JOSA, Lola i LAMBEA, Mariano (ed.). A: <http://hdl.handle.net/10261/36640>
- OTAOLA, Paloma, «*Ars bene modulandi et Ars bene dicendi* dans la théorie musicale espagnole au XVI<sup>e</sup> siècle» a *Musia Rhetoricans*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2002. p.113-135
- *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Edition Reichenberger, Kassel, 2000.
- PAVIA I SIMÓ, Josep, *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Fundació Vives Casajuana, Barcelona 1986.
- PEDRELL, Felip: «Músichs vells de la terra». *Revista Musical Catalana*. 17. 1905.
- «Músichs vells de la terra». *Revista Musical Catalana*. 22. 1905,
- «Músichs vells de la terra». *Revista Musical Catalana*. 39, 1907.
- *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació*. Barcelona 1908
- PENA, Joaquim., *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona: Labor, 1954.
- PERKINS, Leeman L., «Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*» (Book Review) a *Journal of the American Musicological Society*, 31 (1978), p. 136-1
- PALISCA, *Studies in the History of Italian Music*. Clarendon Press. New York. Oxford University Press, 1994. p. 288
- PHILIPS, Peter. «'Laboravi in Gemitu Meo': Morley or Rogier?». *Music & Letters*, vol. 63. núm. 1/2 (1982). p. 85-90
- POWERS, H, «Tonal Types and Modal Categories.» *Journal of the American Musicological Society*, núm. 34, (1981), p. 428-470
- QUEROL, M., «Los orígenes del Barroco musical español». *Memoria Anuario 1972-73*. València. Conservatori de València. 1973.
- QUEROL, M., «Origen y significado de la palabra barroco», *Musiker*, 13 (2002), p. 67-81

- REY MARCOS, J. José (ed.), *Portus musicae de Diego de Puerto*. Madrid, Joyas bibliográficas, 1978.
- RICO VERDÚ, José, *La retórica Española de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973
- RIFÉ I SANTALÓ, Jordi, *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792). Un model de la transició musical del Barroc al Preclassicisme a la Catalunya del segle XVIII*. Institut d'Estudis Catalans, 2012, Barcelona.
- «Relació entre la música i el text en la música religiosa del Barroc hispànic: de la retòrica a la música». *Revista catalana de Musicologia*. núm. 11 (2018). p. 84-105
- RIVERA, Benito V. «The Seventeenth-Century Theory of Triadic Generation and Invertibility and Its Application in Contemporaneous Rules of Composition» a *Music Theory Spectrum*, 6 (1984), p. 63-78
- «Studies in Analysis and History of Theory: The Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Music Theory Spectrum*, núm. XI, (1) (1989).
- ROBLEDO, Luis, «Los tonos oratorios en la Rhétorica Cristiana (1647) de Juan Bautista Escardó», *Actas del Congreso Internacional Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, 20-22 de febrero 1995, Valladolid, 1997, p. 445-4457.
- «La música en el pensamiento humanista español». *Revista de Musicología*. Vol. XXI. Núm. 2 (1998). p. 385-429
  - «Le sermón comme représentation: théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme» a *Musica Rhetoricans*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 2002. p. 137-172
  - «Hacer coro con los ángeles. El concepto de policoralidad en la teoría musical española de Cerone a Nassarre». A: CARRERAS, Juan José; FENLON, Ian (ed.). *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Edition Reichenberger, Kassel, 2013. p. 87-122
  - «Pensamiento musical y teoría de la música». A: TORRENTE, Á. (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3 La música en el siglo XVII*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016. p. 553
- RODRÍGUEZ, Pablo L. «*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*: La música en latín y el órgano. A: TORRENTE, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e*

*Hispanoamerica. vol 3 La música en el siglo XVII.* Madrid. Fondo de Cultura Económica. 2016. p.85-177

ROGIER, Philippe, *Eleven motets.* WAGNER, Lavern J. (ed.). New Haven. A-R Editions. 1966

RUIZ GARCÍA, Elisa, *Introducción a la codicología,* Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles,* Madrid 1868-1881. [Edició facsímil, València, París-València, 2003]

SALIS I CLOS, Josep Maria, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdu (segles XVII i XVIII).* Col. Emili Pujol núm. 5. Lleida. Institut d'Estudis Ilerdencs. 2010

SCHMITZ, A.: *Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik J.S. Bachs.* Mainz, 1950.

SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «El embellecimiento retórico en el *Officium Defunctorum* de Tomás de Victoria». *Revista de Musicología.* vol. xxxv, núm. 1 (2012). p. 261-294.

SUMMERLY, Jeremy. «The English Cadence». *Leading notes: Journal of the National Early Music Association.* vol. 6. núm. 1. p. 7-9

TORRENTE, Álvaro a «Música de plata para un siglo de oro». A TORRENTE, Á. (ed.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3 La música en el siglo XVII,* Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016. p. 72-74

UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert.* Würzburg: Konrad Triltsch verlag, 1941. Ed. Facsímil Hildesheim: Olms, 1969.

URQUHART, Peter. «Cross-Relations by Franco-Flemish Composers after Josquin». *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.* vol. 43. núm. 1 (1993) p. 3-41.

VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *El papel y sus filigranas en Catalunya,* The paper publications society (Labarre foundation), Amsterdam, 1970. Vol. I.

VEGA RAMOS, María José. «La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento». A CEBALLOS GUIJARRO (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina.* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999. p. 217-240

- VICENTE, Alfonso de, «Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas». A: CARRERAS, J.J., FENLON, I. (ed.) *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*. Kassel. Edition Reincherberger. De Música, 19. 2013. p.123-170
- WILSON, Blake; BUELOW, George J.; HOYT, Peter A.. «Rhetoric and music.» *Grove Music Online*. 8 Dec. 2017.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043166>.
- ZALDÍVAR, Álvaro, «La teoría musical de Domingo Marcos Duran y la retórica de Francisco Sánchez de las Brozas. Dos aportaciones fundamentales para la comprensión del arte sonoro español del Renacimiento», *El Patrimonio musical de Extremadura*, Cáceres, 1993.
- ZALDÍVAR, Álvaro (ed.), *Fragmentos musicales (1683-1700) de Fray Pablo Nassarre. Vol, II, Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nassarre*, Zaragoza, Institució Fernando el Católico, 2006.
- ZARLINO, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Venècia, 1562.